

Z.BETÜL YAZICI

KİM KORKAR USTALARDAN

ŞİİR ÜZERİNE “KADIN YAZISI”

Sevgili kızıma, Ladin'e, canla

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ
2. KADIN YAZISI
3. KADIN= "AYAKTA İŞEYEBİLMEK İŞEYEMEMEK SORUNU"
4. ŞİİRİN KADIN DİLİ, KADININ ŞİİR DİLİ
5. "TABULA RASA"YA DOĞRU KADIN ŞAİR
6. TOPLUMSAL UZLAŞIM DİLİNE KARŞI
URUGUAY'LI "KADIN" ŞAİR DELMİRA AGUSTİNİ'NİN CİNSELLİK YÜKLÜ ŞİİR DİLİ
7. BİR HASTALIK OLARAK METAFOR*
METAFOR KULLANAN ÖZNE OLARAK ŞAİR
8. "YER-TUZAĞINA" YAKALANMIŞ ŞAİRLER İÇİN BİR PARÇA ANTİ-OTORİTER ETİK:
HANGİ ETİK, HANGİ İKTİDAR, HANGİ ŞİİR, HANGİ ŞAİR
9. SCHRÖDİNGER'İN KEDİSİ EŞLİĞİNDE "İMKÂNSIZ POETİKA" YA BAKIŞ DENEMESİ:
İMKANSIZ ÖZERKLİK, İMKANSIZ POETİKA
10. TÜRKİYE'DE 'MODERN' ŞİİR KİMİN ÇOCUĞU: GELENEKSEL ŞİİRİN Mİ YOKSA ROMANTİZMİN Mİ?

TÜRK ŞİİRİNDE ROMANTİZMİN KÜÇÜMSENMESİNDE ETKİLİ OLAN GYÖRGY LUKACS VE ROMANTİZM'E KISA BAKIŞ

11. KÜLTÜREL BİR ÜST-YAPI OLARAK DETERMİNİST ŞİİR, KÜLTÜREL BİR ALT-YAPI OLANAĞI OLARAK İNDETERMİNİST ŞİİR
MARKSİST YAZIN ELEŞTİRİSİ
12. '80'LERDE YAZILAN ŞİİR VE "ROMANTİK ESİNLENME"
13. "TİNSELLİK Mİ BURJUVA BİREYCİLİĞİ Mİ"
14. KİM KORKAR USTALARDAN
İKİ HASIM; GEÇMİŞ VE GELECEK GELENEK ÇERÇEVESİ
"KORKULU USTALIK"
15. MODERN ŞİİR NEDİR, NEREDE VE KİMLİDİR
TARİHSEL SÜREÇ
GÜNÜMÜZ
16. İDEOLOJİNİN YERİNE ESTETİĞİ GEÇİRME MESELESİ
YENİ KAVRAMSAL EVRENLERE AÇILAN POETİK TAPINAK; '80 KUŞAĞI
HALKIN ANLAMADIĞI ŞİİR
"SÖZLÜ KÜLTÜR/ YAZILI KÜLTÜR"
17. LİRİK ŞİİR VE ONUN YAPI BOZUMU; AVANGART ŞİİR
18. ŞİİRİN YAPI BOZUMU: GÖRSEL VERSUS EN'EL ŞİİR YA DA BİR PEYGAMBER DEVESİ HİKAYESİ
19. GÖRSEL ŞİİR; BİR PORSİYON DİL Mİ ?
GÖRSEL ŞİİR DİLİ/GÖRSEL İMGE; KONVANSİYONEL ŞİİR DİLİ/İŞİTSEL İMGE
NİÇİN GÖRSEL ŞİİR?
GÖRSEL ŞİİR PROGRAMLANMIŞ BİR AVANT-GARDE'CILIK MI?
GÖRSEL ŞİİR: METAFİZİK OLANI KANITLAMA YA DA KARTEZYEN DUALİTEYİ AŞMA ÇABASI MI?
GÖRSEL ŞİİR POST-MODERN Mİ?
GÖRSEL ŞİİR: "BU SENİN ANLAYABİLECEĞİN BİR ŞEY DEĞİL!"
GÖRSEL ŞİİR : "NEYSE O MU", YOKSA AŞIRI ŞİŞMİŞ ZEKÂ'NIN SANATTAN ALDIĞI ÖÇ MÜ?
20. ŞİİRİN METAFORU OLAN GÖRSEL ŞİİR VE TECHNE'DE BİR ART'IK OLAN ŞAİR
21. ŞİİRE KATTIĞI POETİK DEĞER AÇISINDAN ARGO VE KÜFÜR

ŞİİR ÜZERİNE “KADIN YAZISI”

GİRİŞ

Bu kitap şiir üzerine birbirleriyle ilintili konularda yazmış olduğum deneme türü yazılardan oluşmaktadır. Denemelerin tümü, şiiri, Türkiye’deki şiir ortamını, orada karşılaştığım farklı sorunları, şiirin piyasasını ve şairlerin arasındaki etkileşim biçimlerini “anlama çabası” *üzerinden şekillenmiştir. Kitap toplamı 2003 yılından bu yana şiir ile ilgili karşıkarşıya geldiğim sorunların çevresinde dönen ve çeşitli edebiyat dergilerinde (Varlık, Hürriyet Gösteri, yasakmeyve, Mor Taka, Eliz, onaltıkırkbeş) yayınlanmış yazılarımdan oluşmaktadır. Kitaplaşma sürecinde bir “kitap bütünlüğü” oluşturabilmek için bazı yazıları kitaba almadım, bazılarında ise değişiklikler yaptım.

Türkiye’de bir kadın olarak şiir ve şiir üzerine düşünce üreten yazılar yazmak, ağırlıklı olarak erkeklerden oluşmuş katı bir sistemin içinde, çekim gücü olan hiç bir merkeze dahil olmadan, kendini

kabul ettirmeye uğraşmak yorucu ve yer yer yanlışlar yaptığım bir süreçti benim için. Angajman konusunda başarılı olduğumu düşünmüyorum. Ama yazıları yazmak için harcadığım emek, yorucu gündelik çalışma hayatının içinde arkadaşlarımdan ve ailemden çalarak oluşturduğum bir artık zaman, enerji ve maddi hasar demektir. Harcadığım bu çabanın hatırına dergilerde kalmış yazılarımı toplamaya ve alımlayıcının karşısına parça parça değil de bütün halde çıkmayı istedim.

Tarih boyunca Doğu'da ve Batı'da kadın açısından çok da farklı olmayan böyle bir toplumsal yapının içinde değişik kadın duyarlılığının açığa çıkmasını beklemek, kadının onun için belirlenmiş toplumsal kimlikten bağımsız kendine ait bir bakışının, sesinin veya kimliğinin olmasını istemek anlamsız ya da gerçekdışı bir istek ya da gerçekleşmeyecek bir düş olarak görülebilir. Ancak ben öyle değerlendirmiyor, kadınların ataerkil değerlerle kurgulanmış bir toplumsal yaşam alanı içinde yazma işine kalkışabilmesini, geleneksel bir kültüre ait erkekler tarafından kurulmuş bir edebiyat ortamında yazdıkları şiirlerde kendi sesleri ve sorunlarını dillendirerek, kadın dili veya yazısı olarak var olabilme çabasını önemsiyorum

Özellikle şiirde veya sanatta "kadın" olmanın altını çizmenin önemli olduğunu düşünmek sınıf temelli bir toplumsal yapının farkında olmakla, özne olmakla, bireysel gelişmeyi hedefleyen bir dünya görüşüyle ve dolayısıyla siyasallaşmayla ilintili durumları kapsar. Bu durumda kadının "ev kadını ve anne" olmaktan ibaret konumunun değişmesi özellikle geleneksel toplumlarda devlet ve toplum yapısının kökten değişmesi anlamına gelecektir. Böyle bir değişim kadınların aileden- devlete kadar erkek egemenliğinin belirleyici olduğu her alanda erkeklerin egemenliğine tehdit oluşturması demektir.

"Kadının yazdığı şiir" demek kadının özne ve şiirin de nesne olduğu bir durumu vurgular. Şiir bu durumda nesne ya da yazılan, üretilen "şey" anlamındadır. Çoğunlukla bilindiği üzere, "Şiirin kadını" dediğimiz durumda ise, değiştiğimiz özne olmak ve nesne olmak durumu yer değiştirir. Kadın şiirsel veya fantazmik bir imge, farsça'daki "zen" veya divan şiirinde kullanıldığı şekliyle "sevgili" anlamında nesne; şiir yazan değil, hakkında şiir yazılan konumundadır. Sanatın birçok işlevi yanı sıra, "herkes tarafından görülmeyeni gösterme" ve "kendini gösterme" işlevini göz önünde bulundurarak şiir ve diğer yazın türlerinde kadın öznenin ürettiği şey anlamında "kadın" vurgusunu gerekli buluyorum. Ayrıca çoğu kadın ve erkek, yazar ve şairin, küçümseyici bir tavırla; "kadın" vurgusunu önemseyen kadınları şiir yazmayı beceremeyen, yeteneksiz şair statüsüne sokan zihniyetten kurtulabilecekleri günlerin yakın olduğunu umuyorum.

Zehra Betül Yazıcı 27. Ekim 2016/ İstanbul

*Anlama Çabası, tutukluluğu süren yazar ve dilbilimci Necmiye Alpay'ın bir kitabının adıdır.

KADIN YAZISI

Feminizmin, ağırlıklı olarak da Fransız feminizminin önde gelen kuramcılarının bazıları kadınların gerçekten de anlatımını başka bir "dil"de bulan, başka bir sesi olduğunu ileri sürüyor ve bu başkalığı genel iktidar ilişkileri tartışmasının içine yerleştiriyorlar. Bunun gerekçesi dil alanında kadınlar üzerinde fallus merkezci, kadınların dişil kimliğini ezen bir baskının varlığı. Luce Irigaray gibi feminist kuramcılar "kadın yazısı" denen yeni bir dil arayışı içindeler. Onlara göre dil önceki çağların tortularıya oluşturulmuştur. Burada kullanılan "tortu" olumsuz bir kip olsa da, bu konuda, dişil ses kalıntıları anlamında farklı bir yaklaşımın olduğundan da söz etmek gerekir. Günümüzdeki ataerkil söylem barındıran dil içinde neolitik çağdan seslem düzeyinde de olsa kalmış bir dişil sesin varlığı söz konusudur. Ayrıntılı arkeolojik kazı çalışmalarını Yıldız Cıbroğlu'nun "Kadının yazısız tarihi" içinde okumak mümkün.

Dil “Evrensel, yansız ve dokunulmaz değildir.” Her çağ kendi gereksinim ve ideallerine göre dilini oluşturur. Fransızcada ve İspanyolcada eril cinsin söz diziminde baskın olduğunu ve dişil gramer türünü silen bir eril gramer imi kullanıldığını biliyoruz. Görüldüğü gibi dilin bir cinsiyeti var. Dilin cinsiyetinin olması söylemin de cinsiyetli olduğu anlamına gelir. Erkeklerin ve kadınların söylemleri arasındaki farklılıklar dilin toplumu, toplumun da dili etkilemeleri sonucu oluşmuştur. Dolayısıyla dil değişmeden toplum, toplum değişmeden dil değiştirilemez. Bu nedenle ülkemizde bağımsızlık savaşı sonrasında Osmanlıca kitapların birer tuğla yığınının dönmesinden dem vurarak hayıflanmaların dilin toplumsal değişimdeki rolünü iyi değerlendirmeleri ve yine de hayıflanacaklarsa ondan sonra hayıflanmaları gerekir ki bu durumda temel sorunun edebiyat olmadığı noktası gündeme gelir. Nasıl İngiliz edebiyatında antik bir İngilizce varsa o dönemin edebiyatını öğrenmek için bu dile ayrıca çalışmak gerekiyorsa, Osmanlıca da antik bir dil olarak öğrenilebilir. Toplumun tamamının bu dili kullanması, okuması ve anlaması gerekmez. Buradan çıkarılacak sonuç dillerin edilgin bir şekilde evrimleşmedikleridir. Aynı feminist kuramcılar dilin eril söyleminin kırılması, söylemin ve dilin dönüştürülmeye çalışılması ile kültürel olgunluk ve cinsiyetler arası toplumsal adalet anlamında bazı avantajların sağlanabileceğinden söz ederler. Söylem ve dil kültür üzerinde etkilidir. Luce Irigaray’dan el alarak söylenecek olursa, erkek egemen bir söylem tarafsız olduğu iddia edilen teknolojiyenin başlamak üzere gerici tarikatçılıklara, toplumsal ve kültürel parçalanmalara ve evrenselcilik adı altında çeşitli tekçi sömürgeciliklere kadar pek çok durumu güçlendirmektedir. Bu nedenle bireysel ve toplumsal alanlarda dilin kullanımı konusunda erkek egemen vurgulardan kaçınmak önemlidir. Cinsiyet kültürün önemli bir boyutunu oluşturduğundan cinsiyetler arası ilişkileri dilde, toplumda, kültürde bir denge durumuna taşımak gerekmektedir.

Farklı feminist okulların (Cixous, Irigaray, Gilbert, Gubar, Toril Moi) kabul ettiği bir diğer temel düşünce egemen ataeril ideolojinin sanatsal yaratıcılığı erkeklere özgü bir nitelik olarak tanımlamasıdır. Kalemın fallik bir simgeyi temsil etmesi ve yazı alanının erkeklere ait olduğu düşüncesiyle kadın yazılarının küçümsenmesidir (Gilbert/ Gubar; ki bu ilişki dil düzeyinde de mevcut: pen/ penis, yazar anlamında “author” ile otorite anlamında “authority” 1:189). 19 yy Amerikan edebiyatında “ayırt edici kadın sesi”n varlığını araştıran araştırmacılar erkeklerin edebiyatındaki kadın imgelerine saldıran, bu imgeleri değerlendirmeye alan, tartışan, yeniden gözden geçirip bozan ve ardından yeniden üreten bir kadın çabası ile karşılaşılıyorlar. Yazın alanında erkeklerin kullandığı kadın imgesinin sarsılması elbette gerçek hayatta da karşılığını bulacaktır. Bu noktada fallusmerkezli ataeril eleştiri ile yazın alanına kadına özgü bir ses veya “gerçek veya el değmemiş bir kadın ses” bulma arayışlarının karşısında, buna alternatif olarak “yazmanın çokluluğu” gibi bir kavram veya yöntem öneriliyor (1:Moi, 190).

Cemaat toplumunda ulus-devlet sürecine geçerken ülkemizde kurumsallaşma çabaları, devletin yeniden örgütlenmesi ve hukuk sisteminde değişiklikler gündeme gelmiştir. Bağımsızlık savaşımızın hemen ertesine kadınlar Kadınlar Halk Fırkası adlı bir parti kurmuşlar, ama bu parti kadınların seçme ve seçilme hakkı olmaması gerekçe gösterilerek kapatılmıştır (2: 75). Din ve toplumsal/ kültürel yapı farklı adlar veya eğilimler taşısa da kadın söz konusu olduğunda erkek egemen zihniyet Doğu -Batı, eski –yeni, ilerici-gerici, Hristiyan-Müslüman demeden kadınlar üzerinde benzer bir baskı aracına dönüşebilmektedir.

Ataeril düşüncenin sistematikleşerek şekillendirdiği tüm toplumsal ve idari yapılar kadının konumunun değişmesi ile değişme durumunda kalacaklardır. Kadının bireyselliğini kazanması özellikle geleneksel toplumlarda devlet ve toplum yapısının kökten değişmesi anlamına gelecektir.

Kadınlar kendilerine karşı işleyen ataeril toplumun baskılarına direnerek, erkek söylemli edebiyat alanına erişip, kendi dillerini kullanarak meşruluk kazanabilirler, bu ortamda dolaşıma girebilirler inancı ile...

KAYNAKÇA:

1. Modernleşmenin eşiğinde Osmanlı Kadınları Editör: Madeline C. Zılfı, Çeviri: Nemciye Alpay, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Aralık 2000, içinde sf 188-203
2. Osmanlı Kadın Hareketi, Serpil Çakır, Metis yayınları, Kadın araştırmaları dizisi-4 1. Basım: Mayıs 1994
3. Kadının Yazısız Tarihi, Yıldız Cıbroğlu, Payel Yayınları, 1. Basım: Mayıs 1996

KADIN = “AYAKTA İŞYEBİLMEK İŞYEMEMEK SORUNU”

Günümüzde çoğu yazar ve şair, “kadın” yazar veya “kadın” şair vurgusunu gereksiz görür. Sohbet ortamlarında, dergilerde, internet ortamlarında, mail gruplarında, sempozyumlarda zaman zaman bu konu tartışılır. Karşı çıkıştaki en temel argüman da şiire şiir olarak bakılması gerekliliği ve bu nedenle böyle bir ayırımın yersizliğidir. Buna en çok:

‘Ben kadın olarak değil insan olarak yazıyorum’ şeklinde karşı çıkanların da kadınlar olduğu bilinir. Şairin adı kapatılarak yapılan bir okuma sonucu ön yargısız olarak şiirin iyi bir şiir mi kötü bir şiir mi olduğuna şairinin cinsiyetine bakılmaksızın karar verilebildiği söylenir.

Kadın vurgusunun gereksiz görülmesinin altında yatan, içinde ataerkil yansımalar barındıran modernizm ve aynı kaynaktan beslenen “meslek ideolojisi” ya da profesyonelleşmedir. Modernizmin

temelinde bulunan pozitivizm, nesnellik, rasyonelliğe dayalı sürekli ilerlemedüşüncesi “meslek ideolojisinin” –uzmanlaşmanın gelişmesiyle aynı kulvarda ilerler. Her ikisinin de toplumsal fayda adına sistematik bilgiyi kullanmada cinsiyet, ırk, yaş gibi farklılıklardan kurtulmuş, politik ve kültürel belirleyenlerden bağımsız, öznellikten uzaklaştırılmış, nesnel ve özerk bir alan olduğu iddia edilir. Ancak her iki durum da içinde farklı görünümeler altında soyutlanmış bir ataerkillik ve iktidar alanı barındırır. Kadınların meslek alanları veya kamusal alan içinde varolması için, toplumsal olarak cinsiyet temelli önyargılardan uzaklaşmaları, biyolojik olarak kadınlıklarını ötelemeleri, ya cinsiyet olarak nötr noktasında durmaları ya da daha ötesi erkekleşmeleri gerekmektedir. Gülten Akın’ın “Kestim kara saçlarımı” demesi boşuna değildir. Bu hem kılık kıyafette, hem tavır ve davranışlarda hem de dilde erkekleşme şeklinde görünür hale gelir. Kısaca kadın kamusal alanda varolabilmek ve saygı görebilmek için dişiliğini bir tarafa atmak, cinsiyetsiz bir kimliğe bürünmek zorundadır. Böylelikle edindiği toplumsal statüyü, toplumda gördüğü saygıyı cinsiyetini ön plana çıkarmaya yeğler, içinde erkek kimliği kazanarak yer alabildiği ataerkil yapıyı görmezden gelir ya da farkına varamaz.

“KENDİNE AİT BİR ŞİİR” ve “ŞİİRDE KADIN İMGESİ”

Laleper Aytek, bir fotoğrafçı. Adını, Virginia Woolf’ün “Kendine Ait Bir Oda” ‘sından esinlenerek vermiş olduğu “Kendine Ait Bir Fotoğraf” kitabının bir bölümünü bu konuya ayırmış olması beni sevindirdi.

Aytek soruyor:

“İster yazar olalım ister fotoğrafçı. Acaba yazdıklarımızda yahut çektiklerimizde kadın olmamızın bir payı, kadın olmamızdan kaynaklanan farklı bir dile geliş yok mudur? Yaşadıklarımızı kadın olarak yaşarken bunun ifade biçimimize yansımaması mümkün müdür?” (KABF sf. 74)

Böyle bir ayrımı vurgulamak kadın yazarlık, kadın şairlik ve kadın fotoğrafçılık ya da kadın ressamlığı ikincilleştirmek midir? Aytek bazı kadın yazarların bu konuda neler düşündüğünü de “Çağdaş Türk edebiyatında Kadın Yazarlar, yayına hazırlayan Can Kurultay, Vakıf yay. 7, Kasım 1993” kitabından alıntılarla aktarmış, ben de her biri ayrı bir yazının konusu olabilecek ve tartışılacak Çağdaş Türk Kadın Yazarlarının bu konudaki düşüncelerini herhangi bir açılıma girmeden paylaşıyorum.

Tomris Uyar’ın bu konuya yaklaşımı :

“Bir kadın ve bir yazar olarak ‘kadın yazar’ ve sorunlarıyla ne denilmek istendiğini tam anlamadığımı belirtmeliyim. Söz konusu yazar; kadınlara pembe dizi yazan biri mi sözgelimi, yoksa kendini kadın haklarını savunmaya adanmış biri mi? Sorunları ucuz edebiyat yapmaktan mı kaynaklanıyor, hak ettiğini sandığı üne kavuşamamaktan mı? Ama bütün bunların edebiyatla ne ilgisi var?” (1)

İnci Aral’dan aktarılan sözler :

“Bir sanatçının- yazarın uğraş alanının belirten sanat dalının başına cinsiyetin eklenmesini gereksiz buluyorum. Çünkü kadınların ve erkeklerin duyarlılıklarının ve yeteneklerinin farklı olduğunu düşünmüyorum”

Zeynep Oral’ın düşüncesi de şu cümleyle aktarılmış:

“Siz hiç ‘erkek yazar’ deyişini duydunuz mu? Ben duymadım..... her yazar yalnızca kendisidir”

Peride Celal’in bu konudaki fikri:

“Yazarlığı insan açısından düşündüğümü birçok kez tekrarladım sanıyorum. Meslek dallarında kadın-erkek ayrımı yapılması benim kafama uygun değil. Örneğin neden

'Yazarlar Kitaplığı' değil de 'Kadın Yazarlar Kitaplığı' dendiğini aklım almıyor doğrusu". Aytek alıntının burasında Peride Celal'in "Kadın Yazarlar Kitaplığı" demekle

"Kadın Eserleri Kütüphanesini" kastettiğini vurgulamış.

90'lı yıllarda bir 8 Mart etkinliği olarak katıldığı "Kadın ve Fotoğraf" konulu panelde şu soruyu soruyor Aytek:

" Fotoğrafta kadın bakışı olarak adlandırabileceğimiz farklı bir estetik ifadeden, bakıştan söz edebilir miyiz? Ya da kadın olmamız fotoğrafçılığımızı ve dolayısıyla fotoğraflarımızı belirler, etkiler, değiştirir mi? Eğer böyle bir etki ve belirleme söz konusuysa bunu nasıl ifade edeceğiz? ". Bu soruya birer eğitimci olan katılımcılardan şu yanıt aldığını aktarmış:

"Fotoğraf evrensel bir dildir, kadını erkeği olmaz, önemli olan yapılan işin kendisidir ve cinsiyeti olamaz".

Sorusunun ardından Paneli yöneten Nevval Sevindi'nin bu sorunun daha önce tartışıldığını ve tüketildiğini ve bu nedenle gereksizliğini vurgulayarak başka sorulara geçmek istemesi üzerine, Aytek daha evvel kendisinin de aynı soruya "göz nötr" dür diyerek benzer bir yanıt verdiğini hatırlıyor.

Aynı yazıda Fatmagül Berktaş'ın "Kadın olmak, Yaşamak, Yazmak" adlı kitabından can alıcı bir saptama alıntılanmış:

"Geleneksel olarak sanatın cinsiyetinin olmadığı, koşulların kadın-erkek tüm sanatçılar için aynı olduğu savunulur. Üstelik bu tezin en hararetli savunucuları da kadınlardır. Kadın yazarların 'ben kadın olarak değil insan olarak yazıyorum' dediklerini sık sık duyarız. Oysa şimdiye dek hiçbir yazarın 'ben erkek olarak değil, insan olarak yazıyorum' dediğini duymadık. Çünkü var olan toplumda erkek, zaten insanlığın bir temsilcisidir ve bunu ayrıca belirtmeye gerek yoktur".

Aytek kadınların hayata daha örtünmesiz ve çıplak bir ifadeyle bakabildiğini, ancak bunu bir üstünlük olarak değil bir ayrılık, bir başkalık, bir farklılık olarak gördüğünü, kadınlar için sorunun 'ben' diyebilmekten, kendini ifade edebilmekten, dile getirmekten geçtiğini, bu erkek egemen/ ateerkil kültürde kadının etkin ve özerk bir özne olabilmesinin zor olduğunu, kadının bir simge olduğunu belirtmiş. " Bu kültürde kadının simgeleyen, temsil eden olması çok zor" Tırnak içinde alıntılanmış bu ifadeyi anlamakta güçlük çektim, ama sanırım bu ifade ile kadına atfedilen "aşık olunan", "güzel ve kırılgan nesne", "akıl dışılık", "olgunlaşmamışlık", "zayıflık" ve "güçsüzlük" simgelerinin değişmesi, "kadın" dendiğinde daha başka şeylerle birlikte anılmasının ve kadın imgesinin değişmesinin gerekli olduğu kastedilmiş olsa gerek. Aytek bu konuda özellikle kadınların, erkeklerle eşitlenme çabasından ve onlarla eşitmiş gibi davranmaktan kaynaklanıyor olabilecek "hepimiz insanız, neden bir de bu açıdan bakmıyorsunuz" şeklindeki karşı çıkışından söz ediyor.

Berktaş'ın kadın olmanın biyolojik değil kültürel bir durum, kadınlık ya da erkekliğin bir kimlik olduğunu, varoluşu ve yaratım sürecini sınıfsal farklılık gibi etkilediğini, cinsiyetin keskin bir bıçak gibi toplumu ikiye böldüğünü, böyle bir toplumda kadın olarak var olmanın farklı deneyimler ve fark yarattığını söylediği cümlesi önemli. Berktaş'ın "kadın olmanın varoluşu sınıfsal bir farklılık gibi etkiliyor" dediği yerde biraz durmak ve "kadın" olmanın, kadına bakışın sınıfsal farklılıklardan etkilendiğini ya da kısaca kadın olmanın sınıfsal toplum yapısından soyutlanamayacağını, bunun dışında düşünülmemeyeceğini vurgulamanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Konuya fotoğrafçılıktan girmişken ben de Aytek gibi farklı gri tonların ve zonların sorgulamaya ve kuşkuyla kapı araladığını, yok saymak, kestirip atmaktansa var etmek, sorgulamak ve bir şans daha vermek anlamlarına gelebildiğini düşündüğümü ve böyle bir bakış açısını benimsediğimi belirtmeliyim.

ŞAİRLİK BİR MESLEK Mİ?

Yukarıda alıntılandığım, Peride Celal'in yazarlığı insan açısından düşündüğünü, meslek dallarında kadın-erkek ayrımı yapılmasının kafasına uygun olmadığını belirttiği cümle konumuzla ilgili olarak üstünde netleşmesi gereken bir nokta.

Meslek ya da profesyonellik denilince konumuz olan edebiyat ve özelde şiir profesyonel bir meslek alanı sayılabilir mi, diye düşünmek gerekli oluyor. Mesleğin öncelikle akıl ve teknik meselesi olduğunu biliyoruz. Şiir ve edebiyatın diğer alanları olan öykü, roman vb leri için Apollon'dan bu yana eril özellikler olarak kabul edilen akıl ve teknikten önce yaratıcılık, heyecan, duygular gibi profesyonelliğe yakışmayan, kadınlığa atfedilmiş olumsuz özelliklerin gerekli olduğunu da biliyoruz. Bu noktada bir ayrım noktasına daha geliyoruz ki o da edebiyatın kullanım alanının ne olduğu sorusunu akla getiriyor. Edebiyat toplum yararına kullanabildiğimiz bir şey mi? Şimdi iki noktayı kesinlemeden veya bir yargıda bulunmadan devam edemeyeceğiz yola. Birincisi edebiyatın ve özelde şiirin bir profesyonellik gerektirip gerektirmediği sorusu ve ikincisi de edebiyatın toplum yararına kullanılıp kullanılamayacağı. Aslında her iki soru da birbiriyle ilintili. Eğer edebiyatın bir meslek veya profesyonellik gerektiren bir alan olduğunu kabul edersek, meslek ideolojisinin tanımı gereği onun toplum yararına kullanılabileceğini de söylememiz gerekir. Her iki durumda da en başından edebiyatın eril yapısını ve ataerkil tezahürler barındırdığını da kabul etmemiz gerekir. Bu alan içerisinde kadın olarak varolmanın imkânsızlığı ve saygı görebilmek için kadınlığın ötelenmesi ve erkekleşmek gerektiği de bir başka ön kabul gerektiren durumdur. Edebiyat toplum yararına kullanılabilen ve profesyonellik gerektiren bir alansa bunun içinde "kadın" vurgusuna da yer yoktur, diyebiliriz. Böyle bir zihinsel durumda sanatta ya da edebiyatta kadın diye bir sorundan söz etmek abesle iştigaldir.

Öte yandan temel olmamakla birlikte çoğunluğun mesleki alan içinde "kadın" vurgusunu gereksiz bulmasında etkili olabilecek bir başka faktör de ülkemizde modernleşme süreci ve ideali içinde kadınların çoğu haklarını savaşıarak değil tepeden inme almış oldukları gerçeğidir. Bu da mecburen tüm kadınları değil Cumhuriyetin ilk yıllarında orta-üst sınıftan kadınları kapsayan bir süreçtir. O dönemde kadınların meslek edinme süreçleri kadının varoluş sorunu olarak değil meslek edinme ve Kemalizm ideolojisi çerçevesinde modernleşme ideali içinde gerçekleşmiş, erkeklere ait alanlara giren kadınlar bu alanda varolan ataerkil yapının, dolayısıyla egemen sistem içinde işleyen kapitalist sürecin ve sınıfsal farklılıkların farkına varamamışlardır (2). Bu noktada sanatın maddiyatla olduğu kadar toplumsal, kültürel, siyasal arenada olan biteni fark etmekle ve kamusal alana açılmakla ilişkili olduğunun da altını çizmek gerekir. Bu farkındalık kadınların neden bu alanlarda daha geç dolaşıma katıldıklarını açıklama noktasında önem taşır. Dolayısıyla Türkiye'de bu yönde daha sonraki kuşaklar için bir bilinçlenme de gerçekleştirilmemiş, hem kadın, hem erkek hem de şair/ yazar modernizmin ya siyahı ya beyazı arasında

"sadece insan oluş" temelinde sıkışıp kalmıştır. Bu nedenle Türkiye'de hem sağcısı hem solcusu, hem çağdaşı hem muhafazakârı, hem kadını hem de erkeği için bir "kadın" sorunu ve "sanatın cinsiyeti" yoktur.

KADIN= "AYAKTA İŞEYEBİLMEK İŞEYEMEMEK SORUNU"

Hasan Hüseyin Korkmazgil bu yüzden kadın sorunlarına eğilen Simon de Beauvoir 'yı eleştirir:

"sayın simon dö bovuar

Doğrusu

Çok güzel gözlemleriniz var

“kadın bu meçhul!” üstüne

Ve çok güzel gözlemlerinizden de güzel

Hârîka deneyimleriniz

“erkek, bu malûm” üstüne

...

Evet bir de şu var yâni

Hani şu

Ayakta işeyebilmek

İşeyememek

Yâni şu

Eksiketeklilik sorunu!

Bana inanınız ki lûtfen

Sayın simon dö bovuar

O başbelası kompleks... Simon dö bovuar’a açık mektup (3)

SINIFSAK BAKIŞ

Türkiye’de aydın kesimin kadına bakışı için durum böyle iken Virginia Woolf “Kendine Ait Bir Oda”da kadına sınıfsal bir bakış açısıyla bakıyor. Kadınların ev işi yapma ve çocuk büyütme gibi ev işleriyle uğraşarak yoksullaştırıldığını, aynı zamanda yaşama dışarıdan baktıklarını, soyutlandıklarını, sadece izleyici konumunda kaldıklarını, bu nedenle doğal olarak sanat alanında görünmelerinin geciktiği saptamasını yapıyor. Ardından düşsel planda son derece önemli bir imge olan kadının gerçek yaşamda bu kadar önemsiz olmasının ve sanat alanında 18.yy sonlarına kadar hiç bir varlık gösteremediğinin altını çiziyor. Woolf’un o dönemde zihinsel özgürlüğü ve dolayısıyla sanatsal uğraşları maddiyata dayandırması, kadınların maddiyattan ve zihinsel özgürlükten dolayısıyla sanatsal alandan yoksun bırakıldığı saptamasını yapabilecek bir zihinsel, bakış açısına ve dünya görüşüne sahip olması ile Türk yazarların çoğunun “edebiyatta kadın-erkek ayrımı gibi bir ayrımcılığa ne gerek var, hepimiz insanız” yaklaşımı arasında iki yüzyıl kadar fark var. Kamusal alan içinde yer almış, modern, eğitilmiş, orta sınıfa mensup kadın yazarların bu alanda varolabilmek için yitirdiği zihinsel özgürlüğü, yitirdiğinin farkına varamadığı kadın varoluşunu ve kimliğini, hem düşüncede hem de dilde kazandığı erillik içinde açıkça görmek mümkün. Bu fark, batı ile doğu arasında, ekonomi-politik ve fiziksel farklılıklardan kaynaklanan zihinsel özgürlüğün ve dolayısıyla sanatsal alanın birbirine bağlı olarak eş zamanlı bir gelişim göstermesi ile ilintili aşılması bir fark gibi duruyor.

SONSÖZ

Konu tüm meslekler değil de sanat, edebiyat ve şiir olarak ayrılaşmaya başlayınca, özellikle şiire tam olarak bir meslek tanımını ve mesleği tanımlarken kullandığımız nitelikleri oturtamayacağımızı, şiir için

salt aklın ve tekniğin yeterli olamayacağını söyleyebiliriz ve buna hiç kimse itiraz edemez sanırım. Şiir için duygusallık, hisler, duygulanımlar, heyecanlar yani kısaca bir olumsuzluk olarak kadına atfedilen bütün özellikler, dişil farklı duyarlılıklar, farklı bakışlar ve algılayışlar devreye girer. Bu noktada kadın erkekten üstündür gibi akliselime dayanmayan bir iddiayı gündeme getirmek niyetinde değilim. Tam aksine kadın ve erkeğin, sanatçı kimlikleriyle diğer meslek alanlarından farklı duyarlılıklara sahip olduklarının altını çiziyorum. Bu farklılıkları bir üstünlük olarak kadına veya erkeğe maletmeyi hedeflemiyorum, sadece kadın olmaktan ya da cinsiyet farklılıklarından olduğu kadar sanatçı olmaktan, ait olunan kültürel yapıdan, dünya görüşünden vs şiirin farklı görünümlere bürünebileceğinden, farklı söylemleri olabileceğinden söz ediyorum. Özellikle şiirde veya sanatta “kadın” olmanın altını çizmenin önemli olduğunu düşünmek de yine sınıf temelli bir toplumsal yapının farkında olmakla, özne olmakla, bireysel gelişmeyi hedefleyen bir dünya görüşüyle ilintili. Yönetici elitlerin eril hegomonik düşünce yapısından dolayı sınıfsal eşitsizlikleri gidermek yönünde, hem erkek, hem de kadın olarak her şekilde harcanacak çaba, geçiş süreci boyunca bir süreliğine “kadın” olmanın, kadın duyarlılığının var olduğunun altını “hepimiz kadınız” şeklinde çizmekle olanaklıdır, üstünü örtmekle değil.

Kaynakça

- (1) Laleper Aytek, “Kendine Ait Bir Fotoğraf” içinde(KABF): Çağdaş Türk edebiyatında Kadın Yazarlar, yayına hazırlayan Can Kurultay, Vakıf yay. 7, Kasım 1993
- (2)Toplum ve Bilim 114, Gökçe Bayrakçı Tüzün 2009, sf.27-49
- (3) Hasan Hüseyin; Koçero Vatan Şiiri; Bilgi yayınevi; 1976 (s:147-157)

ŞİİRİN KADIN DİLİ, KADININ ŞİİR DİLİ

Şiir dilinin iletişim amacıyla kullandığımız gündelik dil dizgesinin içinde, ama ondan farklı bir düzgü olduğunu biliyoruz. Şiir dilinin bu farklılığı ilkel dillerdeki ya da birinci sözlü kültür alanındaki gibi nesne-imge-seslem ilişkisini kurabilmesinden kaynaklanıyor. Sözü ettiğimiz nesne-imge-seslem ilişkisi gündelik konuşma ve yazı dilinde artık ulaşılamayacak şekilde gerilerde ya da derinde kalmıştır. Artık ilkel dillerde veya şiirde olduğu gibi bu ilişkiyi kurması mümkün değildir. Bu da dil bilimin kurucusu Saussure’nin nedensizlik ilkesiyle açıklanır, bu ilkeye göre bir nesnenin adı ortak kabullenme ya da toplumsal uzlaşma ile belirlenir. Oysa dil antropolojisi alanında çalışan araştırmacılar Sumer, Mısır, Anadolu, Hint, Yunan’da yaşanmış olan neolitik – bitki çağına kadar gerilere gittiklerinde, yaşama derin

bir bağıllıkla bağlı, yaşam sevinciyle, dünyadan ve doğadan aldığı keyifle özelleşen, kadın karakterindeki yaratıcılığın özgürce ortaya çıktığı, özgürce ifade edildiği anaerik bir toplumsal yapı buluyorlar ve bu yapının içinde kadınların diğer alanlarda olduğu gibi dil alanında da üretici güç olduklarını görüyorlar. Eski ana tanrıçalar buluşları ve yenilikleriyle topluluğun içinde devrim yapan, başka toplulukları da etkileyen, büyük uygarlıkların temelini atan kadınlardır. Su, dağ, gök, mağara, toprak yani doğa, kadın tapımlarıyla bir bütündür. (1). Çocuğun, sütün ve dilin üreticisi kadındır. Anaerik çağda özneyle nesnenin, özneyle olayın, özneyle yerin, kavramlarla öznenin arasında sınır ve ayırım yoktur (2). İlkel insanlar kendileriyle çevreleri arasında keskin ayrımlar yapmıyorlar. Levy-Bruhl'ün katılım mistiği dediği biçimde yaşıyorlar ki bu, dışarıda olan her şeyin içeride de olması ve içeride olanın dışarıda da olması anlamındadır (3). Aynı dönemde cansız nesnelerin ana tanrıçanın görüntüsü ve bu nedenle özne olduğuna inanılıyor. Kadın, doğadaki seslere ve kendisinden ayrı tutmadığı hayvanların seslerine öykünerek nesnelere ad veriyor ve bu ad o nesnenin en belirgin özelliğini taşıyan sesleri içinde taşıyor. Ardından yeni nesneler, yeni imgeler, seslemler, anlamlar derken, dil şimdiki kadar olmasa da giderek bir yabancılaşmaya yol açıyor, bu yabancılaşma ve doğadan uzaklaşma insanın kendisini özne olarak konumlandırması ve nesneden ayırt etmesi, kendi işine yarar aletleri üretmesi ile sonuçlanıyor. Bilicilik ve şiirde esinlenmenin özellikle kadınlarla ilgili bir şey olduğu görülüyor (4). Kadın, su ve ağaçla özdeş olduğundan lirik şiirin akıcılığının da kadınsı olduğu söylenebilir. Ayrıca Aruz vezninin kadın tapımlarıyla ilişkili olduğu ve kalıp sözcüklerin ünlüleri dışında kalan ünsüz harflerinin m,n,f,l,t,s özellikle f,m,l'nin dişil sesler olduğu biliniyor. Aruz vezninde buna uygun bulunan sesbirimler ve heceler kullanılmış. Hem divan edebiyatında hem de sanat ve üretim alanlarında kadın kümeleriyle ilintili çok sayıda sözcük var. Lirik şiir dilinin dil içinde, nesne-imge-seslem ilişkisini kurabilmesi nedeniyle ilkelliğini koruyan bir dil oluşu ve bu ilkel dilin sahibinin kadınlar oluşundan çıkarılacak sonuç: "şiirin dilinin kadın" oluşudur. "İlkel insanların günlük konuşmaları ve okuma duaları ancak şiir için düşündüğümüz ölçüde ritimli, ezgisel ve olağandışıdır. Bu insanların günlük konuşma dili şiirselse, şiirleri de büyüseldir. Bildikleri tek şiir türküdür ve dış dünyayı bir değişikliğe uğratma, yanılısamayı gerçekliğe dayatma amacı güder" (5).

Erkeklerin çocuk üretimindeki öneminin anlaşılmasıyla, av ve avcılık ile birlikte erkek egemen bir topluma ve yazıya/simgesele doğru bir yolculuk başlar. Yunan kültüründe iki düşünce dizgesi ve iki dil ortaya çıkıyor, anaerik toplumların eşitlikçi, barışçı, toplumcu, doğayı kardeş gibi gören dilini Dionysos, sonradan gelen avcı toplulukların savaştı, yarıştı, bireyci, akılcı, kurnazlığı ve hileyi değerli bulan, doğanın kardeşliği ilkesi yerine doğaya efendilik etmeyi amaçlayan anaerik dili Apollon temsil ediyor(6). Tek tanrılı dinler dönemine gelindiğinde ilk adlandırmaların ana-tanrıçalar tarafından yapıldığı unutulur, kutsal kitaplarda ad vermenin artık bir erkek olan tanrı tarafından ilk erkeğe görev olarak verildiği belirtilir. Yabancılaşmanın artık dilin kaynağına dönemeyecek kadar arttığı, sesin yazıya dönüşerek simgeselleştiği, bilginin erk'ek olduğu günümüze gelindiğinde ise dil teknolojinin ilerlemesi ile koşut olarak ve insanın, toplumsal alanda bir özne olarak varolabilmesinin koşulunun kendisinden uzaklaşmak olduğu bir açmaz yaratır. Bazı dillerde özellikle Fransızca'da ve Arapça'da sözcüklerin dişil ve eril yapısından söz edilir yani eski kadın dilinden artakalanlar dil içinde artık sadece harf, sözcük ve ses düzeyindedir. Bazı sesler içinde olduğu sözcüğü dişileştirir bazıları da erkeksi bir özellik verir içinde yer aldığı sözcüğe. İlhan Berk'in "Harfler" şiiri buna örnek gösterilebilir:

"Büyük İ, ağırbaşlı ve gülmez; C, içine dönük, kapalı bir ekonomi adamıdır; küçük b (sevdiğim dördüncü harf), duruk ve dişidir, bir gizemlilik otağıdır sanki; R, canavar sesli; h, erotik; j, askersi; g, utansak; K, şövalye yüzlü; ö, kalvenci; Ş, Yahudi duruşlu; m, sürtük; l, fahişe."

Dilbilimsel antropolojik buluntularla destekleyerek lirik şiirin dilinin kadın dili olduğundan söz ettik. Peki günümüzde yazılan çok katmanlı, çok anlamlı şiir dilinin sözcüklerde geçen, çoğumuzun farkına bile varmadığı dişil ses birimleri ve seslemler dışında dişil olduğundan söz edilebilir mi? Şiirin dişil birimleri demek gerek ve bu anlamda, bu birimleri kullanmak anlamında, kadınlarla erkekler arasında bir fark yok; elbette bu konuda erkek ve kadın şairlerin şiirlerinde kullandıkları sözcüklerin ses açısından incelenmesi gerekir. Bunun dışında günümüzde yazılmakta olan şiirin, yazının bir sembol olan harfleri

görsel imge olarak kullanmasından dolayı bir mekân olması, dikey ve çok katmanlı yapısı biçim olarak erkektir, aynı biçimi kullanan kadınların şiirleri de bu anlamda erkektir. Tümevarımsal olarak kadının şiir dilinin biçim olarak erkek olduğu söylenebilir.

Şiirde sözcükler yan yana geldiğinde bu ilişki bir anlamı zorunlu olarak içerir. Anlam olarak kadının şiir dilinde dişil bir yan var mı? Şiirde anlamı ortaya çıkaran okurdur, çünkü anlam yorum ile ilgilidir, bu nedenle şairin kadın ya da erkek olması ile okurun anlamlandırması arasında bir ilişki olmayabilir. Anlamlandırma okurun birikimini, donanımını, bakış açısını gerektirir. Şiirde var olan anlam, okur tarafından anlamlandırılır ve dönüşür ya da çevrilir. Şiir dilinde öğretilmelerin var olması, okur için tek katmanlı bir anlamı engeller ve anlamlandırmayı gereksinir, bu nedenle anlam belki okurun cinsiyetiyle ilişkilendirilebilir, ama şiir yazarının cinsiyetiyle birebir ilişkilendirilemez. Anlam ifade edildiğinde anlamlandırma gündeme geldiğine göre anlamsal fark olarak şiirin dişil veya erilliğinden söz edilemez gibi geliyor bana.

Toparlayacak olursak dilin kökeninde yer alan ana tanrıça dili dişildir, ses özelliği baskın lirik şiirin de gündelik konuşma ve yazı dilinden farklı olarak ilkel dillere benzemesi nedeniyle, bütünüyle olmasa da, ses, seslem ve sözcük düzeyinde kadın dilinden söz edilebilir. Ancak modern/erkek egemen toplumsal yapı içinde sosyal bir varlık olarak kadının kadın olarak değil, erkek olarak var olabilmesi, erkek egemen dil içinden konuşması kadının şiir dilinden söz etmeyi olanaksızlaştırıyor. Kısaca bütünüyle olmasa da köken olarak şiirin kadın dilinden söz edilebilir. Şiir dilinin olabilmesi için ise kadının bu toplumsal yapı içinde biyolojik olduğu kadar sosyal bir varlık olarak da var olabilmesi gerekiyor. Gerçek bir kadın olarak varolabilmekle kastettiğim şey: “Bilgili, yetenekli, serüven yaşamaktan korkmayan, bağımsız davranan, kendilerine bir erkek koruyucu edinmeye gerek duymayan, kaderlerini başkalarının eline teslim etmeyen üretici kadınlardır”. Çünkü kadının şiirinin dili yazarının sadece kadın olması ile ilintili değildir, aynen anaerik dönemde olduğu gibi kadının kendi dilini, şiirinin dilini üretebilmesi için başka üretimlere gereksinimi vardır; bunun yolunun da beden gücü dışında kendisinin işine yarayacak nesneleri kendisinin üretebileceği bir düşünsellikten geçmesi; üretmediği sürece nesnelere ad koyma, kendi dilini oluşturma hakkından ve gücünden yoksun kalması söz konusu olduğuna göre kadınların ilk olarak erkeğin karşısında erkeğin kendini var etmesine yarayan bir kadın kimliğinden kurtulması gerekiyor. Kadının şiir dili demek için kadın gerekiyor, çünkü “dil, önce özneye gereksinim duyar” (7). Kadının erkeklere göre göreceli olarak “kadın” değil gerçek kadın olarak var olabilmemesi gereksinir. Bunu kendinden güçlü olana kendini kabul ettirmeye, modern bir meşum kadın gibi erkek şairlerin egemenliğini onların elinden almaya, iktidarlarını yerle bir etmeye ve bir başka iktidar oluşturmaya çalışarak, şiirin erkek cemaati içinde varolmayı seçerek başaramaz.

Nezihe Meriç’in çok katıldığı bir saptamasını alıntılarım istiyorum: “Duyarlılığın farklı olması, kadın duyarlılığı diyebilmek için farklı bir akıl ve farklı bir zaman gerekiyor” (8). Kadın duyarlılığını farklılaştıracak bir akla ve bilince ulaşmak kadının sınırlarının farkına varması ile mümkün. Yaratıcılığın sınırlar gerektirdiği, sınırlanma ile genişlemenin yan yana yürüdüğü düşünüldüğünde, kadınların sınırlarının olması yaratıcılık anlamında, erkeklere göre bir artı değer olarak algılanabilir. Rollo May’dan alıntılararak söylersek; bu bilinç sınırlılıklar ve olanaklar arasındaki diyalektik gerilimden doğan farkındalıktır ki başkaldırıyı doğurur, kişisel sorumluluğun duyumsanmasına ve sınırlarla mücadeleye yol açar. İşte bu mücadele sonunda yiten sınırların yerine kadın şair yeni biçimler koyabilir. Biçim sınırdır, çizgidir ve içeriği sınırlar; kadın şair bu sınırlanan içeriğin adını şiir olarak belirleyecektir. Dış gerçeklik-imge-şiir-sınır-biçim-anlam ilişkisi diyalektiktir. Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır, imgelem zihnin uzanışıdır. Fikirler, itkiler, imgeleri kabullenebilme, düş, düşleme, birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve bu olanakları elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir imgelem. İpleri koparmanın yoludur. Yeni ufuklar demektir. Düşünülmeyi düşünmeye cesaret etmektir (9). Ana Tanrıçalar gibi çevreyi değiştirmek, çevreyi kendi gereksinimlerine uygun kılmak demektir. İşte bunların hepsi biçim sorunudur. Kaosa biçim verecek olan biçimdir. İmgelem bu biçime yaşam verir, biçim de bizi delirmekten korur. Çünkü sınırsız varoluş tehlikelidir, der Rollo May; insanı tevekküle iter. Coleridge (10) şiirden söz ederken iki çeşidin ayırdına varmıştı: Biri şairin dışında olan, ortak kabullenmeye dayalı mekanik biçimler (aruz vezni/hece vezni

gibi), diğeri ise organik yani şairin içinde olan biçim; iç biçim ki yüzyıllar sonra şairin orada olduğunu bilmediği anlamı alımlayıcının bulmasına yol açar. Biçimciliğin ölü biçimlerine karşı çıkan biçimler yeni ve derin anlam bulmada yardımcıdır. Bu, anlamı belli, bilinir yollardan söylemeyi reddederek, başka yolları/biçimleri aramakla mümkün. Sınırların ve biçimlerin ortadan kaldırılması çabası kendini yıkıcılıkta ve yaratıcılıktan uzaklaşmakta bulur, Batı'da bu tür avangard çabaların sonunda şiir hiçbir şey yazılı olmayan boş beyaz bir sayfaya dönüşmüştür.

İşte kadınlar için “tekil bir gerçeklik kurma, sınırlara itiraz, baktığı yeri şiir ile gösterme ve varolma savaşında bir araç, kendini var etme, doğayı, toplumu, erkek egemen sistemi sorgulama” (11) yolu olan şiir, kadınların “gerçek kadın” olarak kadın diliyle ürettikleri şiir, İlhan Berk'ten alarak söylersek: “dünyayı kurtarmaz, ama bir ucundan tutar”. Dünyayı kurtarmanın bir ucundan tutmak için kadının şiir dili demeden önce, bu toplumsal yapı ve simgesel sistem içinde erkeklik ve kadınlık durumlarının göreceli oluşu nedeniyle, var olan ortamda kendine bir yer bulmakla yetinildiği sürece erkek ya da kadın şairlerin var olan şiir ortamının kanatları altında klasik bir meşum kadın konumunda kalacaklarının farkına varmaları gerekiyor. Bu farkındalık; bilinç, imgelem, biçim, yeni anlam, yaratım ve şiir demek. Bunun için önce toplumsal yaşamda sonra da şiirde sahici kadın ve erkek olarak özneler ihtiyacımız var, ancak ondan sonra şiirden ve onun dilinden söz edebileceğiz.

Notlar:

1. Yıldız Cıbroğlu (YC), Kadının Yazısız Tarihi, Payel yayınları, birinci basım:Mayıs 1996, sf: 300
2. agy/sf 245
3. Frieda Fordham, Jung Psikolojisinin Ana Hatları.Say yayınları, 6.baskı, İstanbul 2004 Sf.30).
4. YC/sf. 246
5. agy sf. 226
6. agy sf.241
- 7.Mustafa Durak , Jacques Derrida'da gramatoloji ve gösterge kavramları
(ya da Dé-grammatologie)
- 8.Nezihe Meriç,11. Bursa Edebiyat Günleri/Edebiyatımızın İpek Şehri Bursa , 1.baskı, Kasım 2007
- 9.Rollo May, Yaratma Cesareti, Metis yayınları, dokuzuncu basım:Temmuz 2005, sf.122-134
- 10.agy sf.130
- 11.Bilgesu Erenus, 11. Bursa Edebiyat Günleri/Edebiyatımızın İpek Şehri Bursa , 1.baskı, Kasım 2007

“TABULA RASA”YA DOĞRU KADIN ŞAİR

A. DİL

Dilin çok sayıda tanımı ve bir o kadar çeşidi var. Büyük Larousse’tan (1) alıntılanarak söylersek: “Bir çok dilde damakta hareket eden kas ile söz organına aynı ad verilir, ancak pek çok dilde de, bu iki “şey”i belirtmek veya ayırt etmek için çeşitli terimler kullanılır, Ör. Fransızca’da kısmen eş anlamlı iki terim vardır: *Langue* ve *langage*, Türkçe’de ise dil hem sesli (dolayısıyla çizgisel) ve çift eklemli (sesbirimler, biçimbirimler) nitelikte belirginleşen bölümü, hem de çiçeklerin dilini ve insanlar arası

iletişime olduğu gibi, insan-makine iletişimine (programlama dilleri) ya da bilgisayar içi aktarıma yönelik her türlü yapay kodu kapsayan çok geniş bir yayılım alanını içerir. Birinci anlamdaki dil, özgün, ilksel (başka bir kurallar bütününe indirgenemeyen) düzenlenimi, insan türünü tanımlamaya yarayan “dil yetisi”yle belirlenen özgün bir kod biçiminde ortaya çıkar. Yapay kurallar ikincil niteliklidir: Birincil kod dillerinin geliştirilmesinden, belli oranda yaygınlaştırılmasından kaynaklanır. Bu anlamda dil, dünyadaki çeşitli dillerin birleştiği düzlem / mekân olarak ele alınabilir”. Devam edelim, aynı kaynakta dil: “bir insan topluluğuna özgü olan, o topluluktaki bireylerin duygu ve düşüncelerini anlatmak ve birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları sesli ve kimi zaman da yazılı göstergeler dizgesi”dir. Bir başka tanıma göre dil “her türlü söz ediminin altında bulunan soyut dizge”. Dil için diğer bir tanım: “Her insanda bulunduğu gözlemlenen, düşüncelerini anlatma ve sesli, bir olasılıkla da yazılı göstergeler aracılığıyla iletme yetisi”. Turgut Uyar’ın dili dendiğinde; “bildirişimin niteliğine ve söylemin türüne göre tanımlanan anlatım dizgesi” anlaşılıyor. Veya “bildirişim işlevi gören, sözü olmayan ve bir yapı oluşturan her türlü gösterge dizgesine de dil deniyor” (ör: Arıların dili, çiçeklerin dili vs), “bir şeyin dili, bir sanatçının düşüncesini, duygusunu ifade etmek için kullandığı sözlü olmayan anlatım yolu (sinema dili), bilgisayarda işlenmesi gereken bütün algoritmaları betimlemeye yarayan işaretler ve karakterlerden oluşan uzlaşmalı kod, kaynak dil, makine dili, simgesel dil vs.

Bu alıntılarda altı çizilmesi gereken dil dediğimizde içersinde ayrı kavramları içermesi: organ olarak dilin yanı sıra ayrıca ‘langue / langage’ ayrımı vurgulanıyor ve bu ayrım ‘langue’ ‘soyut bir dizge’ olarak görülüyor (Saussure). Bu ayrım yanı sıra “Doğal diller ve yapay diller” diye de bir ayrım var: Doğal diller olağan konuşma ya da yazı dilini belirtirken, yapay diller programlama dilleridir. Burada Saussure’ün yaptığı başka bir ayrıma daha dikkat çekmek gerek: dil (langue) / söz (parole) ayrımı. “dil bir kod, konuşan bireylerce gerçekleştirilmesi söze bağlanan gücül bir düzenlenimdir. Bu nedenle dil toplumsal bir ürün, belli sayıda bireylerin bir topluluğa bağlanmasından kaynaklanan bir tür ortak sözleşmedir.” Saussure’a göre: “Dil toplumsal ve uzlaşım bir kurumdur. Dil sözün tersine gerçek bir nesne değildir. O bir potansiyel, gizli imkânlar bütünüdür. Söze imkân veren biçimsel kurallar sistemidir” (5). Dil ile ilgili sorunlar bu ayrımlarla sınırlı değil kuşkusuz.

Konumuz dil, şiir ve kadın olunca ister istemez dil bilimin içine dönük yapısından, -insan dilinin kökeni sorunu bilimsel bir araştırma konusu olamayacak kadar derin bir kuyu olsa da-, dil bilimsel antropolojiye adım atmış oluruz. “Evrimin belli bir aşamasında primatların ayakları üzerinde dikey duruşa ulaşması, duyu ve hareketlerinin uygun biçimde bütünleşmesi sonucu hayvanların çığlıklarını gözlemlemesi ve ardından taklit etmesinin insan dilinin doğuşunda özendirici bir rol oynamış olabileceği” gibi bazı varsayımlar var elimizde. Bu noktada kendi başına bir anlamı olmayan en küçük birim olan sesbirim, biçimsel ve anlamsal alanlar araştırıldığında F.saussure’ün ortaya atmış olduğu “dil göstergesinin nedensizliği ilkesi”nin dilin çağımızdaki çok katmanlı yapısı ve kaynağından uzaklaşması nedeniyle bu anlamda çok gerilere gitmenin olanaksızlığından kaynaklanmış olduğu ve hiç kimsenin kafasına göre nesnelere ad veremeyeceği düşünüldüğünde dil göstergesinin nedensizliği ilkesinin temelsiz olduğu söylenebilir. Dilin ortaya çıkışında rastlantılardan yararlanılmış olması nedensizlik demek değildir. İnsanlığın bir milyon yıl kadar bir geçmişinin olması nedeniyle en başa gidilemediği için ses ve biçimbirimler uzlaşım ürünü gibi algılanabilir, ama bu onların rasgele düzenlendikleri anlamına gelmez.

Dillerin çeşitliliği, insan topluluklarında seslem (hece) düzeyinde bir birliktelik olsa da çoğu adlandırmaların birbirini tutmaması gibi bugünkü durumu ortaya çıkaran süreçler bu konudaki yanlış bağıntıların sonucu olsa gerek. Ses birim/ seslem yoluyla “kadınların yazısız tarihini” kazıyarak gün ışığına çıkarmaya çalışan Yıldız Cıbroğlu “kadının yazısız tarihinde” (2) 1. sözlü kültüre dayanan anaerkil/neolitik-bitki döneminin bu dönemin ardından gelen yazılı kültür/ataerkil-paleolitik dönemin yanlış yansıtılardan dolayı tam olarak çözümlenemediğini ifade ediyor ve dilin şifresinin çözülmesinde özellikle günümüze kalmayı başaran “M” ve “N” seslerinin önemini vurgulayarak ilkel denilen toplumlar dille kültür arasındaki bağıntıları incelemeye, dilbilimsel antropolojiye dalıyor. Martinet’in “çizgisellik –sesli- ve çift eklemlilik özelliği dilleri tanımlamaya yeter” savına yüzeysel ya da sesbilgisel tiplendirmeyi göz ardı etmemek gerektiğinin önemini vurgulayarak katılıyor, asıl vurgulamak

istediği ise ataerkil ya da erkek egemen düşünce siteminin ve dolayısıyla kültürünün görmezden geldiği “tanrı anaların dili”. Bu noktada şiire geçmeden önce kadının dilinden söz etmek gerekiyor. Yıldız Cıbroğlu bu bağlamda neolitik dönemde kadınlar, onların yorumladığı dünya, onların başlattığı, ama ataerkil kültürün ve yazılı tarihin görmezden geldiği üretim ilişkileri, imgeler, kavramlar ve onları gösteren seslemler (heceler) ve bunların arasındaki ilişkiler dizgesinden söz ediyor yani anaerkil / yazı öncesi sözlü kültür alanından. O çağlarda kadın üretici, çocuk kadına ait, çünkü erkeğin çocuk oluşumundaki rolü henüz bilinmiyor. Kadın; hem çocuk, hem de süt yani besin üretiyor. Ürettiği için de nesnelere ad erme, nesneleri canlandırma, nesneleri özneleştirme hakkına ve gücüne sahip. Seslemler doğadan, öncelikle de hayvanlardan; ineklerden, koyunlardan geliyor, çünkü o dönemde insan kendisini hayvandan ayrı tutmuyor, kendi evladıyla birlikte annesini yitirmiş bir hayvana da kendi memesinden süt veriyor. O dönemde “ben” diyen, “benim” diyen kadın, “ben” ve benim diyemeyen de erkek. Anaerkil kültür “romantik, silahsız ve savunmasız”. Aynı zamanda kadınların bir gereksinim sonucu ürettiği sözcükler yalnızca kadın olmakla ilintili değil çünkü üretim içeriyor. Ataerkil düşünce dizgesi av ve avcılıkla yani paleolitik çağla birlikte egemen duruma geldiğinde anaerkil kültürün sesini ve dilini kullanmaktaydı (3). Bunlar elbette kanıtlanabilir şeyler değil, çünkü elimizde ulaşabileceğimiz nesnel gerçekler yok. Kısaca dilin asıl sahipleri üretenlerdir diyor Cıbroğlu kitabında ve pek çok örnekle yeryüzünde bugün pek çok ulusun dilinde güçlü bir “kadın diline” rastlandığını gösteriyor. Bunlar elbette yazılı belgeler değil, sesler yoluyla kurulan bağlantılarla, sözcüklerin bellekleriyle gösteriliyor. O dönemde kadınlar, şimdikininkine tersine en küçük parçaları yani sesbirimlerini (fonemleri) yan yana koyarak dili kuruyorlardı ve buradan anlambilimler (monemler) ortaya çıkıyordu. Günümüzde bu olay tersine işlediğinden, elbette ses ve anlam arasında ilişki kuramıyoruz. Ve Saussure gibi nedensizlik ilkesine ya da ortak kabul görme ilkesine başvuruyoruz. Aynı kitapta ilk insanların beyinlerinde nesne-imge-seslem ilişkisini kuran ve taklit ettiği nesnenin en belirgin özelliğine eşdeğer seslemi üreten bir merkez olduğunun düşünüldüğü belirtiliyor. Beyindeki bu merkez, günümüzde şairlerin beyinlerinde saklanmış olabilir diyor Cıbroğlu. “Dil başlangıçta boş beyaz bir sayfa (tabula rasa) iken köklerinden uzaklaştıkça çok katmanlı bir yapıya sahip oluyor, yatay konumundan dikey konuma geçiyor, bunun sebebi “evrim olduğu kadar çağın getirisi beyin kirliliği” (3) Bilindiği gibi “dil bir çeviri işi ve her çeviri bir gereksinimden doğar, sonra kendisini aşar ve aslından uzaklaşır. Bu çeviri işi ilkel çağlarda küçük ölçekli iken şimdilerde dipsiz bir kuyuya benzemiştir. Dilin bir çeviri işi olması nedeniyle yabancılaşma kaçınılmazdı elbette, bu yabancılaşma giderek arttı. Dilin yapılanması insanın denetiminden kurtuldu, dil artık bir araç bir nesne değil” (4), özne.

Dilin insandan bağımsızlaşarak kendi kendini üreten bir canlı ya da organizma olması hem kötü hem de iyi. Çünkü ilkel toplumlarda üretici kadın/ana nesneye ad vermekle onu özne konumuna getiriyor ve ona can verdiğine inanılıyordu ve gerçekten de sözcüğün içinde nesne-imge-seslem ilişkisi mevcuttu, en azından elle tutulabilecek kadar somuttu. O dönemde dilin böyle canlı bir organizma oluşu ve elle tutulabilir oluşu, hâlâ insanın denetiminde oluşu, olumlu bir özellik ve şimdi o noktadan çok uzağız, bu kez dilin insandan bağımsız yaşayan bir organizma oluşu, insanın gereksinimlerini aşacak şekilde kendisini çoğaltması ise olumsuzladığımız bir özellik. Kabaca dilin günümüzdeki halini bir kanser hücresinin denetimsiz çoğalmasına benzetebiliriz veya içinde büyüdüğü ana organizmaya zarar veren istenmeyen bir oluşum. İlkel diller bu anlamda kadının içinde büyüyen sağlıklı bir cenin gibi yorumlanabilir, ama şimdi o cenin annesinin canına kast etmektedir. Bu noktada Lacan ve Foucault’un ruhbilimle birlikte ele aldıkları dil konusunu anlamak kısmen daha kolay oluyor: Her ikisi de Saussure’ün yukarıda alıntıladığım dilin bireysel özgür seçim imkanına sahip olması düşüncesine karşı çıkıyor. Lacan’ın vurgulamak istediği “bireyin kendisinin dil içinde belirlenmiş bir konumdan konuştuğudur. İnsan kendini ve gerçekliği, ancak dilin verdiği dolayım sayesinde düşünebilirken, hem gerçekliği kendisinden ayırt etme- bir gerçeklik nosyonu geliştirebilme- imkanına kavuşur hem de daha toplumsallaşmış , yüceltilmiş kavramlarla kendini düşünürken, kendi gerçekliğini dile getiren ilk simgeselleştirmeleri de bilinçdışında bırakmış olur.” (5) Kısaca kendisine yabancılaşır. Modern toplumlarda ya da günümüzde ilkel dönemden farklı olarak İnsanlar doğdukları anda kurumsallaşmış olan dil’e ayak basarlar. Bebek doğduğu anda dilin ya da diğer bir deyişle içinde yaşadığımız simgesel sistemin ve onun temel bileşeni olan dilin içine adım atmış olur. Ve “ben” dediği anda hem kendisini var etmiş, hem de kendisi dışında konumlanarak kendisinden uzaklaşmış olur. Çünkü “ben” denildiği

anda “sen” üretilir. “ben” “sen”e dönüşür. Ben kendisini, karşısında bir başkası ya da bir “öteki” olmadan tanımlayamaz ve gerçekliğini yitirir. Yani Foucault’tan alıntılanarak söylersek :”konuşan özne, hakkında konuşulan özne ile aynıdır” (6). Oysa kadınların bitki kültürü döneminde yapılandırdıkları dil yatay ve bu nedenle denetlenir, diyor Cıbroğlu, haklı olarak. Çünkü o dönemde “kadınlar doğanın, kendi doğalarının, kendi imge tünellerinin içinden geçerek kendi sesçil göstergelerini buluyorlar, kendi dillerini kuruyorlar, ad koyma evresine yöneliyorlar” (7). Günümüzde ise ataeril sistemin getirisi yarışma, güç istenci, “gerçek gereksinimlerden doğmayan, kendi kendisini üreten teknolojiler, kâr amaçlı yoz sözcük üretimleri dilleri ve beyinleri kirletiyor”. Yukarıda sözünü ettiğimiz seslemlerin/hecelerın önemi burada ortaya çıkıyor: “Seslemler_ sözcükler- yeni imler-imgeler- seslemler-sözcükler-anımlar; bütün bunların yenido zihinde işlenmesi ve birbirleriyle ilişkilendirmesinden yeni imgeler, imgelemler ortaya çıkıyor, o yeni imgeler de alete ve eşyaya çevriliyor, onlardan yeni sesler, seslemler, adlar ve sonra yeniden zihinde yeni imgeler üretiliyor. Ve bu dil, imge, nesne ilişkisinden çadırlar, evler, yollar, köprüler ortaya çıkıyor. Kullanılmayan nesnelerin karşılığı olan sözcükler de unutuluyor, üst üste yeni kurgusal dünyalar yaratılıyor. Bu kurgusal dünyaların karşılığı insanı sesinden ve doğasından uzaklaştıran katmanlanmış bir dil oluyor.”

Sonuç olarak insan düşünce, imge/ hayal üretmediğinde kendisine ve doğasına yabancılaşıyor. Böylece geleceğin biçimlendirilmesini ellerinden bırakmış oluyor. İşte bu nedenle modern toplumsal yaşam içinde özne, kendisini ya da ne’liğini asla olduğu gibi bilemeyecek olan kişi konumundadır (Çünkü “ben” denen özne düşünce üretmediği ve hayal etmediği sürece “ben” demek için dilin kapalı alanında kalmak ve oradan, verili bir alan içinden konuşmak zorundadır, bu durumda öznelık, sabit bir konum olmaktan çıkar ve özne ile nesne durmaksızın birbirine dönüşür.). Bilmesine engel olan, onu kendisinden uzaklaştıran dildir; insanı toplumsal yaşama dahil edip bir kimlik vermekle birlikte aslından uzaklaştıran ataeril bir simgedir dil; annenin adının kaybıdır. Kişi ile dünya arasına mesafe koyan, aracılık eden üçüncü şahıstır, kişiyi kapalı bir kurgusal alan içinde var ederken kendi gerçekliğinden ve diğerlerinden uzaklaştıran, ortasından ikiye bölen ve aciz bırakandır. Lacan’gil düşünceye göre ikiye bölünmekten kasıt dil ya da simgesel alan sayesinde bilinçdışının yani insanın simgesel alanda yaşamak, varolabilmek için üstünü örtmek zorunda olduğu alanın yaratımıdır.

B. ŞİİR DİLİ

Gelelim şiire. Şairin beyninde eğer Yıldız Cıbroğlu’nun umduğu gibi nesne-imge-seslem ilişkisini sağlayan bir merkez varsa, dilin bu denetimsiz doğasına, istemi dışında çoğalmasına ve kendisine zarar vermesine engel olan, ilkel dillerdeki gibi yatay bir düzgü olan şiiri üretebilir/yaratabilir. Ve bu anlamda şiir kapalı ataeril dil alanından bir kurtuluş olabilir diye düşünülebilir. Rollo May’in yaratma cesareti adlı kitabında (8) Auden’den yaptığı alıntı şöyle: “şair dille evlenir ve bu evlilikten şiir doğar”, evlilik ise bilindiği üzere yasal bir süreçtir. Şairin başkaldırdığı ve şiirin de bu başkaldırıda bir araç olduğu düşünüldüğünde şiirin ve şairin yasal bir düzlemde olmaması gerektiği söylenebilir. Şiir ile dilin ya da dolaylımanın ya da temsilin baskısından kurtulmaya çalışır kişi, başkaldırır, dilin uzaklaştırdığı nesnesine ve sesine ulaşmaya çalışır. İnsanın simgesel düzende, metaforlarda aradığı şey simgesel alana girmekle yitirdiği narsisizmidir” (9). Eksiksizliğini arama ya da bütünleşme çabası bilinçdışının oluşumu ile sonuçlanır. Bu eksikliği giderme çabasının ürünüdür şiir, içten dışarıya doğru bir akıştır. Şiir dili kendisinden başlayarak gelişen, kendisini kendisinden en uzağa koyan bambaşka bir simgelele dahil dil ya da düzgü ve bir başka uzlaşım alandır. Teorik olarak şiirin içinde “Kendini kendi dışına koyarak var olur” şiir öznesi ve içinde kendini bulabileceğini sandığı bir boşluğa düşer (10). Şiir dediğimiz bir boşluğun, herhangi bir “yer” yerine geçirilmesidir.” Sözün sözü bizi edebiyat aracılığıyla konuşan öznenin yok olduğu dışarıya vardır”(6). Şair şiir ile kültürel, yüceltmeye uğrar ve sahte bir kimlik kazanır. Bir hayal/düşünce olan imge, simgeler aracılığı ile dile getirmeye çalışıldığında kişiyi gerçekliğinden git gide uzaklaştırır, yabancılaştırır, asla istediğini istediği şekilde ifade edemediği bir çaresizlik durumu yaratır. Uzlaşıklığı sağlayan dil, kendi değerini kendisi oluşturan ve bundan kazanç sağlayan bir aracı kurumdur yukarıda da değinildiği gibi. Şiir ile de dilin bu dikey konumlanmış yapısından kurtulmaya çalışılırken imgenin asla istendiği şekilde dile getirilemeyen şekli ve bir ikame edimi olan metaforun dil düzeyinin en üst aşaması ve bir simgeden ibaret olduğunun altı

çizildiğinde zaten dilsel kurum ile toplumsallaşan, dil içindeki konumu zaten baştan belli olan ve gerçekliğinden uzaklaşmış insanın, metafor kullanımı ile bunu en üst aşamaya ulaştırdığı, şiirin olmazsa olmazı olan metaforun kültürel tatminleri en üst düzeyde olmasına rağmen şairleri “gerçekten” alabildiğine uzak yaşattığı ya da kendi gerçekliklerine iki kere yabancılaştırdığı da düşünülebilir. Türk şiir ortamında teorik olarak erkek egemen söylemden ve dilin otoritesinden kurtulmak için katmansız olarak yapılanma çabası içindeki somut şiir çabaları tam da bu konuda bir örnek oluşturabilir. Dilin ilkel dillere öykünerek yatay olarak yapılandırılma çabası ile birlikte, artık dilin ilk çıkış noktasından çok uzaklarda olması, şairin kendisine iyice yabancılaşması ile sonuçlanır. Daha evvel de başka yazılarımda ve burada yukarıda belirttiğim gibi dilden sonra, dile karşı çıkış olarak konumlanan ve yapılanan yeni şiir dillerinin şairin denetiminden kurtulması ve şairini yok ederek kendi kendini üretmeye başlaması açmaz olarak belirir. Bununla birlikte, aynı zamanda yeni imgelerin oluşumuna, seslemlere, nesnelere ve oradan yeni düşüncelere de kapı açar. Bu anlamda dilin canlı bir organizma olmasının hem iyi hem kötü olması gibi dikey yapılanmış dilin içinde yine dikey olarak konumlanmış şiir dilinden kurtulmaya yönelik yatay yapılanma çabası da hem iyidir hem de kötü.

C. ŞİİRİN KADIN DİLİ

Peki “şiirin kadın dili” de ne oluyor demeden önce modern toplum içindeki kadını tanımlamak gerekiyor; dişiil cins aynı türün, o türün devamını sağlamak için gerekli bir bileşeni, diğeri de eril cins ya da erkek. Bu anlamda bir bütünün parçaları kadın ve erkek. Ama kadın ya da erkek dediğimiz anda az önce sözünü ettiğimiz dişiil cinsi başka bir toplumsal uzlaşımsal alana, sistemin simgesel alanı içine taşımış oluyoruz, artık o dişi soyun devamı ve üreme işlevinden soyutlanarak ya da uzaklaştırılarak özne-nesne ikiliği gibi erkeğin karşısında kendini konumlandırması için gerekli bir bileşen, erkeğin ona göre kendini konumlandırabileceği bir nesne ya da gücünü gösterebildiği kum torbası oluyor. Yine Lacan’a döner ve onun bir diğer önermesini doğru kabul edersek: Simgesel yaşam içinde ya da toplumsal yaşam içinde biyolojik olarak değil, ama sosyal bir varlık olarak “gerçek bir kadın” olamaz. Bursa edebiyat günlerinde “kadın şairler ne kadar kadın “adlı oturumda Ömer Erdem’in kadın ve erkek şair arasında fark olmadığına evrensel bir kanıt olarak Türkçe’nin ilk yazılı kaynaklarından olan Kutadgu Bilig’ten (kutsal bilgi), “bizden daha çağdaş” olarak tanımladığı Yusuf Has Hacıp’ten sunduğu şu alıntı bu anlamda çok manidardır: “ bilgili dişi er, bilgisiz er dişi; yani bilgili dişi er, bilgisiz er dişi. Bundan daha çağdaş, bundan daha evrensel bir şey olabilir mi?” (11). Simgesel olarak ‘kadınım’ diyebilmek bir dolaylanmayı, bilgiyi ve erkek olmayı gerektiriyor çünkü. Bilgi eğitimle, düşünmekle, üretmekle mümkün ve bugün bunlara sahip olan çoğunluk erkekler ve bilginin erkek olmasını da evrensel bir doğru olarak beyinlerine yerleştirmiş durumdalar. Bu durumda simgesele dahil olarak varolabilen bir kadın olmadığına göre, dahil olduğunda, bilgi sahibi olduğunda erkekleştğine göre teorik olarak şiirin kadın dilinden söz etmek de olanaksız sanki. Genelleme yaparak şiirin kadın dili dediğimiz gibi İzmirli kadının şiir dili, yaşlı kadının, genç kadının, aşık olmuş kadının şiir dili veya ad’a indirgeyerek örneğin Birhan Keskin’in şiir dili gibi sonsuz açılımlara ulaşabiliriz. Aynı şeyler kadının şiir dili için de söylenebilir. Bu anlamda şiir öznesi ve nesnesi olmak zemininde kadın ile erkeğin bir farkı olmadığını da net bir biçimde söyleyebiliriz. Evet kadın ve erkek şairlerin şiirlerinde tema olarak farklar olabilir. Kadının gündelik yaşama daha da dahil olması, ucuz emek gücü olarak kullanılması, erkeklerle yarışabilmek için kendinden, kadınlığından vazgeçmesi olumluymuş gibi algılanabilir (belki de bir aşama olarak, kendiliğe giden merdivenin ilk basamaklarını tırmanmak olarak böyle olmak ya da davranmak durumundadır, kendisini yeniden üretebilmek için kendisine alabildiğine yabancılaşmak durumundadır), ama bu kadının, bunun için ödediği diyet kendisinden ya da kadınlığından uzaklaşması, yüce kavramına varması ve orada sahte bir kimlikle yaşamasıdır şimdilik. Çünkü anaerkil bitki çağında olduğu gibi artık kadının çocuk doğurması, süt vermesi erkeklerin karşısında onu yüceltmeye, tanrı-ana katına çıkarmaya yetmemektedir. “İkili tanrıana-oğul ilişkisi, tanrıbaba-oğul-kutsal ruh” lehine bozulmuştur.

*

Ayten Mutlu dünya kadın şairler antolojisi ile ilgili Papirüs 2000’de çıkan bir yazısında modern dünya şiirinde kadının ilk çağın kadın şairleri kadar cinselliğinden söz edemediğinden dem vuruyor, bu

modernizm zemininde, iş bölümü ve roller kavramları içerisinde düşünüldüğünde gayet anlaşılır bir durum. Kadının modern toplum yapısı içinde bir ifade aracı olarak şiiri kullanmaya başlaması olumlanabilir, ama yine de kendini evin, çocukların veya kocanın dışında konumlandırılamaması, kendisine dayatılmış belli bir etik alanın içinde yaşamasından, oradan konuşmasından kaynaklanıyor. Rahatsızlıklarını, huzursuzluklarını ancak üstü örtülü olarak anlatabiliyor. Ayten Mutlu söyleşisinde 1498-1569 yılları arasında yaşamış Huang O isminde bir kadın şairden söz ediliyor. H.O Ming sarayındaki bir subayın kızı ve o dönemde kısmen sistemin dışında kalmış olan fahişeler dışında erotik şiir yazılması alışıldık ve hoş görülen bir durum olmadığından H.O'nun şiirlerinde mutluluk ve fiziksel tatmin duygularını baskın temalar olarak işlemesi, esas olarak bunları vurgulaması nedeniyle, zamanında aykırı bulunuyor. Çağımızda kadın şairler tarafından 14.-15. yy. daki gibi erotik temalı şiirlerin yazılamamasındaki sorun yukarıda belirttiğim gibi sadece modernizm veya Ayten Mutlu'nun Türkiye özelinde söz ettiği gibi sadece İslam değil bana kalırsa; bunların hepsi. Çünkü bu kavramlar ataeril sistemin ve dilin bileşenidir. Yazılı kültür alanı kadının/ana tanrıçanın veya tanrı-ana'nın sesini yok etmiştir. Ayten Mutlu'nun sözünü ettiği tarih 1.sözlü kültüre dahil neolitik çağdan çok sonradır. 14. ve 15.yy ile çağımız arasında ataeril kültür ve dil anlamında bir fark yoktur. Şimdi de Huang O gibi duygularını açıkça ifade eden kadınlar toplumdaki uzaklaştırılmakta ya da onlara başka bir gözle bakılmaktadır. Burada vurgulanması gereken, kadın şair özne yani Huang O ve onun kişisel cesaretidir. Günümüz Türkiye'sinde aynı cesaret sergilenmediği sürece, kadın kendisini erkeğe göre konumlandırmaktan ya da onun yerini almak isteminden vazgeçmediği, nesne-imge-anlam ilişkisini kuramadığı sürece "şiirde kadın dili" veya "şiirin kadın dili" demenin ya da Ayten Mutlu'nun belirttiği gibi "kadın şair içinden çıkmaya çalışıyor"un benim için bir anlam ifade etmediğini söylemeliyim. Yazının başında da belirttiğim gibi kadın şairin içinden çıkmaya çalışması "konuşan değil konuşulan özne" olmayı istemesiyle eş değerdedir ve erkek şairlerde olduğu gibi bir körlük durumu gereksinir. Şiir ortamında gördüğüm manzara, şair kadının şiir ortamındaki yerinin modern 'femme fatale'den öteye geçememesi, önce şiir ile kendine yalancı/sahte bir kimlik kazanmak, erkekler tarafından kabul edilmek sonra da şiiri erkeğin elinden almaya çalışmak çabası ya da iktidar savaşı. Osmanlı'dan bu yana edebiyatta kadının klasik 'femme fatale' olan "Emma Bovary"den, gerçek yaşamdaki modern 'femme fatale'i simgeleyen Mathilde Carre rolüne evrilmesi alışlanacak bir değişim değil. İster klasik ister modern anlamda olsun şiir özelinde kadın şair ataeril sistemi besleme işlevi görüyor. Kadınlarla erkekler aynı sistem içinde aynı paradoksla karşı karşıyalar. Kadın ya da erkek fark etmiyor, herkes içinde yaşadığı dahası yaşamak zorunda olduğu, yaşayarak varolduğu ve beslediği simgesel alan ile simbiyotik bir ilişki içinde mecburen. Ama kadın şair, eğer bir başarı olarak görülebilirse bu durum, bunu başardığında şiir yazarak kendinin dışına çıktığında, kendinden, dışılığından uzaklaştığında ya da bir başka söyleyişle tükendiğinde (kadın ya da erkek; insan tükenemediğinde yok olacaksa eğer) ve durduğumuz yer dilin/şiir dilinin alanı ise "ben"i sonsuz çoğaltması önemlidir" diyebiliriz belki. Kadın ya da erkek duygularını samimiyetle ifade etmediği, yeni bir imge ve imgelem ile bunun sonucunda insana yarar yeni bir nesne üretmediği sürece, sadece şiir alanında kaldığı, yaşamadığı sürece, sahte kimliklere, yüceltmelere, kendinden uzaklaşma ve yabancılaşmalara bile bile kapı açmış, çanak tutmuş olur. Foucault'nun da söylediği gibi, kendi varlığında dilin görünmesi ile kendilik bilinci arasındaki çaresiz bağdaşmazlığın gün ışığına çıkması dili biçimlemeye yönelik girişimlerde, yazma jestinde, konumuz özelinde şiirde, mitlerin incelenmesinde, psikanalizde, logosun arayışında deneyimleniyor(6). Bir uçurumun kıyısında diyorum Foucault: "Dilin varlığı kendisi için ancak öznenin ortadan kaybolmasında ortaya çıkar". Kadın şair kendi içinden dışarıya çıktığında "kendinden çıkıyor"; kadının bir özne olarak varolmasını yüceleştirmekten kaçınarak, bu noktadan uzak durarak, dil içinde kaldığı sürece "ben"den ve özne-nesne kırılmasından kurtuluş mümkün olmadığına göre, ben'in çoğaltması anlamında farklı bir olanak (kendilik bilinci için) ve bir olumluluk olarak görülebilir mi? Bunu düşünmek gerekiyor. Kendi içinden dışarıya çıkmak aynı zamanda erkek şairler için de geçerli, "kendi varlığında dilin görünmesi ile kendilik bilinci arasındaki bağdaşmazlık" anlamında kadın ve erkek arasında fark yok. Bu yabancılaşma yüzünden olmalı Mallarmé'de (somut şiirde) dil , "adlandırdığından bir ayrılış olarak, konuşanın ortadan kaybolduğu bir hareket olarak ortaya çıkıyor", Artaud da dili beden ve çığlığın şiddetinde çözülmeye, düşünceyi bilincin içselliğinden sıyrarak maddesel bir enerjiye, tenin acısına, öznenin kendisine zulmü ve yırtılmasına dönüştürmeye çalışıyor. Belki de kadın şair, şiirlerinde kendini alabildiğine geriye çekmeli, sonsuzca çoğalmalı ve sahteleşmeli, şiirlerinin

varoluşlarının gücüyle kendini yok etmeli yani düşünmeli, Artaud gibi kadının şiir dili, bedeninin ve çılgınlığının şiddetinde çözülmeli, düşüncesi bilincin içselliğinden ayrılmalı ve maddesel bir enerji haline gelmeli, kadının şiir dili tenin acısı, kadın şair öznenin kendisine zulmü ve yırtılması haline gelmeli belki ya da Battaille'da olduğu gibi düşüncenin sınırın, kırılmış öznelliğin, ihlalin söylemi haline gelmeli, Klossowski'de tıpatıp benzerin dışsallığı (benzese de tıpatıp aynı olmama durumu), belki de "Ben" in tiyatrosal ve delice çoğalması deneyimine benzemeli kadının şiir dili ya da şimdilik bilmediğimiz herhangi bir şeye. Kadın şairin yapması gereken şey yaratma cesareti gösterme, ardından ürettiğine bir ad verme, nesne-imge-seslem ilişkisini gerçek yaşamdan yola çıkarak kurma, böylece "dünyayı içselleştirme, yabancılığını silme, sahte kimliğinden kurtulma ve göklere harcanan hazineleri yeryüzüne indirme" ve erkekten bağımsız bir özne olma çabası olabilir mi?.

Notlar:

1. Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 6. cilt, sf:3164-3170)
2. Kadının yazısız tarihi "M" ve "N" sesi, Yıldız Cıbroğlu, Payel yayınevi, birinci basım: Mayıs 1996
3. a.g.y sf: 9.
4. a.g.y sf:12-14
- 5..Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Saffet Murat Tura, Kanat Kitap, 3. Baskı, Nisan 2005
6. Dışarının Düşüncesi Michel Foucault & hayalindeki Michel Foucault Maurice Blanchot / Kabalcı yayınevi:258, çağdaş Fransız düşüncesi:6, sf 13
7. Kadının yazısız tarihi "M" ve "N" sesi, Yıldız Cıbroğlu, Payel yayınevi, birinci basım:Mayıs 1996 sf 15
8. Yaratma cesareti, Rollo May, Metis yayınları, 9.basım: Temmuz 2005 sf:102
9. Yamuk Bakmak, Slavoj Zizek, Metis Yayınları, 2. Baskı: Eylül 2005, sf.231
- 10.Dışarının Düşüncesi Michel Foucault & Hayalindeki Michel Foucault; Maurice Blanchot/ Kabalcı yayınevi:258, çağdaş Fransız düşüncesi:6, sf:10)
11. Bursa Edebiyat Günleri / Edebiyatımızın İpek Şehri Bursa, 1.baskı, Kasım 2007, sf:98).

TOPLUMSAL UZLAŞIM DİLİNE KARŞI

URUGUAY'LI "KADIN" ŞAİR DELMİRA AGUSTİNİ'NİN CİNSELLİK YÜKLÜ ŞİİR DİLİ

"Agustini, Teresa Avila'dan bu yana kendini kadın olarak ifade eden tek kadın yazardır"

Uruguay'lı kadın şair Delmira Agustini hem dramatik yaşam öyküsü hem de o dönemde erkeklere ait olduğu düşünülen bir alanda kadın duyarlılığıyla varolabilmesi nedeniyle ilgimi çekiyor. İtalyan göçmeni bir ailenin çocuğu olan Agustini 1886'da Uruguay'da doğar. 20. yy. İspanya Amerika'sının ilk büyük kadın şairi ve geç modernisti kabul edilmektedir. Kısa ve fırtınalı yaşamı yanı sıra, yaratıcı ve erotik şiirler yazan biri olarak bilinir. Şiirlerini kitap halinde yayınladığında 28 yaşındadır. Ve 28 yaşında iken, şiirlerindeki erotizmin yoğunluğu nedeniyle kıskançlığa kapılan, bir ay evli kaldığı eski kocası tarafından öldürülür.

Avrupa ve Latin Amerika'da 19 yy'da kadınlar; erkeklere ait olduğu düşünülen edebiyatta ve sanatın diğer dallarında boy göstermeye başladılar. Bu durum geç modernizmle birlikte çalışma hayatına atılan kadınların mücadelesini gerektirmiştir. Delmira Agustini; hem 19. yy biterken dolaşımda olan İspanyol Amerikan ağırlıklı uzun vadeli ideolojik hedefin merkezi durumundaki ulus-devlet diline, hem de bizzat modern şiirin içinde bulunan söylemsel uzlaşılı diline erotik, yenilikçi şiiriyle ve alışılmamış yazma tarzıyla eleştiri getirir. Onun şiiri modernizmden beslenen ancak modernizmin yapısındaki ataerkil görünümlere ters yönde işleyen bir şiir olma özelliğindedir.

O zamanın Latin Amerika'sı için söz edilen yönetici elit bakış açısından, cinsellik ve tutkunun toplum sağlığına zarar verici olduğu, halihazırda ülkemizde de yabancı olmadığı bir düşünce tarzıdır. Kadınlığın; akıl dışılığı, zayıflığı, olgunlaşmamışlığı çağrıştırdığı düşüncesi de aynı zihniyetin ürünüdür. Kadınlık; ayıklanması, düzeltilmesi, baskı altına alınması gerektiğine inanılan zayıf ve güçsüz yanadır insan doğasının. Bu düşünceye göre kökü kurutulmadığında düzen gereksinimine zarar verir kadınlar.

Latin Amerika'da böyle bir toplumsal, kültürel ve siyasal ortamda ortaya çıkan modernleşme süreci mutsuzların, ihmal edilmişlerin, dışlanmışların sesi haline gelir. Kadınlar dahil olmak üzere marjinal kişi ve topluluklara alan açılması modernleşmenin getirisi olarak önemlidir. Latin Amerika'da bilimsel ve teknolojik ilerlemeler; kadının, toplumsal rolü ve doğası ile ilgili ilerletici fikirlerle birlikte gelmiştir. Kadınların iş hayatında yer almasının ve eğitiminin getirileri konusundaki olumlu bakışlar kadar bunun, tehlikeli bir değişim olduğu konusunda ve serbest aşk olasılığı yönünde olumsuz bakış açıları da öne sürülmüştür.

AGUSTİ'NİN ŞİİR DİLİ:

19. yy'ın Avrupalı marjinaleri tarafından kabul edilmiş olan cinsel özgürlük, İspanya Amerika'sı tarafından tedirginlikle karşılanır. Cinsellik ve feminizm ile ilgili çalışmalar cinsel özgürlük ile kastedilenin bütünüyle değişik bir dış görünüm yaratma çabası olduğunun altını çizerler. Agustini'nin erotik şiir dili de bu çabanın bir parçası olarak değerlendirilebilir. Delmira'nın şiir dilinin, bağımsız ve bağlantısız olarak Brezilya'lı modernist Oswald de Andrade'nin, yamyamlık diline başvurusuyla eş zamanlı olduğu ve bu dille paralellik kurduğu söylenir. Böylece Delmira hem geleneksel kalıplaşmış cinsiyetçi bakışa, hem modernizmin kendi içindeki eril hegomonik sisteme, hem de Brezilya'daki Avrupa kültürel hegemonyasına karşı koymada diğer modernistlere yeni ve güçlü bir metafor oluşturarak destek olmuştur. Burada şunu vurgulamak gerekir: Agustini'nin karşı çıkışı tamamen bireyseldir. O; kurtuluşu bireysellikte bulmakta, içinde olmaktan hoşlanmadığı ve özgürlüğünü kısıtlayan toplumsal yapıdan kendine ait bir dünya oluşturarak kaçmak istemektedir. Ne sınıf mücadelesi içindedir ne de feminist hareketle bağlantılıdır. Agustini'nin içinde yaşadığı dönemde istediklerini korkusuzca ifade edecek bir şiir dili kullanması önemlidir. Erkek hegemonyasından kurtuluşun ve toplumsal özgürleşmenin bireysellik temelinde yükselebileceği düşünülürse Agustini'nin, şiirlerinde kullandığı temalara ve şiir kişisine, ancak model olarak kullanıldığında kadın haklarına yönelik hareketler bakımından taşıyıcı bir rol yüklenebilir.

EROS MERKEZLİ ÜTOPİK DÜNYA:

Delmira; içinde yaşadığı toplumsal düzeni, insan ilişkilerini dışlayan ve Eros'u merkeze alan ütopyik, egzotik bir dünya düşler :

“Aşkımı hayal et, arzulayan aşkı

İmkânsız yaşam, insanüstü bir çaba gerektiren yaşam

Sen ki bilirsin onun nasıl sıktığını, nasıl tükettiğini

Olimpos'un düşlerini nasıl sınırlandırır bir toplum”

Onun şiir dünyasında aşk, arzulayan aşk temel hedeftir. Mevcut dünya yaşamı sıradan aşmış kişilere göre değildir. Olympos tanrılarına benzetilen ‘ben’ ve ‘sen’in kurduğu, kurabileceği düşler; toplumun (burada toplum; kendisi dışında olanları, sıradan olanları ifade etmede kullanılmıştır) sınırlandırmalarına, engellerine takılmaktadır. Bu yüzden bu dünyanın dışında başka bir dünyadır, öte dünyadır düşlenen. Bu da her şeyiyle olmasa bile kendisine ait bir cennet düşüyle hristiyanlığı çağırıştırır:

“Kutsal bir çan gibi ağzının kıyısından fırlamış sesin,

Duygu yüklü bir işaret gökyüzünden“

Ama o hristiyan inancına değil de mitolojik inanışlara yakın bir tinsellikten yanadır. Hristiyanlıktaki tanrı-insan mesafesi ona göre değildir. Oysa mitolojik tanrılar insanlarla iç içedir, insanların işlerini, yazgılarını yönlendirmekle kalmaz, insanlarla çok yakın ilişkilere de girerler. Delmira şiirinde bu tutum, mitolojik yer ve kişileri anmasıyla farkedilir:

“Çiçekler açıyor kendilerini, şaşırmış gibi

Fildişi kuğular uzatıyor boyunlarını

Solgun göllerde.

Selena izliyor maviliklerden.”

Ve bir de asıl, kendisini ve sevgilisini tanrılaştırmasında:

“Kutsansın tanrı, güneş, çiçek, hava

Ve bütünü yaşamın, zira yaşamsın sen!”

Burada “tanrı seni kutsasın” şeklindeki bildik ifade bir ironiyle “tanrı kutsansın”a dönüşür. Ona göre Delmira ve sevgilsinin değil, tanrının kutsanmaya gereksinimi vardır.

Mitolojik tanrılara yönelme açısından Delmira, Rönesans'a ve Romantizme yakın durur. Ama onun romantizmi cinsellik denizinde bir romantizmdir:

"Kayaların üstünde, cennet bahçemde
Dalmışken gururumu yücelten ilahi işlerime
Şafak vakti uzaklardan parlak bir taç yaprağı erdi bana
Öptü gecenin içinde. Uzanmışken ben kayaların üstünde
Çekirdeğine yapışmış çılgın bir şeftali gibi, öylece sarılmışken işime"

Aşk; derinliklerinde, uçurumlarında, baş dönmelerinde, bitimsizce ve sorunsuzca yaşayabileceği bir yer düşler:

"- Bu baş dönmesinin yuvalandığı yer senin o harika ağzın
İki gül yaprağı bitişince...-
Yer yarılr, açılır denizlerin dibinde bir uçurum"

O; aşk için Olympos'tan (gururdan) yeryüzüne iner ve sevgiliyi yüceltir.

"Nasıl da güzel oluyor akşam!
Muhteşem bir aşığın ısıltı ısıltı ruhunu
Engin bedenini hazırlıyor benim için"

Sevgili; engin, ısıltı ısıltı ve kibirlidir. Sevgilisi onu terk ettiğinde tarifsiz acılar yaşar ve kendisini üzmeyeceğine inandığı geceye, düşlediği, idealize ettiği bir sevgiliye sığınır gibi sığınır. Dizelerinde sevgiliyle bütünleşme, birleşme isteği, arzusu yoğun bir şekilde hissedilir. Cinsel imgeler şiirlerine simgeleştirme yoluyla girer:

"Gece yanan güllerimin üzerine
Serin zambaklarını serer
Alsın diye tenimin ateşini "

Kimi zaman da sevgilisiyle birlikte toplumun sınırlandırmalarından kaçtığı, saklandığı yer olan gecenin de ötesine, insanlığın korkularını sakladığı yerlere gitmeyi ve sonsuz yaşamı korkularak uzak

durulanların içinde bulabilmeyi düşler. Çünkü korkuların içinde duyuların sınırlandırılmadığı gerçek yaşam durmaktadır:

“Ah, bileceksin, aşkım benim,

Çiçekli gecelerden daha da uzaklara gideceğiz seninle;

İnsanlığın korkularını sakladığı yere

İşiteceksin

Göreceksin ve hissedeceksin

Yaşam sonsuzdur orada”

Ruh’tan adeta bir iç beden gibi söz eder şiirlerinde.

“Ve temizliyor o kadının ruhu ateş gibi, bir yıldız gibi

Yanıyor şu amber gözbebeklerde.

Ama tek bir bakışla, bilinmez bir gizle,

Belki de tanrı tanımayan bir sesin yankısıyla

Bu ak ve eskil ruh büzülüyor

Tıpkı ışıltılı bir çiçek gibi, kapatıyor kendini!”

Onun şiir dünyasında yalnızlık karşısında yaşamın zirvesi, soğuk karşısında sıcak, yorgunluk karşısında dinginlik, Olympos karşısında sıradanlık (toplum), düş karşısında gerçek, susuzluk karşısında kaynak iç içe geçmiştir. Ve bunlar arasında bir neden sonuç ilişkisi kurulur:

“Yaşamın zirvesi bu yalnızlık

O kadar yalnız ve o kadar soğuk

Kilitliyorum

Bütün yitirdiklerimi içime, öyle canlı ki hepsi

Kendi ellerimle kurduğum bu fildişi kulede”.

TOPLUMSAL UZLAŞIMLARA MEYDAN OKUYAN CİNSELLİK YÜKLÜ DİL

Genel olarak modernizmde toplumsal uzlaşımları onaylamak ya da meydan okumak için cinsel arzu hikayelerine ve imgelemine başvurma, erotik masalları ve cinsellik yüklü dili kendine uyarlayanın dini ve/ya siyasi çoklu ve karmaşık amaçları olduğu ileri sürülür. Delmira Agustini’nin, tam da modernizmdeki bu açıklığa denk düştüğü; bazı poetik ve sosyopolitik bir çok etmenin yeteneğine

eklenerek, onun o günün aydın halkalarına katılmasını sağladığı, ancak kullandığı dilin pozitivist söylemi tam olarak yansıtmadığı söylenir.

Yüzyılın dönüşümünde Uruguay'da denenmiş modernlik onun şiirinin poetik gövdesine uyar. Erken modern yazarlardaki cinsellik yüklü dili ve imgeleri kullanması yanı sıra bedeni; şiirinin, cinsel yazılarının merkezine yerleştirmesi bakımından tek olduğu kabul edilmektedir.

Agustini kendine o günün erkek egemen sistemi içinde, kadınlığın eritildiği, yok sayıldığı, kadınların olmayan bir alanda büyük uğraşlarla, bir poetik ses olarak, kadın olmanın getirdiği duyarlılığı ve şiiri ile bir yer bulmuştur. Şiirinde cinsel doğasını doğrulayarak ve kadına geleneksel bakışın sınırlamalarını reddederek, kişisel gerginliğinin etkilerini ele almak için yaratıcı imgelerle benliğini sunmuştur. Kadın olması nedeniyle telkin edilmiş zayıflığının duygularına yoğunlaşmıştır. Kadınlara yakıştırılan sahte bir etkisizlik ve zayıflık duygusuyla baş edebilmek için kendine karşı cinsten bir model seçmiş, ve kendini o modelin aslında Eros'un kulu kılmıştır. Erkeklerin şiirlerinde bir seks objesi imajı olan kadını, bir kadının bakış açısıyla yeniden yazmış, yazın alanında sosyo kültürel ve yazınsal içeriği ile imgesel bir sıçrama oluşturmuştur. Seçilen değil, seçen olmak! Edilgin değil, etkin olmak! Bu, kendisini çevrelemiş olan güçlü erkek yapıya bir tepki olarak gelişmiştir. Onun simgesel şiiri; var olan dünyanın sıkıntıları, verdiği mutsuzluk ve üzüntü ile onun düşlediği arzu dolu yaşam arasında bir gelgit'tir.

SON SÖZ

Ülkemizde 21. yy'da kadın ve özgürleşme denilince anlaşılanın kadınların başını örtmesine indirgenmiş olması, kadın olarak varolmak ve özgürleşmenin bu temele oturtulmaya, oradan kapitalist zeminle işbirliği içinde yükseltilmeye çalışılması yönündeki postmodern strateji ile baş etmenin güç olduğunun farkındayım. Ama yine de poetik söylem farklılığı ve kadın olmaktan kaynaklanan farklı bakış veya duyarlılığın şiirde yer almasının kadınların ve ardından insanların özgürleşmesi yolunda atılacak önemli bir adım olduğunu düşündüğümü belirtmek isterim. Bu söylem farklılığını açık hale getirebilmek için analitik çalışmalara gerek var.

NOTLAR VE KAYNAKLAR:

Wikipedia; Delmira Agustini

Cathy L. Jade; Modernization, Feminism, and Delmira Agustini

BİR HASTALIK OLARAK METAFOR*

HASTALIK

Bu yazı kapsamında hastalığı tıbbî değil göstergesel olarak biçimlenmiş şekliyle ele alacağız. Hastalık sadece "bir yetiyi ve onun işlevini körelten her şey" olarak tanımlanan bir göstergedir.

METAFOR OLARAK HASTALIK

Tıp camiasında düşman ve istila gibi savaş veya askeri terimler bir metafor olarak yaygın kullanım alanı bulmuştur. Kanserin vücudu istila eden ve her ne yolla olursa olsun mutlaka yenilmesi gereken bir düşman olarak görülmesini sağlayan bu retorik normal hücrelere de zarar veren yıkıcı kanser tedavilerinin kabul edilebilirliği ve uygulanması konusunda hekimlerin fikir birliğine varmasını kolaylaştırmakta, tartışılan konuda bir konsensusun sağlanma sürecini kısaltmaktadır.

“Bir Metafor Olarak Hastalık” kitabının girişinde “ hastalığı yaşamın karanlık yüzü ve gecesi” yani doğal bir fenomen olarak tanımlayan Susan Sontag** kitabını hastalıkların metafor olarak kullanımından kurtulma çabasına adanmış olduğunu belirtmektedir. Çünkü “hastalık gerçekte bir metafor değildir, onunla hesaplaşmanın en dürüst yolu metaforik düşünceden kopmak ve hastalığa en yüksek dirençle karşı koymaktır”. Susan Sontag’ın, hastalıkların kendi anlamları dışında, ahlaka ve statükoya destek olmak amacıyla metaforlaştırılarak kullanılmasına karşı oluşu, hastalıkların insanların karakterleriyle eş değerli anılması, bazı hastalıklara atfedilen romantik yakıştırmalar ve edebi yaklaşımlardan dolayıdır. Bu tutum veya anlam kayması hastalığa yol açan gerçek etmenlerin göz ardı edilmesi yoluyla insanlara, hastalıklarını kabul etme, ona karşı koyma ve iyileşme sürecinde, hem ruhsal hem de fiziksel anlamda zararlar verebilmektedir.

POZİTİF METAFOR KULLANIMI

Eskiden olduğu gibi günümüzde de hasta olan insanlardan, hastalığı bulaşıcı olmasa bile, özellikle hastalığının nihai sonucu ölümse, uzak durulmakta ve insanın sahip olduğu hastalığa göre kişiliği ve ruhsalı, suçlu olup olmadığı, o hastalığı hak edip etmediği, iradesinin zayıflığı vs ile ilgili farklı yorumlara gidilebilmektedir. Farklı dönemlerde verem, veba, cüzzam, frengi, kanser ve AIDS kişisel ve toplumsal düzeyde farklı birer ahlaki metafor olarak kullanılmıştır ve hâlâ da kullanılmaktadır. Veremli hastaların duygusal, duyarlı, narin ve incinebilir, sanatçı ve şair ruhlu olduklarına, kanserli hastaların ise içe dönük ve zor, duygusuz, duygularını ifade etmekte zorlanan kaba insanlar olduklarına inanılmaktadır (Susan Sontag, “Bir Hastalık Olarak Metafor” içinde). Bir kanser hastası olarak Sontag, hastalığı hastalık olarak görme yanlısıdır. Bu yüzden her türlü metafor kullanımından uzak durmak ister.

NEGATİF METAFOR KULLANIMI

Herhangi bir retorik kullanım içinde hastalığın metafor olarak yer alması, hastalığa kendi anlamı dışında bir başka anlamın yüklenmesi de, zaten kötü ve istenmeyen bir imge olarak insanların zihinlerinde yer etmiş “hasta” veya “hastalık” durumunun başka bir yere, kişi veya duruma aktarılmasına yol açmaktadır. Bu aktarım da “hasta” olarak belirlenmiş kişi(ler)den veya “hastalık” durumundan uzak durulması veya onların yok edilmesi, ortadan kaldırılması gerekliliğine işaret eder.

Kanser sinsice yayılan istilacı, tüketici ve bu nedenle yok edilmesi gereken bir hastalıktır. Kanser nitelmesini çoğunluğun huzurunu kaçıran bir topluluk veya bir insan için kullandığımızda o insan veya toplulukla egemen gücün arasına katedilmesi mümkün olmayan bir mesafe girer. Bu mesafe onların insan olarak değil de bir kanser gibi, yayılmacı istilacı bir hastalık olarak algılanmasına yol açar ve başka hiçbir şeyi sorgulamadan yok edilmelerini olanaklı kılar. Retoriğin edim haline gelmesinden kastedilen budur. Sontag’ın altını çizdiği gibi Hitlerin, yahudi toplumunu o zamanın tehlikeli hastalığı

frengiyle aynı kefeye koyan retoriği, yahudilerin insan yerine konmamasına yol açmış, toplu kıyım gerekçe olmuş ve bunu meşrulaştırmıştır. Bu olay hastalıkları bir metafor olarak sosyolojiye ya da insan ilişkilerine izdüşürmenin sakıncalarının ve bir retoriğin nasıl eyleme dönüştüğünün görülebilmesi, yol açtığı korkunç sonuçlar açısından güzel bir örnektir. “Çıban başı” olarak nitelenen insanlar da aynı kapsamda anılmalıdır.

Hastalıkların böyle metaforlaştırılması metafizik düşüncenin kapısını aralamaktadır. Hastalığın ölümle eş değerli kullanımı, neden sonuç ilişkisinin, çevresel faktörlerin, ekonomik durumun, çalışma koşullarının göz ardı edilmesi fiziksel hastalıkların kişinin kişiliği, ruhsal ve inançlarıyla ilişkilendirilmesine neden olmaktadır. Zayıflıkları, farklılıkları, sapmaları ve hastalıkları; çürüme ve ahlaksızlığın izdüşümü olarak görünce, itaatsiz ve çoğunluğa uyumsuz kişi veya kişileri dışlamak ve bir anlamda yok etmek rasyonelleşmektedir. Bu tür kişi veya kişilere toplumun sağlığını bozan bir hastalık gözüyle bakınca insandan uzaklaşmakta, insanı yabancılaştırma/ insana yabancılaştırma söz konusu olmaktadır. O toplum kesiti hastalık ve hastalıklı olarak değerlendirilmekte ve bir kütle veya ur olarak görülen kişi veya toplulukla başa çıkabilen her türlü yol meşrulaşmakta, ve toplu kıyım vs. radikal çözümler olarak algılanabilmektedir. Hastalık, yok edilmesi veya savaşılmaması gereken bir durum olduğundan bir hastalık sıfatıyla bir insana veya topluma, egemen gücün getirisi ve gösterisi olarak farklı anlamlar yüklemek suretiyle hedef saptırılmakta, cinayet veya kıyım suç kapsamından çıkarılmakta ve gereklilik haline dönüştürülebilmektedir. Bu, metafora dayalı retorik aracılığıyla dil; yasanın, ahlakın, sermayenin, dinin aracı olmakta ve iktidara hizmet etmektedir. Böylece egemen güçler şiddete ve yok etmeye kendi yükledikleri anlamı topluma dayatmakta, haklı gerekçelerini onaylatmakta, eylemlerini halkın gözünde de anlamlı hale getirmekte ve kendilerini de aklamış olmaktadır.

Buna göre göstergeyi yani anlamı şekillendiren parasal güce ve bu gücün sürekliliğini sağlayan toplumun biçimlendirmesine katkı sunmayan, üstüne üstlük eleştiren, mevcut sistemin işlevini körelten her şey hastalıklı ve işe yaramaz yani gösterge-dışıdır yani anlamsızdır statüko için. Bu düşünceye zemin oluşturması için toplumun bir anlam kaymasıyla büyük bir organizma olarak değerlendirildiğini söylemek fazla. Farklı anlam verilerek doğasından uzaklaştırılmış, bu anlam değişimi sayesinde mekansallaştırılmış bir kavram olan hastalığın, bu yeni anlamının konakladığı ve ürettiği yerlerin veya kişilerin yok edilmesi “hastalığın” yok edilmesi ile eş anlamlı olacaktır. Bu yıkım veya yok ediş gücün ve onun sürmesine katkı sunanların korunması için de bir gerekliliktir. İktidarın gücünü koruyabilmesi doğrultusunda bu olayı anlamlandırması sonucu ulaşılabilecek olan tek ve sabit düşünce budur. İktidarın bunu toplumun bütününe anlatmak, eylemini gerekçelendirmek ve haklı konuma yerleşmek için hastalığı bir metafor olarak kendi anlamı dışında yok etmeye, kesip atmaya yönelik bir makas olarak kullanması ve böylece toplumu buna inandırması kalır geriye. Burada iktidar veya güç demekle kast edilen sınırları net olarak belirlenebilmiş bir şey değildir. İktidar demekle anlaşılan ekonomik güçtür. Dilsel göstergeleri/ anlamı belirleme keyfiyetine ve toplumun bütününe etkileyen kararlar alma yetkisine sahip en tepedeki muallak güçtür. Bu güç yerelleştirilemediği gibi kişiselleştirilemez de. Aslında bu muallaklık, gösterge-dışında yer alanın güç elde ettikçe göstergeye dahil olmasındandır. Göstergeye dahil olan biri olmak demek verili anlam içinde yer almak demektir. Verili anlam içinde yer alan biri bu doğrultuda düşünce üretir, bu doğrultuda bir yeri, bir statüsü, bir gücü ve buna bağlı bir anlamı vardır. Bu durumda ondan kendisinin de içinde yer aldığı anlam zeminini sarsacak veya yerinden oynatacak veya dokunulmaz kılınana dokunacak bir söylem geliştirmesi veya radikal bir tavır üretmesi beklenemez. Bunu yapsa yapsa toplum dışına yani anlam dışına itilmiş, hiyerarşinin işlemediği deliler, çocuklar, fahişeler vb yapabilir. Onların haricinde insanların konum ya da statü açısından durmadan yer değiştirdikleri, bir gösterge-dışı oldukları, bir gösterge şeklinde işleyen, görecelilikle belirlenmiş bir ilişkiler ağından oluşan, sabit olmayan, ancak açılımları da olmayan sınırları belirlenmiş bir değişken süreç söz konusudur. Böylelikle toplumun büyük bölümünün benimsediği genel geçer anlam, bir süre sonra gücün başka yöne yönelmesiyle değişebilir de. Ne

olursa olsun amaç tektir: Çoğunluğun büyük gücün korunması için çalışması ve buna engel olmaya çalışan her şeyin ve herkesin yok edilmesi.

“Çağdaş sanayi toplumlarında (ister anamalcı olsun ister bürokratik) tüm simgesel göstergesellikler, çalışmanın ortaklaşa gücünün biçimlendirilmesinde odaklaştırılmıştır... metne bağlı anlamsal ve edimsel yorumlar düzeyi iktidarın her türlü biçimlendirme bağını, bunların odaklaştırılmasını ve bunların belirli bir anlamlandırma, belirli bir eşdeğerlilikler tipini düzenleyen kertelemeli düzenlenişi gerçekleştirir. Dilsel mekanizma burada iktidarın biçimlendirmelerini “yapısallaştırmak”, dizgeleştirmek için vardır.” (Anlam ve İktidar, Felix Guattari. Çev: Mustafa Durak, “Terimden Anlama”ın içinde sf:104-108).

“Güçlerin oluşturduğu biçimlendirmelerin, anlamlandırmaları yönlendirmesi” sonucu, bir gösterge olan hastalığın metaforik olarak, kendi anlamını aşan bir anlamda kullanımı insan için tehlikeli bir edim haline dönüştürülür. Bir şeye olmadığı bir şeyin adı verilerek hedef saptırılır, başka bir şey hedef olarak gösterilir veya kurban olarak seçilir. Sanatsal kullanımı dışında bu tür metaforların (eğretilmelerin) arkasında fayda temelli bir libido gizlenir. Kabaca baktığımızda iftiranın arkasında temel olarak korkudan kaynaklanan, kendini korumaya yönelik işleyen aynı ruhsal durum yatar. Hastalığı metafor olarak kullanan ve bundan medet uman siyasi zihniyetin arka planı değiştiğinde de ölüm korkusundan ve elde edeceği güç sayesinde onu yenebileceğini sanan sağlıklı olmayan bir ruhsal yapıdan, hastalığı metafor olarak kullanan “hasta”lardan söz edilebilir.

METAFOR KULLANAN ÖZNE OLARAK ŞAİR

Hastalığı, bir metafor olarak kendi anlamının dışında, gücüne hizmet etmesi için kullanan bu güç, kendisinin belirlediği göstergenin dışında (gösterge-dışında) yer aldığını düşündüğümüz şairleri de hastalıklı veya deli olarak görme eğilimindedir. Tek tek bakıldığında her şairin şairlik dışındaki kimliği ve toplumsal rolü farklıdır. Şair güç ilişkilerinin keyfiyetinin belirlediği göstergesel bütün yani anlam dizgesi içinde kendine biçilmiş rollerden (analık, babalık, hekimlik, ibnelik vs.) sıyrılabilen ve kendisi için saptanmış anlam dizgesiyle uyum içinde olmayan veya buna uymayı reddeden kişi olarak idealize edilebilir. Gösterge düzleminde, egemenin kendi lehine düzenlediği dizgenin dışında bir dili üretilen kullanan, dolayısıyla simgesel düzlemde ortaklaşa çalışma gücüne katkı sunmayan kişi, şair olarak tanımlanabilir. Şiir ortamında da şairlerin kimlikleri ve yerleri farklıdır. Ancak yukarıda sözünü ettiğimiz, anlamı kendi keyfiyetine göre belirleyen egemen güce ve ona hizmet eden dilsel mekanizmaya karşı çıkış noktasında ortak bir şair kimliğinden söz edilebilir. Çünkü şairlerin kullandığı şiir dili; neden sonuç ilişkisine dayanmaksızın kendi keyfine göre anlamı belirleyen egemen dil mekanizması ve düşünce dizgesi dışında işleyen dildir, yani gösterge-dışıdır. Egemen dizgenin dışında işlemeye başlayan bu dil, sürüp giden düzeni bozmak, eğmek, bükmek yönünde farklı şeyler söyleyecek ve farklı düşüncelere, farklı anlamlara ve belki de farklı eylemlere kapı açacak olan katılşmamış, forma bürünmemiş, kalıba girmeyi reddeden bir dil olmak zorundadır elbette.

Şiirin şiir olarak kalabilmesi için de şairinin veya şiirde konuşan şiir kişinin göstergeye dahil olmayı reddetmesi gerekir. Çünkü göstergeye dahil olduğu anda, kendi kendisini ve devrimci doğasını yok eder. Ortaya çıkış gerekçesi ve işlevi geçersizleşir. Yaşadığımız ortamda bazı şairlerin güce sahip olmak için şiiri ve durdukları yeri “şiir beğenen vassına haiz olmak” şeklinde iktidar odağı haline getirdiklerini, statü elde etme amacıyla kullandıklarını, ekonomik güç veya prestij elde ettikçe de gösterge-dışından çıkıp göstergeye dahil olduklarını görüyoruz. Bunlara şair demek elbette mümkün değil. Bunu demekle bile, yazıyı yazan ve tanımlı yapan olarak, küçük de olsa bir iktidar alanı

yarattığının fakındayım, ama kargaşaya yol açmamak için yazının devamında karşılaşacağınız “şair”in bu tip bir şair olmadığını belirtmek zorundayım.

Anlam ve anlamlandırma gücün tarafında, siyasal ve toplumsal bir keyfilik olduğuna göre, bu güç, şairi ve şiiri istediği gibi ya da işine geldiği gibi anlamlandırabilecektir. Şair ve şiir “işe yaramadığı için zararlıdır, hastalıklıdır ve yok edilmelidir” yönündeki bir söylem bu nedenle hiç şaşırtıcı değildir. Hem egemen dil dizgesini kıran hem de metaforu, görülmeyeni göstermek veya gizleneni açığa çıkarmak için kullanan şair elbette kimilerine göre akıl hastasıdır. Hastadır çünkü yaptığı, güç ve çıkar ilişkileri üzerine kurulmuş bir toplumsal ağda bir anlam dizgesine denk düşmez, iktidara hizmet eden dilsel mekanizma içinde yaptıklarının hiçbir anlamı ve karşılığı yoktur. Ayrıca hem pathosun yani marazi olanın ya da yaratıcılığın alanında olduğu, hem de metaforu hastalıklı bir şekilde kullandığı için iki kere hasta olduğu söylenebilir.

Yerleşik düzen ve toplumsal yapı içindeki insan doğasından uzaklaştıkça temel iç güdüleri ve egosu arasındaki çatışmalar artmakta ve insanın kendine yabancılaşması gündeme gelmektedir. Bu çatışmalar sonucu oluşan yarıktan sanat yeşerir. Bu nedenle ruhbilimde yerleşik düşünce; sanatın insanların sağaltımı için gerekli olduğu düşüncesidir. Elbette bu ve benzer düşünceler insanı araç değil amaç kılmış disiplinler için söz konusu edilebilir. Bu alanda, gündelik dilden farklı kullanılan dil; metaforlar ve imge aracılığıyla sanatsal ifadeye dönüşür, öznedeki sapmaları ve karşı çıkışları böyle ortaya koyar. Sanatsal anlatım, hastalığı bir metafor olarak kullanan egemen güç anlayışına göre sapkın veya hastalıklı bir anlatımdır ve sanatçı da sapkındır ya da anormaldir elbette. Çünkü egemen güç, sistemin sürmesi için düşünmeyeni, bunun için üretmeyeni ve bunun için çalışmayanları anormal kabul eder. Oysa her anormal olan deli ya da hasta değildir bilimsel olarak. Kendisini bu şekilde ifade eden sanatçı ya da şairin kullandığı dilin gündelik dilden farklı olması onun ruhsal sapma içinde olduğunu göstermez, çünkü sanatsal yaratımın gerçekleşebilmesi için pathos ya da marazi olan kadar logos ya da akıl gereklidir.

Kimileri hastalıkları bir metafor olarak kendi düşüncelerine destek amacıyla, yerine göre ahlaksızlık, yerine göre de şiddetin kılıfı olarak kullanabilmekteyken tam bu noktada, anlam ve kullanım değişimlerine açılma demek olan ve gösterge-dışında yer alan sanatsala, dansa, müziğe, heykele oradan da şiire gelebiliriz ve şiirde metafor kullanımının şairlerin hastalığı olduğunu söyleyebiliriz. Hastalık derken gösterge-dışında bir göstergeye izdüşürüyoruz ve bu şair hastalığını olumsuzlamıyor veya kötü niyetle, hedef saptırmak için kullanmıyoruz. Bunun neden böyle olduğunu biraz daha açalım:

Metafor egemenin ve şairin elinde birer makas gibi işler. Ancak şair, makasını görünmeyeni veya gizli olanı insanların ortak çıkarı için ortaya koymak amacıyla kullanırken, egemen güç ve ona hizmet edenler bu makası kendisi için zararlı olanı toplumdan kesip atmaya yönelik şakırdadır. Her ikisinin de elindeki makastır, ama makas, elinde tutan öznenin niyetine göre farklı işlev görür, edimsel anlamları ve sonuçları farklıdır.

ŞİİRDE GÜCE KARŞI YA DA GÜÇTEN YANA METAFOR KULLANIMI

Güç derken tanımlanamayan, sınırları tam olarak çizilemeyen bir büyük ekonomik güçten daha önce de söz etmiştik. Bu büyük gücün ya da sistemin büyük bir anaför gibi anaförleş(tir)arak içine çektiği

daha küçük anaförlerin/ irili ufaklı güçlerin/ küçük sistemlerin bileşiminden oluştuğu söylenebilir. Daha küçük anaförler da büyük sistem ya da güç içindeki küçük sistemler demektir. Küçük sistemler- büyük sistem ilişkisi tıpkı derelerin nehirlerle, nehirlerin denizlere açılması gibi de düşünülebilir. İlk gösterge dışı olan her şey daha sonra göstergeye dahil olmaktadır, yani büyük sisteme karşı durmak isterken küçük birer sistem haline dönüşen, ister istemez büyük sistem için çalışan daha küçük sistemlerin varlığı söz konusudur. "Gazeteler tiranlarla mücadele ederler, sonra da kendi tiranlıklarını kurarlar". Erken 19. yy'da yaşamış Amerikalı yazar James Fenimore Cooper'un bu saptamasının, diğer alanlar için de geçerli olduğu söylenebilir .

Bu, sistemin çıkmazı, ona karşı çıkanların da açmazı olarak değerlendirilebilir. Şair de ister istemez siyasal, ekonomik, kültürel bileşenleri olan sistem içinde yaşayan diğer insanlarla birlikte varolmayı sürdürmek zorundadır. Düşünsel olarak içinde yaşadığı sistem ile uyşamayan şair gerek gündelik dil içinde, gerekse şiirin verdiği retorik olanaklarla kendini ifade etmeye çalışacaktır. Bu; onun, oluşmuş kimliğiyle ilgili kendiliğinden şekillenen bir durumdur.

Bu sistem/ sistemlerden biriyle sorunu olan bir şair kendi bilinç durumuna, güçlerin birbirleriyle ilişkisini fark etme durumuna ve şiirsel gereksinimine göre elinden geldiği ölçüde metaforunu güce/ güçlere karşı kullanabilir ya da kullanacağı beklenebilir. Yalnızca metaforun değil, şiir dili içinde her türlü olanağın kullanımı şiirin ideolojik yanını ortaya koymaktadır. Şair, neyi konu ya da sorun seçerse seçsin ideoloji kavramının sınırları içindedir. İdeolojiyi iki kutuplu bir eksen olarak düşünürsek bu eksenin iki karşı kutbu arasında bir noktada durmaktadır şair. Karşı kutuplar kişinin bakış açısına göre farklı tanımlanabilir. Genelde herkes kendi durduğu yeri olumlama eğilimindedir. Şair nerede durursa dursun çevresinde kimi zaman sessizce derinden işleyen, kimi zaman da silahıyla, işkencesiyle, esir kamplarıyla, hapishaneleriyle, tımarhaneleriyle vb görünür olan, bunu söylemlere de dökabilen sistem ve sistem besleyicileri görünür apaçık göstergeler halinde bulunur. İdeoloji bilgi ve bilinç sorunu olduğuna göre donanımına göre şair; ya bu göstergelere gösterge-dışı metaforlarla topyekün karşı duracaktır, ya farkında olarak ya da olmayarak bu sisteme hizmet etme durumunda kalacaktır ya da bu şemayı göremeyecek ya da bir yere kadar görebilecek ve kısmi itirazlarla yetinecektir.

SONUÇ

Bazı açmazlarına karşın şiirde metafor, toplumu hasta edenlerden, onların yol açtığı hastalıklardan ve anlam iktidarından kurtulmanın tek yoludur. Şairler şiir aracılığıyla söylenemeyeni söyledikleri, görülmeyeni gösterdikleri için insanlığın karartılmış yüzünü aydınlatan birer güçtür. Şiirde bu gücün borusunun ötebilmesi için gösterge-dışı olan her şeyin anında iktidarın elindeki göstergesel mekanizmaya dahil olma tehlikesinin farkında olmak ve her an tetikte durmak gerekir.

NOTLAR:

* "Metafor... bir şeye, başka bir şeye ait bir isim vermeye dayanır."

**Susan Sontag, önce meme kanserine yakalandı, uzun süre bu hastalıkla mücadele edip onu yendi. Ancak daha sonra ortaya çıkan ikinci bir primer kanser (kan kanserine) yenik düşerek 2004 yılının Aralık ayında öldü.

“YER-TUZAĞINA” YAKALANMIŞ ŞAIRLER İÇİN BİR PARÇA ANTİ-OTORİTER ETİK

“Şair ve iktidar” ilişkisi söz konusu olduğunda buna “şairin iktidarı” olarak dar bir açıdan veya iktidar ile şairin gizli ve açık olası tüm ilişkileri üzerinden yaklaşılabilir. Bu yazı kapsamında şiir dilinin, şiir metninin veya şiirdeki anlatıcının aşkın söyleminin iktidarı üretici veya sürdürücü yapısına değil, bir kimlik olarak şairin iktidar ile olan ilişkisine genel hatlarıyla bakılacaktır. Günümüzde şiir ortamında yaşanan tahakküm ilişkilerini anlayabilmek için “İktidar”ın TDK sözlüğündeki tanımını buraya almamız bize bir açılım sağlamayacaktır. Konunun anlaşılabilmesi için hem bu kavrama hem de edinilmiş bir kimlik olarak başta “etik” ile ilgisi üzerinden “şair”e, farklı açılardan bakmak ve şablon düşüncelerden uzaklaşmak gerekir. Bu nedenle etik demekle ne demek istendiğine, Marksizmden başlayıp, Post-anarşizme kadar giden ve anti-otoriter olmakla özelleşen siyasal iktidar teorilerine, bu bilgilerin ışığında şairin iktidarla ilişkisine olabildiğince kısa göz atacağız.

Bu aşamadan sonra sıkça kullanılacağı için netleştirmekte fayda var: İktidar, tahakküm ve otorite birbirleriyle ilintili terimler. Bilindiği gibi yazar otorite anlamını kelime anlamıyla içinde barındırıyor (author); işinin erbabı, işinde uzmanlaşmış kişi gibi anlamlara da geliyor ve bilgiyle ilintili bir erk olma

durumunu imliyor. Bireysel olarak yaşantı içinde ya da pratikte tahakküm ilişkilerine direnmek ve karşı koymak mümkünken, “iktidar” daha soyut bir kavram olarak şekilleniyor. İktidarın yeri: Bir “yer-olmayan” olduğu için onunla başa çıkmak zor görünüyor. Ancak yine de iktidarın ona karşı çıktıkça pekiştirilmiş olan paradoksal yapısının farkında olarak ona karşı belirleyeceğimiz özgür bir eylemlilik ile tahakküm ilişkilerinin kuşatıcılığından ve paralitik etkilerinden kendimizi sakınmamızın mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

Günümüz Türkiye’sinde, edebiyat ortamında, kişisel bir fayda-zarar hesapçılığının yıkıcı etkilerini ve sonuçlarını görüyoruz. Böyle bir ortamda söz konusu durumu eleştirmek, kazancı şiir adına üst düzeye çıkarmak ve “niceliksel olanın karşısına niteliksel değerleri koymak şeklinde bir etik”ten de söz etmek gerekli oluyor. Burada altını çizmenin gerekli olduğu yer, “şairler için bir parça anti-otoriter etik” derken amacımın etik konusunda normatif bir model belirlemek ya da ideal bir şair tasarımı olmadığıdır. Bu şairin idealize edilmesi, nasıl olması gerektiği ile ilgili tek bir tanımlama veya betimleme arayışı değildir. Şair ve şiir ortamında dünyayı ve yaşantıyı belirleyici ekonomik dizgeden ve faydacılıktan uzak, şair için özgürleştirici bir etik gereksinimin farkında olmaktır. Söz konusu etik, “ebedi olma” veya “değişken olma” durumu değildir. Şairin hem dil düzeyinde hem de pratikte eylemleriyle oluşan yaşantısal bir “etik olma” durumudur. Böyle bir etik yaklaşım, doğal olarak şairin yazdığı şiiri, şiirinin temasını, şiirinde kullandığı anti-otoriter dili, iktidar karşıtı anlamı ve söylemi de belirler.

HANGİ ETİK

İrili -ufaklı tahakküm ilişkilerinin barındığı şiir ortamına baktığımızda da “anti-otoriter bir etik” gereksiniminin baş göstermiş olduğunu görebiliyoruz. Antik Yunan felsefesinde etik denildiğinde anlaşılan “evrensel-ontolojik ‘olma durumu’, çağdaş etik dendiğinde de “eskimiş, metafizik dünya yorumlarının geçerliliğini yitirmesinden yola çıkan, artık insanın ontolojik bir varlık olmasından hareketle temellendirilemeyeceğinden” söz eden bir etik tanımı ile karşılaşyoruz. Etik kendisine antropoloji ile metafizik arasında, kimi zaman birisine kimi zaman diğerine yaklaşan bir yer bulmuş durumda. Felsefe tarihine bakıldığında çok sayıda ve birbirinden farklı etik yaklaşım ile karşılaşyoruz: Fenomenolojik, Evrimci, Transsendental, Varoluşçu, Eudaimonist, Materyalist, feminist etik vs. İçinde yaşadığımız zaman dilimi veya tarihsel kesitte bilgi, iktidar ve etiğin birbirleriyle ilişkileri açıkça ortaya konulmuştur. Burada söz etmek istediğimiz etik “felsefi ethos” olarak Foucault’un Kant’a gönderme yaparak kullandığı anlamda kullanılmaktadır. Söz konusu etik yaşadığımız çağın gerçeklikleriyle ilişki kurma biçimimizden yola çıkarak gelişen düşünme, duyma ve davranış biçimidir. Konumuz özelinde de bu noktadan hareket eden ya da eyleme geçen şairin şiirsel söylem biçimi ve bu söylemle özelleşecek veya diğerlerinden farklılaşacak şiiri anlamında kullanılabilir. Eylemlerinde özgür olan ya da öyle olması beklenen bir varlık olarak insanın eylemleri onun belirleyicisidir. Şair söz konusu olduğunda bu eylem iki türlü olabilir; hem yaşantı ya da pratik olarak hem de şiirsel dil ve söylem olarak her türlü iktidara karşı duruş şeklinde. Burada kısaca söz etmeyi gerekli gördüğüm diğer bir etik de; tekil etik anlayışlardan yola çıkarak tasarlanan bütün insanlar için geçerli bir dünya etiği. “Dünya etiğinden kasıt insanların kültürlerin ve dinlerin ayırıcı, kopartıcı engellerini aşarak dünya ölçeğinde, ortak bir amaç ve hedef etrafında birleşmiş bir duygu ortaklığına ulaşabilmeleridir.” Antik- Yunan felsefesinde söz edilen “evrensel-ontolojik olma” durumu ile post-anarşistlerin özgürlük ve eşitliğe dair bir söylemle öne sürdüğü, farklılığa ve çoğulculuğa açık “tekilliklerden oluşmuş bir evrensellik” düşüncesi buluşarak iktidara karşı bir direniş yeri olabilir mi? Bunu yaşanan deneyimler gösterecek.

HANGİ İKTİDAR

Marksizm, iktidarı özünde ekonomik bir sorun olarak görür ve devletin içine yerleştirir. Direndiği “burjuva devlet” iktidarının yerine bir başka bir devlet ya da iktidar olan “proleter devlet”i koyma, yani iktidarın yerine talip olma nosyonu nedeniyle klasik anarşistler tarafından eleştirilir. Anarşistler ise “iktidara direnme” noktasında “akılcı ve etik olarak tek bir öz barındırdığına inandıkları bir insanlık” şeklindeki aydınlanmacı- hümanist nosyona yaslanırlar. Post- yapısalcılar altta yatan tek ve evrensel bir insan özü olamayacağını, farklılıkların ve tekilliklerin olduğunu, iktidarın oluşturduğu kimliklerin aslında bu farklılıkları yok ettiğini ya da insanların tekilliklerini gizleyerek yok ettiğini ve aynılığın

örtüsüyle örttüğünü söyleyerek anarşistleri eleştirirler. Yani anarşistler ile post- yapısalcıların iktidara karşı çıkmakta konumlandıkları hareket noktası taban tabana zıttır veya karşı karşıyadır. Bu da herhalde yine iktidarın istediği bir şey olsa gerektir ve post-yapısalcıların ısrarla kaçınmaya çalıştıkları diyalektik düşünce üzerinden işler. Karşıtlıklara dayalı düşünüşü üreten bu “Özcülük” mantığıdır. Ve buradan da modern iktidarın üzerinde durduğu, artık hepimizin bildiği ikili hiyerarşiler türetilir; Görselci Şair/ Konvansiyonel Şair, Akıl/Beden, Kadın/ Erkek, Normal/ Anormal, Heteroseksüel/ Homoseksüel vs. Bu ayrımlar “söz konusu gruplar arasında ezen-ezilen anlamında hiçbir sorun olmadığı ve meşru bir direnişin olamayacağı anlamına gelmez”. Teorik olarak iktidara karşı gerçekten bir direniş yerinin inşa edilebilmesi için, eğer hedeflenen yeni bir iktidar ve tahakküm alanı oluşturmak değil de gerçek bir değişim, anti-otoriter bir etik arayışı, iktidardan kaçınarak kurulmaya çalışılan yeni bir öznellik ise, çoğu zaman farkında olmadan, boyun eğdiğimiz ve boyun eğerek yeniden ürettiğimiz “Özcü Kimlik”lerden ve ikili karşıtlıklar oluşturarak düşünme alışkanlığından uzak durmak bir çözüm olarak önerilir. Soruna çözüm arayan çağdaş tartışmalar Marx tarafından “bireyci ve bencil” olmakla eleştirilen Stirner’den başlar, iktidarın her yerde olduğunu ve sadece yıkıcı değil üretken de olabileceğini iddia eden Foucault ile ardından “organsız beden”, “rizomatik düşünce” “ savaş makinesi” gibi kavramlarla devamlı bir oluşu, “kimliksizleşmeyi” savunan özne-karşıtı, kimlik- karşıtı Deleuze ve Guattari ile sürer. Metinsel düzlemde Derrida ve Luce Irigaray ile ve linguistik/ psikanalitik bir arenada Lacan ve Julia Kristeva ile devam eder. Hepsinin sorduğu soru aynıdır, hepsi bu sorulara yanıt arar:

İnsanın özneliği karşı çıktığı iktidara bağımlı olduğuna, iktidar tarafından oluşturulduğuna göre, bu mantıksal çıkmaz gereği iktidarın dışında ona direnmek için bir kalkış noktası mevcut değilse, iktidara direniş nasıl mümkün olabilir?

İktidarın dışırası nosyonu olmaksızın herhangi bir direniş figürü var olamayacağına göre tahakkümü yeniden onaylamayan bir direniş mümkün mü?

Her türlü evrensel ve özsel kategori sakındıklarını söyledikleri tahakkümle buluşan totaliter bir söylem haline geliyorsa iktidarın dışında, özcü olmayan bir dışırası inşa edilebilir mi?

İktidarın ona karşı çıkmaya çalıştıkça durmadan kendisini çoğaltan paradoksal yapısı ve bizim de iktidarı talep etmemiz gibi nedenlerle, onu tamamen yok etme söz konusu olmasa da onu sınırlama, tahakküm tehlikesini ihmal edilebilir boyuta getirecek şekilde iktidarı yeniden düzenleme imkânlarının olduğundan söz edilmektedir. Ve bu imkân bütünleştirici / tekillikleri bütünün içinde eritici mantıkların ötesine geçmekle, böyle bir tehlikenin farkına varmakla ve bilinçlenmekle, başarıya ve bilgiye tahakküme hizmet edici bir güç olarak bakmamak ve bunları yıkıcı amaçlarla kullanmamakla mümkün gibi görünmektedir.

ŞİİR ORTAMINDA İKTİDAR

Şiir ortamında irili-ufaklı iktidarlara derken tek tek şairlerden yola çıkarak şiirin tarih şeridini oluşturmaya yönelik kategorizasyonlara ve kuşak tanımlarına dek uzanabiliyorum. “Kuşak” yaklaşımı nereden çıktı soruma, Sombahar dergisinin 25. sayısında yanıt buluyorum. Güven Turan Türk Edebiyatı’nda “kuşak” kavramının, “akım, okul, görüş kavramlarının önüne çıkarılıp bunu bir de on yıllık bir dönem içine yerleştiren ilk edebiyat dergisinin Devinim 60” olduğunu, bunun ardından da “Yordam dergisinde 60 kuşağı yaklaşımının sürdürüldüğünü” hatırladığını belirtiyor. Sonrasında bildiğimiz gibi 80’ kuşağı, 90’kuşağı, 2000’ler. Bu genellemeleri oluşturanların erkekler olduğu düşünülürken durumu açıklamakta ve ardından çözüm noktasında feminist etik kuramın yaklaşımları son derece önemli görünüyor. Kadınların kendilerine düşen toplumsal rollerden dolayı genel olan ile değil de tekil ya da özel olan ile uğraştıkları, erkeklerin ise akıl ile çerçevesini çizdikleri ve önemsedikleri bir “genel” oluşturma peşinde oldukları biliniyor. Sözü edilen genelleştirmelerin de, şiir- edebiyat dışında bilim ve teknolojiye de görüldüğü gibi, norm veya katı bir ahlak ve kurallar yaratma, dolayısıyla iktidar veya otorite oluşturma durumu her zaman söz konusu. Buna karşılık feminist etik kuramda kadınların tekil veya özel düşüncelerinin, buradan hareketle eyleyebilme güçlerinin, tekil ile geneli hem kuramsal hem

de yaşamsal düzlemde ilişkilendirebilmelerinin, iktidara karşı kirlenmemiş direniş yeri bakımından bir olanak olarak görüldüğünden söz etmek gerekli.

Akımdı, kategoriydi ve kuşaktı derken şairlerin tahakkümü besleyen ve bu tahakkümün kendilerine uygulanmasını talep eden rıza gösterici, boyun eğici pozisyonlarından, tahakküm ilişkilerine öykünmecî yapılarıyla, belirli bir güç ve çevre edindikçe de yayılmacı veya durdukları zemini genişletici bir politika gütmek yoluyla uygulayıcı olarak iktidara talip olma durumlarına varıyoruz. Şairlerin kendilerine tahakküm uygulanması talebiyle şiirlerinin belirli bazı dergilerde, kitaplarının bazı yayınevlerinde basılması için gösterdikleri çabadan tutun da içkin bir ahlakla “özel” yani iktidara dair tutumlarla hazırlanan yıllıklara girme isteklerine, şiir yarışmalarına çokça katılma eğilimlerine kadar uzanabiliyoruz. Ardından iktidarın uygulayıcısı olarak kendilerine seçici olma konumu edinmeleri gündeme geliyor. Modern siyasi ve pazar ekonomisi içindeki iktidara önce boyun eğme ve sonrasında ona talip olma şeklinde işleyen, onun kurallarıyla şekillenmiş geniş bir ilişkiler ağından söz ediyoruz. Böylece siyasal iktidarın içinde, onunla onun yöntemlerini kullanarak ilişki kurmuş oluyor şair. En basitinden kendisini “Şair” olarak tanımlamakla veya ağzından bu sözcüğün çıkmasıyla, o andan itibaren, “ŞEY” veya “ÖTEKİ- ŞAİR” veya “OKUR” karşısında kendi küçük iktidarının uygulayıcısı ve büyük iktidarın besleyicisi olarak dilin alanına adım atmış bulunuyor. Bu nedenle ilk elden gündelik hayatta veya konumuzla ilgili olarak edebiyat ortamında bu ilişkilerin farkındalığıyla kurulacak olan, iktidardan olabildiğince uzak durmaya dayalı yeni bir öznellik arayışı içinde olmamız gerektiğine dair bir çıkarımda bulunabiliriz. Bilgi ile, iktidar ile olan ilişkilerimiz ve eylemlerimizin etik anlamda özgür olup olmadığıyla ilgili olarak kendimizi yeniden gözden geçirmemizin gerekli olduğunu da söyleyebiliriz. Ama yine de aynı konuyla ilgili olarak bazı sorular sorulabilir: Böyle bir açmazın ortasında iktidardan nasıl uzak kalınabilir? Böyle bir ortamda şiir alanında şairin şiiriyle diğer şairlere ya da şiir alımlayıcısına-okuruna, şiir alanında konumlanmış irili-ufaklı iktidar odaklarına hizmet etmeme şeklindeki bir tutumla edinebileceği, anti-otoriter bir etik konum veya ahlaki eylem mümkün mü? Şiir alanında, şairinki de dahil olmak üzere her türlü tahakküme direnmeye yönelik bir etik tahayyülü söz konusu olabilir mi? Şairin direnişçi siyaseti ve etiği nasıl şekillenebilir? Bu etik nerede konumlanabilir? Kurumsal olmayan ve kategorileştirilmeyen, hiç kimse tarafından yönetilmeyen, var olan şiiri (geleneksel- konvansiyonel) ele geçirmeye veya onu yıkıp yerine kendisini geçirmeye çalışmayan, farklılığını kendine özgü şiirsel verimler ve yaratıcılık ile gösterebilen, politikası, gündelik siyasi politikadan bağımsız olarak, kendinden öncekilere karşı çıkma noktasında kendi özerk şiir dili ile beliren ve politikasını bunun üzerinden geliştirebilen merkezileştirilmemiş bir şiir mümkün mü?

PEKİ YA ŞİİR

Dilbilim üzerine yapısalcılar ile post-yapısalcıların yaptıkları tartışmalardan dilin hem yapılanışı, hem içeriği - otoriter anlam taşıyıcısı- olması bakımından bir iktidar aracı olarak işleyişi iyi bilinmektedir. Dil ve düşünce içinde otoriter bir işleyiş barındırır. Böyle bir durumda hem genel siyaset ile dolaysız ilişki hem de genel siyasetin iktidarını topluma taşımakta aracı veya temsilci konumunda olan dille birebir ilişki içinde şairin iktidardan kaçınabilmesi mümkün mü? Şair, kendisinin de dahil olduğu, iktidar kipleriyle hizaya girmeksizin anti-otoriter bir güç ve anti-otoriter bir etiğin uygulayıcısı olabilir mi? Nasıl olabilir? Bu soruların hepsine aslında çok basit ve belki de klişe bulunabilecek bir yanıt verilebilir: “Evet, mümkün.” “Evet, olabilir.” Nasıl olabilirin yanıtı da basit: Sadece şiir ile. Gündelik dilden ve otoriter anlamdan uzak olan özgün ve özerk bir şiir dilinin kullanımıyla olanaklıdır. Burada sözü edilen şiir anlam olarak da ifade olarak da iktidarın taşıyıcısı olan dilden farklı bir dille yazılmış olan şiirdir. Bir parantez açıp aslında gerçekçi ya da fenomenolojik şiir kapsamındaki bazı şiirlerin dil düzeyinde olmasa da anlam olarak iktidarın dayattığından farklı olması nedeniyle, iktidara dair anlam ve söylemden uzak demek olarak tanımlanabilecek indeterminist şiir kapsamında anılabileceğini

düşündüğümü belirtmeliyim. Bu kategorizasyonlar arasında da her iki şiir bölgesinden özellikler taşıyan bir gri-zon'un veya ara-yüz'ün kesitsel varlığından söz etmek gerekli. Böyle bir şiir tamamen anlamsız ve tamamen yaşamdan ya da gerçekliklerden kopuk şiir demek değildir. Dilin gündelik yaşamdan koparılarak sanat olana evrilmesini imler. Sanat olan/ olmayan ayrımı ve nitelik gibi alanlar da iktidara dahil olmakla birlikte şairin anti-otoriter ve feminist bir etik anlayışla yeniden farklı bir öznellik edinmesi ve iktidarın gücünün farkındalığıyla şekillenmiş bir şiir üretimi farklı duyarlılık, değerler sistemi ve dolayısıyla da farklı temalar demek olacağından artık eski kavramlarla tanımlanamaz. Bu aşamada yeni kavramsallaştırmalara ihtiyaç gündeme gelir. Böyle bir şiir siyasi iktidarın söyleminden ve onun otoriter anlamından kaçınmanın yoludur. Şaire iktidara karşı dille oluşturulmuş bir karşı gerçek ve iktidar tarafından kirletilmemiş bir direniş yeri imkânı sunar.

PEKİ YA ŞAİR

Şair dille ilgili bir alanda var olur, kendisine bu yolla bir kimlik edinir. Bu kimlik genel olarak “şair” olarak bilinir. Anti-otoriter bir etik anlayışla kurulacak “şair” kimliği çağın gerçekliklerine karşı farklı bir duyarlılıkla yaklaşmayı ve değerler sistemini gerektirir. Bu farklılık da şiire hem dil, hem söylem hem de tematik düzlemde yansiyacaktır. Dolayısıyla şairi ve şiiri birbirinden kesin hatlarla ayıramayız. İşin içine anti-otoriter etik kavramı girince artık şairi bir tarafa koyalım, sadece şiiri inceleyelim diyemeyiz. Dolayısıyla 1970'lerde Foucault'un tartışmaya açtığı “yazarın yok olması” nosyonu geçersizleşmiştir. Şiir varsa ortada o şiiri yazan bir de şair vardır. Şairin özel ve genel adı her ne kadar iktidara yer oluştursa da durmadan vurguladığımız gibi şairin bu iktidarın farkındalığıyla şekillenecek yeni kimliği şiirinin dilini ve temasını da değiştirecektir, diye umulabilir.

Şair kimi zaman farklılaşmak ve özgürleşmek adına, önüne çeşitli nitelemeler alarak dallanır, budaklanır. Bu durum Deleuze ve Guattari'nin “iktidar ağacına” benzetilebilir. Geleneksel şiir ve şaire karşı direniş amacıyla her farklı çıkış ilk ortaya çıkışında bu genel “şair” kimliğinden uzaklaşma iken, nominalist yaklaşımlara başvuruldukça, yani kendisini adlandırarak bir yer edinmeye çalıştıkça katı bir kimlik tasarımı olarak şekillenir, dolayısıyla “öteki”ni yaratır ve direniş yeri: “yeni bir iktidar yeri” haline döner. Şiirin ve şairin her türlü adlandırması başlangıçta çoğulculuk, farklılaşma ve özgürleşme noktasında olumlu bir değer kipi şeklindeyken, daha sonra birbirinden farklı şairleri ve şiirleri bir arada barındıran farklılıkları yüzeysel ve ihmal edilebilir bulan genelleştirmeci bir kategori ve kolaycı bir adlandırma şekline döner. Kategorizasyon ve kolaycı adlandırmalar da farklı şair ve şiirleri tek bir toplam içinde eritebilme veya genelleştirerek yok etme, silme gibi tehlikeli bir potansiyel barındırır içinde. Dolayısıyla bu kategorizasyonlar tek bir şiiri ve şairi değil ortak yanları olan bazı şair ve şiir hatlarını ve geliştirilebilecek ya da ötelere taşınabilecek bir geleneği tanımlamakta kullanıldığında faydalı olabilen türden yaklaşımlardır ve itiraz edilemez. Bunun dışında bir işlev edindirilmeye çalışıldığında, buna niyetlenenlerin iyi niyetinden şüphe edilmelidir. Çünkü şair, bu amacın dışına çıktığında iktidarın “yer tuzağına” yakalanmış demektir ve direnişi anında geçerliliğini yitirecektir.

YER TUZAĞINA YAKALANMIŞ ŞAİRLER

“Yer tuzağının” ne demek olduğunun anlaşılabilmesi için “tahakküm ilişkilerinin karmaşıklaşan dokusu” ve “iktidarın lokus olarak yerleştiği farklı mekânların” varlığı noktasından hareketle şiirde, kendinden öncekileri ya da yerleşik şiir ve şair iktidarını reddetmek amacıyla, kavramsal veya değil, ortaya çıkan veya sonradan adlandırılan çeşitli kategorilerin sarfettikleri retoriklerin yapı-sökümü gerekli oluyor. Derrida'nın geliştirdiği “Yapı-söküm felsefenin kendi içinde taşıdığı çelişki anlarının ve aporilerinin açığa çıkarılmasını içeren bir dizi harekettir. Yapı-söküm felsefi metinlerin kendilerini sorgulamalarını, sahip oldukları çelişkileri dikkate almalarını, ihmal ettikleri ya da bastırdıkları antagonizmaları teşhir eden bir okuma biçimidir”. Bu yapı-sökümü şiire uyguladığımızda ortaya çıkışlarında bir şair tavrı veya tarzı olarak “devrimci” olan bu tür stratejilerin, kendilerine bir ad vermekle ve yer edinmekle, paradoksal biçimde, yıkmaya çalıştıkları iktidar ve otoriteyi yeniden onayladıkları, “iktidarın yerini” yeniden oluşturma noktasında takılı kaldıkları, kendilerine radikal bir reddediş için iktidardan azade saf bir mekân bulamadıkları, özcü düşüncelerden kurtulamadıkları ve ikili hiyerarşinin tuzaklarına yakalandıkları görülüyor. Konvansiyonel şiire “şiir olmayan” olarak, Lacan'cı “kurucu eksik” olarak

iktidarın içinde bir direniş noktası yaratmakla yapılabilecek en mükemmel karşı çıkışı yapan, ancak kendini kalıcılaştırmaya ve iktidarın yerine talip olmaya çalışmakla çıkışını ve eleştirisini geçersizleştiren “Görsel şiirin” ve var olan şiir/şair iktidarına direniş amacıyla ortaya çıkan diğer tüm direniş şekillerinin kendilerini isimlendirmek ve kalıcı olmaya çalışmakla iktidarın “yer –tuzağına” düştükleri ve direnişlerinin iktidar alanı içinde kalarak devrimci nüvesini yitirdiğini söyleyebiliriz. “Görsel Şiir” yerine “Görsel Dil” denildiğinde aynı türden sorunlar yaşanmayabilirdi, ancak bu kez şiire şiir olmayandan hareketle getirilen eleştiri veya direniş geçerliliğini yitirirdi; bu türden paradoksal bir yapının varlığı nedeniyle, bunun farkında olunarak direniş noktası belirlenirken özel bir dikkat gerekmektedir. Şiir alanında yine bu tür arayışların genelleştirmelere yaslanmakta olduklarının, iktidardan azade kirlenmemiş bir yer olamadıklarının veya bulamadıklarının ve böylelikle kirlenmeye dahil olduklarının altını çizmek gerekir. Yapı-söküm başka hiçbir şey yapmasa da bu tür girişimlerin zeminini sarsar. Bu sarsıntı ne işimize yarayabilir? Geleneksel şiirin karşısına onları eleştiren ve yeni olduklarını iddia ederek ortaya çıkma eğilimindeki yayılmacı girişimlerin, şiir üretimi ve şiir dili anlamında yaratıcı ve özerk olamadıklarında ve şiir yoluyla kendilerini karşı çıktıkları gelenekten koparamadıklarında iktidara bir direniş olamayıp, iktidarı besleyen olduklarının farkına varmamızı sağlar. Ve belki de onlara öykünerek ortaya çıkmış veya çıkmaya çalışan “ölü doğum”ları engeller.

SONSÖZ

Şairin iktidarın tuzağından kurtulması ve özgürleşmesi, anti-otoriter bir kimlik edinmesini ve bu kimlikle yaşadığı çağın gerçeklikleriyle yeniden yüzleşmesini, hesaplaşmasını gerektirir. Bu yeni kimlik farklı duyarlılıklara ve değerler sistemine kapı açacak ve bu açılım farklı temalarla ortaya çıkacak “özerk şiir dili” nin kazanılmasını veya keşfini sağlayacaktır. Şairin çabası bu yönde olmalıdır. Şiirin, siyasal iktidarın diliyle veya gündelik dille değil indeterminist bir dil kullanarak, her türlü bilinen anlamın ötesine geçmesi ve böylelikle kendini iktidardan azade bir yer olarak, direniş noktası olarak konumlandırması mümkündür. Türkiye şiir ortamında, kendi iktidarlarını oluşturmuş bazı çevrelerce görmezden gelinse ve çok az sayıda olsa da hiçbir akıma, gruba dahil olmayan, sadece şiir olarak beliren, siyasal politikayı şiire dahil kendi politikası haline dönüştürebilen, kendisinden öncekilere veya geleneğe yaratıcı ve özerk şiir dili ile kafa tutabilen, dik duruşlu indeterminist bir şiir yazılmaktadır.

Poetik alan içi veya dışı tüm iktidar çevrelerine karşı şiir diliyle böyle bir direniş konumu her zaman için bu şairin gözden ırak olması/ ıraksallaştırılması veya yok sayılması, görmezden gelinmesi ile ilintili olmak durumunda mı ?

Bunun da yanıtı elbette “HAYIR” olacaktır. “HAYIR” söylemi her ne kadar “orada olmayarak veya reddederek varolmak” noktasında “EVET” ile aynı işleve sahipmiş gibi olsa ve ikili hiyerarşiyi besler gibi görünse de öyle değildir. Etik olmayan yıllıklara, ödüllere, etkinliklere, fayda temelli bir libidoyla işleyen ilişkilere “HAYIR” demek, bu reddiye bir yer kapmak veya bir şey kazanmak için değil, kalıcı olmak için değil, akıp gitmek için yapmak, boşluklara yerleşmek, kendi verişini sunmak ama kendini sunmamak için yapmak; iktidarın değil, direnişin ve özgürlüğün asıl yeridir.

Kaynakça:

1. Saul Newman, Bakunin’den Lacan’a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu, Ayrıntı yay. Birinci basım 2006

2. Michel Foucault, Özne ve İktidar, Ayrıntı yay. Üçüncü basım 2011
3. Michel Foucault, Sonsuza Giden Dil, Ayrıntı yay. Birinci basım, 2006
4. Annemarie Pieper, Etiğe giriş, Ayrıntı yay. Birinci basım, 1999
5. Sombahar dergisi, Eylül-Ekim 1994, sf. 5

SCHRÖDİNGER'İN KEDİSİ EŞLİĞİNDE “İMKÂNSIZ POETİKA” YA BAKIŞ DENEMESİ

Türkiye’de modern şiirin tanımı, başlangıcı ve modern şairler çeşitli kaynaklarda, farklı yazarlar tarafından değişik sınıflandırmalarla ortaya konmaktadır. Modern şiirin başlangıcını Hüsn-ü Aşk’a kadar geri götürülenler olduğu gibi bunu Tanzimat ile, Cumhuriyet ile veya İkinci Yeni ile başlatanlar da vardır. Modern şiir demek “eleştirel” olmak, kendisinden önceki şiiri ve şairi eleştirmek anlamına gelebildiği gibi, “özerk dil” ile de sınırlandırılabilir. Birbirinden çok farklı düzlemlerde, tek katmanlı ve “bireysel değer yargıları” ile yapılan tanımlamalar nedeniyle modern şiire “betimleyici bir bilim” olarak yaklaşmak ve modern şiiri tanımlamak, onu modern yapan öğeler dizgesini ortaya çıkarmak gerektiği açıktır. “Söylem ya da dilleri inceleyen yöntemler birer göstergebilimdir. Şiir göstergebilimi gibi” (1). Bu yöntem incelenen şiirin başarılı olup olmadığını belirleme amacı ile değil, şiire sezgisel veya duyumsal yani bireysel yaklaşımlardan uzak bir eleştirel yaklaşım ile bir sınır ve konum belirleme amacı ile kullanılır. Şiiri şiir ve onun bir alt kümesi olan modern şiiri modern şiir yapan oluşturuşu öğeler (biçim, anlam, izlek/ üslup/ gönderge, dil vs) ve modern şiirin içinde yer alan İkinci

Yeni veya 80'kuşağı gibi bir alt kümeyi oluşturuca öğeler ortaya konulduğunda bilimsel bir yaklaşımdan veya bir üst-dil'den söz edilmiş olabilir. Böylece şiirin konvansiyonel çizgisinden sapmalar/ yaklaşımlar kuşbakışı görülebilir, şiirlerin birbirlerine olan farklılıkları, benzerlikleri, yenilikler, tekrarlar vs daha kolay ortaya konabilir. Günümüzde İkinci Yeni "aşılabilmiş mi aşılammamış mı", "bitmiş mi, bitmemiş mi" sorularını "sevmek/ sevmemek" veya "inanmak/ inanmamak" gibi öznel ve ayrıca dogmatik yaklaşımlardan olabildiğince uzakta yanıtlayabilmemiz gerekir. Edip Cansever, İkinci Yeni'nin bir kuramı olmadığını, onu bir akım olarak kabul etmediğini, şairlerin tek tek ele alınması gerektiğini ifade eder (2). Söylemek istediğim: Bugün örneğin İkinci Yeni şiirinin tanımı tam olarak yapılabilmiş ve onu oluşturuca öğeler belirlenebilmiş olsaydı; Cemal Süreya'nın şiirleri "dizelerinde bir anlam olması ve şiir mantığını bozmaması(dır)" gerekçesiyle İkinci Yeni dışına alınmaya çalışılmaz (3) veya "yazanlardan başka kimsenin bu şiirle ilgilenmemesi, biçimci, kapalı, kaçak bir şiir olması (dır), halka inememesi(dir)" nedeniyle Divan Şiiri'ne benzetilmez (4), İkinci Yeni şiirinin "yeni bir divan şiiri" olduğu ifade edilmez, kaba bir genelleme veya indirgeme ile, ne bireysel özgürlük ne de şiir dili alanında bir özgürlük davası olan; "ayrı bir çağın ve çevrenin ürünü" Divan şiiri ile aynı kefeye konmazdı (5). Veya "60'lı yıllar, soğuk savaş yılları duvarında açılan gediğin adıdır. Poetikanın sözcelemiyile söylersek, bu, aynı zamanda, İkinci Yeni 'duvarında' açılan gediğin de adıdır" derken bu duvarın nasıl bir "duvar" ve "bu duvarda açılan gediğin" de ne türden bir gedik olduğunu tanımlayabilmek gerekirdi (6).

"İmkânsız özerklik"

Yalçın Armağan'ın modern şiirin öğelerini tartışmaya açtığı "İmkânsız Özerklik" kitabında, aktarılan öğeler Türkiye'de yazılmış şiirlerden yola çıkarak bulgulanmış öğeler değildir. Söz konusu kitapta genel bir "modernizm" ve "modern yapıt" tanımı yapılır: "Modern sanat değişen toplumsal, kültürel ve siyasal yaşamdan bağımsız değildir; bu değişen toplumsal yaşam şartlarına sanat aracılığıyla verilen bir tepkidir."

Armağan "estetik özerklik" kavramının modernizm öncesinde deha estetiği ve romantizmle inşa edilmeye başlanan bir süreç olduğunu söyledikten sonra modernist yapıtın temel iddialarından birisinin özerk yapıt anlayışı olduğunu ileri sürer. "Modernist yapıt, kendi kendine yeten (self-contained), amacı kendinde olan (autotelic), özgöndergesel (self-referential) ya da özdüşünümsel (self-reflexive) olma iddiasını taşır. Modernist yapıtın bu nitelikleri, özerklik anlayışının yansımalarıdır aslında (7). Ancak kitapta bu özelliklerin modern olarak tanımlanan Türk şiirinin öğeleri olup olmadığı tartışılmaz. Modern şiiri modern kılan özellikler olarak sıralanmış nitelikler Türkiye'de yazılmakta olan "modern" diye bilinen şiirlerin bileşenleri midir gerçekten, eğer değilse onu oluşturuca öğeler nasıl belirlenmelidir; tartışılması gereken ana başlık bu olmalıdır. Armağan'ın modern yapıttan yola çıkarak modern şiire yaklaşımı şiirin sanat bağlamında ve sadece "güzelduyusal" ya da estetik yanıyla ele alınmasının sonucudur ve şiirin tek bir katmanını ilgilendiren bir yaklaşımdır. Mehmet Yalçın'ın konuyla ilgili ortaya koyduğu algoritmik yaklaşım ise her şiirin "bir dil, bir biçim, bir anlam, bir gönderge ve bir güzelduyu olayı gibi değerlendirilmeye yatkın" oluşu içinde estetiği de barındıran çok katmanlı; poetik-yazınsal bir yapı olan şiire çok yönlü bir yaklaşım olanağı sağlar. (8)

Armağan Türkiye' de modern şiire "biçimcilik"ten yola çıkılarak getirilen reddiyenin Lukacs'ın Adorno'ya göre daha erken dilimize tercüme edilmesi ile ilgili, Türkiyeli entellektüellerin bir tercihi olduğunu vurgular (9). Günümüzde de şiiri oluşturuca dil/biçim/anlam/gönderge ve estetiği bir arada kapsamayan, bunlardan sadece birisini merkeze alan; yani ya "biçim", ya "anlam", ya da "özerk dil" gibi şiiri oluşturuca tek bir öge üzerinden tek boyutlu bir eksende yürütülen bu tartışmalar, şiire algoritmik bir yaklaşım sağlamaz, aksine onu çıkmaza sokar.

"İmkânsız Poetika"

Ahmet Oktay tüm şiir yazılarının toplandığı "İmkânsız Poetika" adlı kitabındaki aynı adlı yazısında (10) "şiir-bilim (poetic)" gibi bir kuramın oluşturulup oluşturulamayacağı konusunda çok düşünmekle birlikte, olamayacağı yönünde giderek artan yönde kuşkuları olduğunu söyler. Çünkü şiirin diğer bilim

dallarının araştırma nesnesi gibi deneylerle/ gözlemlerle ne olduğunun saptanabileceği bir nesnesi yoktur. “Şiirin nesneleri araştırılabilir ama belli bir ilke doğrultusunda test edilemezler”. Tırnak içinde alıntılanan son cümle Oktay tarafından şiir-bilim’in neden olanaksız görüldüğünü de anlamamızı sağlar. Bu aşamada felsefede ampirizm ya da deneycilik denen; nesnelere ait bilgileri edinmede bir yöntem olan, deneye veya gözleme dayalı tümevarımcı yöntem ile bu yönteme getirilen eleştirilerden/tümdengelimci varsayımsal bilimsel yöntemlerden haberdar olmak ve Oktay’ın poetikanın imkânsızlığına dair düşüncelerini öyle değerlendirmek gerekir. Oktay “şiir-bilim”i konusuna ampirizme getirilen eleştirel yaklaşımların tarafına yerleşip oradan bakmakta, ancak tümdengelimci -varsayımsal yöntem ile de buluşmamaktadır. Yukarıya alıntıladığım cümlede geçen “belli bir ilke doğrultusunda test edilemezler” ifadesi ampirizm’e getirilen eleştirel bakışın da ifadesidir aynı zamanda. Ampirizm’in babası sayılan Locke’a göre doğuştan gelen ya da deneyimden önce varolan bir bilgi ya da “önsel ilke” (apriori) yoktur. Önceden mevcut olduğu varsayılan kavram ve ilkeler başka insanların kendi deneyimlerinden çıkarıp doğru ve geçerli saymış olmalarından ileri gelir. Bu yönteme getirilen eleştiriler ise temel olarak “dil-zihin-gerçeklik ilişkisinde ampirik önermelerin geçerli olmadığı, bağımsız bir deney ve gözlem alanı bulunmadığı, her türlü gözlem ve deneyin, gözlemcinin belirli bakış açılarına göre üretildiği” yönündedir. Oktay yazısının içinde kendisinin de bu eleştirel bakışı benimsemiş olduğunu düşündürecek şu cümleyi kurar: “Bir bilim olarak fiziğin saptanabilir, araştırılabilir belli nesneleri var: Örneğin ışık. Bu araştırma nesnesi üzerinde, bilimin mevcut konumuna yani belli bir zamanın egemen paradigmasına bağlı olarak onun parçalı ya da dalgalı tasarlanışına bağlı kalabilir ya da bu iki farklı tasarlanış biçimini sentezleyen bir üst kurama yerleşebilirsiniz. Kuşkusuz, ilk bakışta şiirin de var araştırılabilir nesneleri (...)” (11). Oktay “ışığın parçalı ya da dalgalı tasarlanış” demekle ışığın parçacık mı yoksa dalga mı olarak davranacağını önceden kestirilemeyeşi ile ilgili bir paradoksu açıklamaya çalışan “Schrödinger’in kedisi” deneyinden söz etmekte olabilir. Fiziğin araştırılabilir nesnesi olarak ışığı örnek verirken şiirin buna benzer, aynı şekilde deneyimlenebilecek bir nesnesi olmadığını öne sürer. Ancak onun bu düşüncesine ışığın veya diğer bilim dallarının inceleme alanına giren “gerçek olarak algılanan” nesneleri için de şiire benzer “bilinemez” yanlarının veya “gözlemlenemeyen deney aşaması”nın olduğu söylenerek itiraz edilebilir.

“Schrödinger’in kedisi” teorik deneydir. Bu deneyde “kapalı bir kutunun içinde bir düzenek ve başlangıçta canlı olan bir kedi vardır. Daha sonra kutunun içinin hiçbir şekilde gözlemlenememesi çok önemli bir noktadır. Düzenekğin içeriği şöyledir: Bozunma olasılığı %50 olan bir parçacık, bu parçacığın bozunmasıyla ortama yayılacak olan zehirli gazdır. Aynı deney bir tabanca veya ışık ile de yapılmıştır. Işığın kutu içinde nasıl davranacağı bilinemez. Işık ya dalga ya da parçacık olarak davranabilir. Bu şekilde parçacığın bozunup bozunmayacağı ya da ışığın dalga mı yoksa parçacık olarak mı davranacağı önceden kestirilemez. Sonuç olarak kedi, kutu açıldığında ya zehirlenip veya parçalanıp ölmüş bir şekilde görülecektir, ya da parçacık bozunmadıysa ya da ışık dalga olarak davrandıysa diri olarak görülecektir. Ancak deneyin paradoks olarak tanımlanmasının nedeni sonuç değil, gözlemlenmeyen deney aşamasıdır. Önemli kısım, gözlem yapılmadan önce kutunun içinde neler olduğudur. Kutu açılmadan, gözlem yapılmadan önce kedi ne durumdaydı? Ölü müydü, diri miydi? Kuantum fiziğine göre hem ölü, hem diridir. Kuantum fiziğinde bir cisim eşzamanlı olarak iki farklı durumda bulunabilir. Buna durumların üst üste gelmesi denir, ancak bu eşzamanlı olarak farklı durumlarda olma durumu o kadar kısa zaman dilimleri içinde olmaktadır ki iki durumu bir arada değil, bunlardan sadece birini görebiliriz gerçekte. Bütün gerçek sistemler bir dış ortamın etkisi altındadır. Bu ortam, durumları hiçbir zaman kesin olarak bilinmeyen atomlardan oluşan bir çevredir. Fizikçiler atom ya da ışık fotonu gibi parçacıkların durumlarını üst üste getirmeye, bizler de şiiri bilmeye çalışıyoruz. Schrödinger’in kedisi’ne göre “Şiir, şiir olmadan önce hem şiirdir hem değildir” diyebiliriz. Oktay’ın şiirin biliminin olamayacağına dayanak düşünce olarak kullandığı şiirin kurucu öğelerinin “tam olarak bilinemeyecek” olması durumu da tam burası olsa gerektir. Oktay’ın “şiirbilim”e kuşkuyla yaklaşmasının gerekçesi bu bilim dalının “şiirin üretim sürecinin tüm düzeylerini kuşatamayacağı” düşüncesidir. Çünkü “şiirin olumsal bilgisi ile üretim/yapım süreci arasında aşılabilir, kesinlikle saptanamaz bir boşluk noktası bulunur”. O şiir yazılmadan ya da kutuyu açmadan önce tam olarak nasıldır: Şiir midir, değil midir? Bunu bilemeyiz elbette. Sonuçta ortaya çıkmış bir ürünün veya bir yapının şiir veya şiir olmadığını veya şiirse ne türden bir şiir olduğunu bireysel değer yargılarından

uzakta nasıl bileceğiz; bunu bilmeye çalışıyoruz. Dünyada farklı şiirbilimsel yöntemler kullanılmaktadır. Bunlardan en bilineni Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev'in tümdengelimli-varsayımsal yöntemidir. Bu yöntemle incelenecek şiir nesnesi üzerine bir dizi varsayımlar (apriori) ileri sürülür ve örnekler üzerinden bunlar kanıtlanmaya çalışılır. Burada amaç hem şiiri tanımanın yollarını göstermeli ve aynı nitelikte ne kadar şiir varsa, onların da tanımlanmasını sağlamalı ya da bütünü kapsayıcı olmalıdır (12). "Bu şiir modern bir şiirdir" dediğimizde veya "Bu şair İkinci Yeni'ye dahildir veya 80'kuşağına dahildir" dediğimizde bunlar bir varsayım veya apriori bilgi konumundadır. Şiirbilim bu varsayımların doğruluğunu kanıtlayabilecek veriler sağlar. Bu yöntem tümevarımcı ampirik yaklaşımın tersidir. Ampirik yöntem var olandan hareketle analiz, çok sayıda şiir üzerinden elde edilen veriler eşliğinde bir ürünün şiir olup olmadığını, ne türden bir şiir olduğunu, onu o şiir yapan öğeleri veya ilkeleri belirlemeyi amaçlar.

Şimdi Oktay'ın yazısında şiir-bilim'in olanaksızlığından söz ederken kullandığı diğer argümanları sıralayarak devam edelim:

Oktay bazı şairlerin farklı dönemlerde yazdıkları şiirlerin birbirleriyle aynı poetik düzlemde olmadığını belirtir: "Benim Dr. Kaligari'nin Dönüşü adlı kitabımın düşünsel, tekniksel, biçim/biçimsel ve imgesel düzeyi ile örneğin Az Kaldı Kışa adlı kitabımdaki şiirler aynı düzeyler açısından yan yana getirilebilir ve poetikalar bağlamında birbirlerine eklenilebilir ve eşitlenebilirler mi?" (13) diye sorar, ama kitaplarının aynı poetik düzlemde olmadıklarını söylerken böyle bir çıkarıma nasıl vardığını netleştiren verileri sunmaz. Aynı konuyu "poetik-estetik" ekseninde tartışmaya açan Yücel Kayıran "Felsefi şiir" kitabı içindeki "Felsefi Şiirde Bilgi Ve Düşünme" yazısına eklediği dipnotta (14) Oktay'ın kendi kitapları için biçim, imge, teknik gibi farklı bileşenlerle yani şiir "oluşturucu" ya da "yapılaştırıcı" öğelerle ele alındığında "aynı poetik düzlemde değil" dediği kısma söz konusu kitapların "aynı poetik düzlemde" olduklarını söyleyerek, itiraz eder: "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 algılama bakımından aynıdır" der. Kayıran itiraz ederken poetik birliği sağlayıcı birim olarak tek bir "yapılaşma ilkesi" üzerinden hareket eder: O şiirin bir "varlık problemi" olup olmaması. Durum Kayıran'ın Oktay'ın vardığı sonuca itiraz gerekçesi olarak kullandığı "sorunun estetik kavramında değil poetik kavramında olması" durumu ile açıklanabilecek türden değildir, çünkü "poetik" ve "estetik" karşıt kavramlar değildir; poetik olanın estetik olanı içerebileceği parça-bütün ilişkisi içinde yer alan kavramlardır. Poetik olanı çok katlı bir yapı ya da apartman gibi düşünecek olursak, estetik de bu yapıyı oluşturan katlardan sadece birisidir. Oktay kendi kitapları arasında bir "poetik birliğin olmadığı"ni söylerken estetik yanı sıra dil/biçim gibi şiirin diğer oluşturucu öğelerini de (oluşturucu öğe yerine analiz sonucu ortaya konacak verileri de diyebiliriz) kullanarak bir çıkarıma gider. Kayıran'ın Oktay'ın sözkonusu edilen farklı kitapları arasında poetik birliği sağlayıcı öğe olarak "varlık problemi"nin belirleyici olduğunu söylemesi; bu şiirleri oluşturucu veya yapıcı tek poetik ilkenin sadece "varlık problemi"nin sorun edilip edilmemesi olarak görüldüğü anlamına gelen bir ifadedir. Bu durum aynı zamanda şiirin sadece "göndergesel işlevi" ile ele alınması demektir. Oysa şiirin "göndergesel işlevi" ile "estetik işlevi" poetik yapı içinde aynı oluşturucu değerdedir. Oktay'ın kitapları arasında, "varlık problemi"nin ele alınmasındaki benzerlikten yola çıkılarak varılan "poetik birlik" olduğu sonucu şiirin "göndergesel işlevini" yani "bildirişim aracı" olmasını öne çıkaran, yanı sıra estetiği ya da sanatsal yanı öteleyen bir yaklaşımın ya da kişisel bir tercihin sonucudur. Bu tercihte şiirdeki "dil, biçim, anlam, güzelduyu/estetik" gibi belirleyici diğer öğeler göndergesel işlevin yerine getirilmesinde araç konumundadır. "Varlık problemini" ya da şiirin "göndergesel işlevini" sorun edinmeyen birisi için aynı kitaplar veya şiirler için daha farklı bir değerlendirme ya da bir başka sonuca ulaşma söz konusu olacaktır (Oktay ve Kayıran'ın aynı kitaplardan yola çıkarak ulaştıkları "poetik birlik yok" ile "poetik birlik var" şeklinde ifade edilen farklı sonuçlar bu duruma güzel bir örnektir). Görüldüğü gibi böylece şiiri nesnellik boyutunda değil öznellik boyutunda tartışabilmiş oluyoruz.

Oktay'ın şiir-bilim'e karşı çıkışını gerekçelendirmekte veya böyle bir bilimin olanaksızlığını kanıtlamakta kullandığı bir diğer argüman da şu: Şiir-bilim adı altında bir bilim dalı olduğunda herkesin o bilimin olanaklarından yararlanarak şiir yazabileceği yani tüm akademisyenlerin şair olabileceğidir. Eğer durum gerçekten böyle olsaydı kuramı olan tüm bilim dallarının aynı sorunu yaşaması gerekirdi.

Ayrıca şiirin üretim sürecine katkıda bulunan “dil sürçmeleri(nin), imgelem/ düşlem sapmaları(nin) ve ters eklemlemeler(in), rastlantısal simgeleştirmeler(in), sözel birimler ile anlamsal birimler arasındaki çelişkiler(in) de şiirin kurucu öğelerinden” sayılması gerektiğinden ve bunlar asla tam olarak bilinmeyeceğinden veya saptanamayacağından “şiir-bilim” diye bir kuramsal çalışmanın olanaklı olmadığını öne sürer Oktay (15). Oysa Oktay'ın şiir-bilim'in olanaksızlığını öne sürerken sorun olarak saptadığı noktalar şiir-bilim'e giriş niteliğindedir. “Şiir-bilim”in neden olanaksız olduğunu göstermeye çalışmaz da neden gerekli olduğu sorusuna yanıt arar gibidir. Onun öne sürdükleri elbette şiirin yazılma sürecinin ne'liği ve şairin asıl niyetinin tam olarak ya da yüzde yüz bir doğruluk oranıyla bilinmeyeceği; yani kara deliklerin veya gri-zonların varlığıyla ilgili olarak vurgulanmışlardır. Bu kara delikler veya gri-zonlar tüm bilim dallarının nesnellik noktasında yüz yüze geldikleri temel bir sorundur aslında. Bu nedenle bilimsel çalışmalarda uygulanan yöntem ile elde edilen sonuçların duyarlılık/ özgüllük/ yanlış pozitiflik/ yanlış negatiflik gibi genelden sapma oranlarını belirlemeye yönelik istatistiksel hesaplar da yapılır. Oktay'ın “Şiir-bilim”in olanaksızlığına dair önermesini doğru kabul edersek buradan bütün bilimleri reddetme noktasına da varabiliriz. Matematikte halen çözülememiş dahası çözülemeyeceği de kanıtlanmış “Durma problemi”nden söz eder Saffet Murat Tura (16) . Bu çözülemeyen probleme rağmen matematik diye bir bilim dalı ve bizlerin onun sağladığı olanaklardan yararlanma durumumuz söz konusudur. Bu nedenle apriori bilgiye itiraz eden, varsayımlara karşı çıkan tümevarımcı ampirik yöntem ve buna karşı tümdengelimci-varsayımsal bilimsel yöntemlerin de farkında olarak, şiir-bilim'in şiirin üretim sürecine dair bazı bilinemezleri bilemeyecek olmasına rağmen, olanaklı ve gerekli olduğunu düşündüğümü söylemeliyim. Elbette her gün sayılamayacak kadar çok sayıda varsayım üretilmektedir. Elbette bunların hepsinin deneylerle kanıtlanması mümkün değildir. Bu nedenle apriori olarak bazı bilgilerin doğru varsayılması ve örnekler üzerinden kanıtlanması gerekir. Şiir için de aynı durum geçerlidir. Şiir alanında yaşanan sorunlardan yola çıkarak “şiirbilim” gibi, olabildiği ölçüde nesnel bir yaklaşımın şiiri ve şairleri sınıflamak, onları her türlü dogmadan kurtarmak, farklılıklarını/ aynılıklarını nesnel olarak belirlemek, kanonik yaklaşımlardan/ iktidardan uzak durmak için gerekli olduğu açıktır. Ahmet Oktay üstünde durduğumuz yazısında aslında tam da “bilinemez” dediği bu boşlukları dolduracak sorular sorar ve bunlara yanıt arar. Ama “şiirin nesnelerinin belli bir ilke doğrultusunda test edilmeyeceği” önermesinden yola çıktığı, ampirik ya da tümevarımcı yöntemle karşı çıktığı ve bu eleştirel yaklaşım doğrultusunda olumsuz olacağı baştan belli sonuçlara ulaşmayı hedeflediği için olanaklı bir durumun olanaksız olduğu sonucuna ulaşır mecburen. Oysa aynı önermeden yol çıkarak dilbilimci Hjelmslev'in “varsayımsal-tümdengelimli” yöntemine de ulaşması mümkündür.

Ahmet Oktay yazısının devamında yukarıda da değindiğimiz; bir şairin farklı yapıtları arasındaki farklılık veya ortaklık noktalarının saptanması konusuna tekrar eğilir. Bu konuda şöyle der: “Sınayın: Melih Cevdet Anday'ın Rahatı Kaçan Ağaç (1946) kitabı ile Ölümsüzlük ardında Gılgamış 'ı (1981) arasında bir ortaklık var mı? Bence pek yok (...). (17) Tam da burada “şiirbilim”in bu “bence pek yok” söyleminin önüne geçmek; “var mı-yok mu” sorularına olabildiğince nesnel yanıtlar aramak için olması gerektiği, bu aşamada olanaklı ve gerekli olduğunu söylemek istiyorum. Çünkü bilimin işlevi sadece birileri tarafından belirlenmiş ve doğru kabul edilmiş ilkeleri sınamak değil bir konu nesnesi (ör. Şiir) üzerinde onu oluşturuvcu ilkeleri belirlemek için de araştırma/gözlem veya inceleme yapmaktır. Ampirik-tümevarımcı yöntem ile varsayımsal-tümdengelimci yöntemin birbirlerine geçişli ve birbirlerini besleyici ya da bütünleyici olarak kullanılması mümkündür.

Bu aşamada dilbilim konusunda değerli çalışmalara imza atmış Berke Vardar'ı, Adnan Benk'i, Tahsin Yücel'i ve Mustafa Durak'ı anmadan geçemeyiz. Durak bilindiği gibi, ayrıca ampirik yöntemden yararlanarak “şiirbilim”e zemin oluşturacak tek şiir incelemeleri de yapmaktadır. Şiir/ şair sınıflamaları

ve tanımlamalarla ilgili yaşanan sorunlardan yola çıkarak genel olarak şiirin ve sonra da onun alt kümelerinin “oluşturucu öğelerinin” ya da “yapılaşma ilkelerinin” belirlenmesi yönünde bilimsel bir çalışmanın ve bir algoritmanın gerekli olduğu tartışılmaz bir gerçek olarak önümüzde durmaktadır. Bu algoritmik yaklaşımın ilk bölümü Mehmet Yalçın’ın da eklendiği, adlarını andığımız akademisyenler tarafından yapılandırılmıştır. Bu çalışmaların devamını getirmek ve geliştirmek ortak bir çalışmayı, çalışmaların birbirine eklenerek ilerlemesi yönünde bir çabayı gerektirir.

Kaynakça:

1. Mehmet Yalçın; Dil Üstüne Dil; Türk Dili Dergisi
2. Edip Cansever; Gül Dönüyor Avucumda, Adam Yay., 5.baskı., İstanbul-Aralık 2000 , sf 118.
3. Muzaffer Uyguner/Aktaran Veysel Çolak. İç: Varlık dergisi Mart 2012;sf.67
4. Asım Bezirci’nin alıntısını aktaran Armağan İmkansız Özerklik içinde ; sf. 134
5. Onat Kutlar. Aktaran Armağan, İmkansız Özerklik içinde; sf. 134
6. Yücel Kayıran/iç: Varlık dergisi Mart 2012;1254; sf. 3
7. Yalçın Armağan; İmkansız Özerklik- Türk Şiirinde Modernizm, İletişim yay.1. baskı 2011; sf 32
8. Mehmet Yalçın; Şiirin Ortak Paydası- Şiirbilime Giriş; İkaros yay.1. baskı, Aralık 2010; sf. 31
9. Armağan, age; sf.33
10. Ahmet Oktay; İmkânsız Poetika, İthaki yay. 1. bas. 2008 içinde İmkansız Poetika (2004); sf. 15
11. Oktay, age ;sf 15
12. Yalçın, age ; sf 24
13. Oktay, age;15
14. Yücel Kayıran; Felsefi Şiir- Tinsel Poetika; YKY. 1. bas.2007, sf. 103
15. Oktay, age: sf. 18
16. Saffet Murat Tura: Freud’tan Lacan’a Psikanaliz, Kanat Kitap, 2010
17. Oktay, age: sf 16

TÜRKİYE’DE ‘MODERN’ ŞİİR KİMİN ÇOCUĞU: GELENEKSEL ŞİİRİN Mİ YOKSA ROMANTİZMİN Mİ?

İçinde yaşadığımız coğrafya ve zaman dilimi içinde poetik olarak Batı kaynaklı ‘modern’ şiirin oluşturucu öğelerinin ne olduğuna dair, teknik, dil, içerik, gönderge, izlek, estetik ya da kısaca biçemi oluşturan kriterlerden oluşmuş bir havuz kısmen inşa edilmiş durumda. Bugün şiir ile ilgilenenler bir şiirde kullanılmış olan biçem özelliklerine bakarak, o şiirin ne’liğine dair bir yargıda bulunabilecek, “modern” denilen şairin ve şiirin tarihsel gerçekliğini ve gelişimini tam olarak anlayamamaları da, poetik alan içinde ‘modern’ şiiri ‘ne ise o’ yapan özellikleri kavramsal olarak idrak edilebilecek durumdadır. Burada ‘modern’ şiiri tırnak içine alarak kullanmamın nedeni Türkiye’de ‘modern’ olarak adlandırılan şiirin, Avrupa kaynaklı olmasına rağmen, Batı’daki modern şiirin kriterlerini tam olarak taşımadığı düşüncesidir. Türkiye’de yazılmakta olan şiir tam anlamıyla ‘geleneksel’ şiirin sürdürücüsü de değildir. Durum böyle olduğu halde bizde ‘modern şiir’ ‘geleneksel şiir’e karşı konumlandırılarak tanımlanır ve böylelikle kendisine bir varlık edinir. Batı kaynaklı modern Türk şiiri Romantizm ile değil de,

Geleneksel şiir ile kıyaslanır, onunla karşı karşıya yerleştirilir, 'Modern' Türk şiirinin öncülü Batı'daki gibi 'Romantik şiir' değil, 'Geleneksel şiir' olarak kabul edilir. İçerik olarak toplumsal olanın değil de "modern şiirde burjuva bireyciliğinin ve geleneksel şiirde tinsel olanın aşırı olumlanması", siyasi ve kültürel olarak da geçmişin veya eskinin referans alınması nedeniyle hem 'Geleneksel şiir' hem de bütün 20. yüzyıl avangard hareketlerinin öncüsü olan 'Romantik şiir' ülkemizin sosyalist- gerçekçi eleştirmenleri tarafından toplumcu gerçekçi olmadıkları gerekçesi ile "gericilik" ile bir tutulur ve küçümsenir. Oysa karşı karşıya yerleştirilebilecek olan toplumculuk ile bireycilik veya toplumculuk ile tinsellik değil, Lucien Goldmann'dan ödünç alarak söylersek, tinsellik ile burjuva (liberal) bireyciliğidir. Liberal bireyi de romantik bakış açısı taşıyan (anti-kapitalist-romantik) bireyden ayırmak gerekir.

Batı'da modern şiirin öncülü 19. yüzyılda Romantizm akımıdır. 20. yüzyılda, Batı'da sanatsal hareketler artık 'Romantizm' olarak adlandırılmıyor olsa da 'Dışavurumculuk' ve 'Gerçeküstücülük' gibi akımların romantik bakış açısının izlerini taşıdığı, sosyokültürel hareketlerin de romantik dünya görüşüne atıfta bulunmadan açıklanamayacağı bilinen bir gerçektir. (1) Ancak Türkiye şiir ortamına gelindiğinde, 'modern' şiir ile ilgili kriterlerin teorik düzeyde belirlenmiş olmasına rağmen, Batı'daki avangard sanatsal hareketlerden etkilenmiş, ama onlardan ayrı düşünülmüş, 'Modern şiir' ana-başlığı altında kabaca 'Kuşak' olarak sınıflandırılmış, ama detaylandırılmamış bir 'modern şiir ve şair' kavramı ile karşılaşırız. Modern şairler de kendi içlerinde kabaca "sosyalist- gerçekçiler" ve "bireyciler" şeklinde ayrıştırılmış durumdadır. Modern şiiri modern kılan kriterlere bakıldığında bu kriterlerin modernitenin insanı açmazda bıraktığı durumların şiirdeki yansımaları olduğu görülür. Modern şiir modernitenin köşeye sıkıştırdığı insanın ya da bireyin şiiridir. Bir üçüncü dünya ülkesi olan Türkiye'deki modernite "hızlandırılmış bir modernizasyon" ya da Nilüfer Göle'nin terimi ile söylenecek olursa "Batı-dışı" ; kendine özgü bir modernitedir. Türkiye'de yaşayan insanların modern birey olabilmek ve dolayısıyla da modern bir şiir yazabilmek konusunda sıkıntıları vardır.

Bizim 'Modern şiir' dediğimiz çoğu şiirin kökleri kendinden olana yaslanmaz. Batı kaynaklı Romantizm akımından ve onun 20. yüzyıldaki devamı olan, Dadaizm, Sürrealizm, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Sembolizm gibi avangard hareketlerden etkilenmiştir. (Dadaizm'den etkilenen Garip şiiri; Empresyonizm'den etkilenen Ahmet Haşim, Cenap Şahabettin, Ahmet Muhip Dıranas, Ekspresyonizm –Dışavurumculuk- ve Gerçeküstücülük'ten etkilenen İkinci Yeni, Fütürizm'den etkilenen Nâzım Hikmet gibi). Romantizm demekle kastedilen popüler kültür tarafından kullanılan romantik klişeler veya bazı romantik temalar değildir. Romantizm temel olarak modernitenin insanı 'şey'leştirmesine ve yabancılaştırmasına karşı çıkar. "Kendi yapısı ve tutarlılığı olan bir dünya görüşü olarak romantizm" insanı 'şey'leştiren uygarlığa, moderniteye, teknolojiye, akla-nesnel olana, kapitalizme karşı, anti-modern, arkaik- ilkel, öznel, mitsel, tinsel, pre-kapitalist ve metafizik olanı, kültüre karşı doğayı, soyuta karşı somutu öne çıkarır. Onun eskiye dayanan nostaljik referansını, kapitalist-modernitenin yok ettiği insana ve yaşama dair eskide kalmış değerleri oradan kopararak yeni bir yaşam ve bütün insanlık adına daha iyi bir geleceğin içine ekme potansiyeli olarak görebilmek gerekir. Bu noktada Türkiye'de bir edebi akım olarak 'Romantizm' ve 'Modernizm' kavramlarının, ilkinin diğerinin öncüsü olması anlamında ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmemiş, bu edebi kavramların siyasi arenada söz konusu edilebilecek "ilerici-gerici" terimleriyle eş anlamda kullanılmış ve dolayısıyla da tam olarak anlaşılammış olduğu akla gelmektedir. Oysa Batı'da sanat akımı olarak Romantizmin Modernizmin öncüsü olduğu ya da tersinden söylenecek olursa sanatsal ana-akım olarak Modernizmin ana-akım Romantizmin devamı olduğu tartışılmaz bir gerçektir. 'Modern' şiire Romantizmin devamı olarak bakılmadığında, 'modern' şiir "işlevsiz, özerk ve kusursuz bir biçim" olarak kavranır, ne olduğu, ne yapmaya çalıştığı havada asılı kalır, daha derine ya da şairin meselesine inilemez, hangi yollardan oraya geldiği ve neye tepki olarak doğduğu anlaşılamaz. Şiiri ve şairi 'modern' olarak niteleyebilmek için önce 'modern' şiirin içindeki romantik öğeleri ayrıştırmak, bu şiirin ve şairin "modern burjuva dünyasına muhalefetin" neresinde durduğunu saptamak gerekir.

TÜRK ŞİİRİNDE ROMANTİZMİN KÜÇÜMSENMESİNDE ETKİLİ OLAN GYÖRGY LUKACS VE ROMANTİZM'E KISA BAKIŞ

Ahmet Oktay'a göre György Lukacs 1960'ların sonundan 1980'li yıllara dek Türk eleştiri yazınında, eleştirmenlerin fikirlerini doğrulamada sık olarak kullandıkları bir yazardır (2).

Lukacs kimdir? Michael Löwy'nin 'İsyan ve Melankoli' kitabından aktaracak olursak (3) : Lukacs'ın prekapitalist referansı, Marx ve Engels'ten farklı olarak ilkel komünizm ve ekonomik bir oluşum değil, Homeros'un Yunan evreni, Rus edebi ya da dinsel tinselliği, Hristiyan, Hindu ya da Yahudi mistisizmi, ortaçağ katolikliği gibi kültürel bazı konfigürasyonlardır. Lukacs başlarda klasik Alman romantizmine ve XIX. yüzyıl sonu edebiyatında, felsefesinde ya da sosyolojisindeki romantik esinli farklı akımlara yakındır. Onu Bolşevizm biçiminde sosyalizme; entelektüel ve politik radikalleşmeye götüren de kapitalizmin bu romantik eleştirisidir. 'Tarih ve Sınıf Bilinci' kitabında (4) bundan uzaklaşmış görünse de bu romantik boyut Marksist dünya görüşü ile birleşmiştir aslında. Bütün olarak çalışmanın mekanikleştirilmesine ve zamanın nicikleştirilmesine getirdiği eleştiri romantik temellidir. Lukacs "Romantik antikapitalizm" terimini de kendi devrimci romantizmine esin kaynağı olmuş Dostoyevski için, onu gericilikle itham etmede kullanır: Ona göre Dostoyevski antikapitalist romantik küçük burjuvazinin entelektüel muhalefedinin sanatsal temsilcisidir ve kapitalizme romantik muhalefetin sorunlarını içsel, tinsel sorunlara dönüştürmüştür. Bu toplumsal tabaka yani küçük burjuvazi sol ile sağ arasında salınır; bu tabakanın sağa veya faşizme doğru açılımı sola veya devrime doğru açılımından daha kolaydır. Lukacs kendisinin romantik bakış açısı ile sosyalist devrim davasını benimsemesi arasındaki belirleyici bağ üzerine ise hiç konuşmaz. Kapitalizme yönelik kültürel eleştiri akımlarının bütünü 1914'e kadar solcu veya devrimci yorumlara açık bulurken, savaş sonrası olanlarını "romantik-gerici" olarak ele alır. Burası Türkiye'deki sosyalist-toplumcu- gerçekçi şairlerin ve eleştirmenlerin Lukacs'tan hareketle romantik şiir ve şairlere küçümseyici bakışının anlaşılabilirliği önemli bir nokta gibi görünür. Ancak daha sonra, 1943'de Lukacs, romantik- antikapitalizm analizini değiştirir, Dostoyevski'yi ilerici bir figür olarak yüceltme bağlamında, bunun kapitalizmin gelişmesinin insanları içine düşürdüğü ahlaki ve tinsel deformasyona karşı bir isyanın ifadesi ve "romantik – devrimcilik" olarak tanımlar: "Geleceğe götüren yolu aydınlatan geçmişin altın çağı." Ona göre "önemli olan moment, yazarın büyük bir ilerici halk hareketiyle insani ve sanatsal bağıdır..."(Löwy). Toplumcu-gerçekçi Türk yazar ve şairler Lucas'ın düşünsel anlamda geçirdiği dönüşümü takip edememişler gibi görünür.

Türkiye'deki "ilerici" veya "gerici" olarak yaftalanmış 'modern' şairlerin şiirleri incelendiğinde çoğunda romantik bir antikapitalist eleştiri; ahlaki ve tinsel deformasyona karşı bir isyan görülür. Lukacs'ın dediği gibi onları siyasi anlamda "ilerici" olarak tanımlayabilmek için eylemlerinin ve poetik olarak da şiirlerinin ilerici halk hareketleriyle olan ilişkileri tesbit edilmelidir. Ayrıca şiirlerinde kapitalist modernitenin yok ettiği insanî değerlerin varlığını sürdürdüğü geçmiş zamana duyulan özlemin veya nostaljinin, geçmiş zamanın bir kesit şeklinde alınıp, geleceğin içine yerleştirildiğine veya bir ütopyaya dönüştürüldüğüne dair ifadelerin bulunması gerekir. Eski yaşantıların ve insana ait artık yitirilmiş olumlu değerlerin referans alınmasının "gericilik" olarak değerlendirilmemesi için, radikal bir şekilde, eski toplumların ve değerlerin insandan yana olanlarının insanlar adına daha yaşanılır ve daha iyi bir gelecek beklentisi şeklinde örgütlenmiş bir ütopyaya çevrilmesi ya da geçmişin gelecek vaadine dönüştürülmesi gereklidir. Löwe'ye göre bunun anlamı:

" geçmişin anısının geleceği oluşturmada silah olarak kullanılmasıdır". "Geçmişe özlem olmadan, sahici bir gelecek düşü olamaz. Bu anlamda, ütopya ya romantik olur ya da hiç olmaz" (5)

KAYNAKÇA

1. Michael Löwy- Robert Sayre; İsyen ve Melankoli -Moderniteye Karşı Romantizm-, Versus Kitap, Şubat 2007;sf. 37
2. Yalçın Armağan; İmkânsız Özerklik- Türk Şiirinde Modernizm-, İletişim yay.1. baskı 2011;sf 33
3. Michael Löwy- Robert Sayre; İsyen ve Melankoli -Moderniteye Karşı Romantizm-, Versus Kitap, Şubat 2007;sf. 135-161

4.age; sf.31

5. age;sf. 90, 285

KÜLTÜREL BİR ÜST-YAPI OLARAK DETERMİNİST ŞİİR

Şiirin de dahil olduğu sanat eseri başlangıçta kaynaklandığı din ve ritüellerden farklılaşarak kendi başına özelleşmiş bir teknikler topluluğu, modern çağda ise bir iş veya karşı-iş olarak kendini kuran farklı bir dizge şeklinde tanımlanır. Marksist yazın eleştirisinin terimleri ile söylenecek olursa roman ve müzik gibi şiir de, üst-yapı olarak bilinen kültürel biçimlerden birisidir. Bir üst- yapı olan sanat yapıtı ve onun sosyo-politik arka-planı ya da alt-yapısı toplumbilimsel sürecin iki temel ögesi kapsamında değerlendirilir. Sanat yapıtı veya yazın (ya da konumuz ile ilgili olarak sadece şiir de diyebiliriz) ile onun sosyo-politik arka-planı toplumbilimcilerin kullandığı bir kavram olan “Kültürel birlik” kavramı ile ilişkili hale getirilir. Bu kavram bu iki ögenin diyalektik bir biçimde etkileştikleri, karşılıklı veya deterministik bir ilişki içinde oldukları, kültürel üretimlerin politik süreçlerle ve politik süreçlerin de kültürel üretimlerle bağlantılı olduğu anlamına gelir. Şiir, resim, müzik gibi çeşitli kültürel biçimler politik ve ekonomik bir dünya tarafından kuşatılmış ve onlar tarafından belirlenmişlerdir. Bunun tam tersi de, şimdilik ütöpik gibi görünse de, diyalektik sıçrama yasasına göre mümkündür. (F.J, sf.15)

Toplumbilimcilerin yapmak istediği ortak ölçüsü olmayan sanat ve ekonomi-politik düzlem gibi iki ayrı gerçeklik, iki ayrı gösterge, dizge ya da iki ayrı terim için “değerden özgür” tek bir ortak ölçü birimi oluşturan veya tek bir figür ile bu iki ayrı birimi birbirine bağlayan zihnin işlevini anlamaktır. Bu istek elmaların rengi ile onları besleyen toprağı, suyu vs. aynı kefeye koyup tartma ve elde edilen metrik değer aracılığı ile elmanın rengi ile beslendiğı suyun, toprağın ilişkisini saptamak ya da elmanın o renkte ve lezzette olabilmesinin kökenini bulmak gibi matematiksel veya deneysel bir işlem şeklinde düşünülürse daha anlaşılır olabilir. Buna, elmanın rengini ve lezzetini veren toprak, ışık, sulama, çapalama ve gübreleme şekli, elmanın elma oluşuna kadar geçen süreç ve onu diğer elmalardan ayrı ya da ayırıcı kılan dış etmenlerin saptanmasına yönelik bir işlem de diyebiliriz. Bu düşünce şeklinde, şiir gibi kendi yapısı içinde içsel veya bireysel veya öznel olandan dışsal veya toplumsal veya nesnel olana, bireysel bir olgu ya da yapıtan onun gerisindeki daha geniş bir sosyo-ekonomik gerçekliğe (alt-yapı) doğru bir devinim olduğu varsayılır. Kültür sosyolojisi biçimler ya da üst-yapı veya görünen şeyler üzerinden işler; üst- yapı ve alt-yapı terimlerinin, birbiriyle ilişkisiz görünen iki varlık tarzının birbiriyle temasa geçişini içerir. Yazın eleştirisi alanında toplumbilimsel yaklaşım bireysel veya öznel-içsel olan sanat yapıtı ile bunun dışında kalan toplumsal gerçekliği yan yana koyar. Toplumsal gerçeklik sanat eseri veya şiirin varlıkbilimsel-ontolojik temelidir. Yapıtın kendisi, toplumsal gerçekliğin bir yansıması, bir lekenin sadece bir döküntülü hastalık için tipik olması ya da sadece bir hastalığa özel olması gibi, karakteristik bir belirtisi, ya da çok sayıda viral veya farklı enfektif hastalıkların belirteci- semptomu olan ateş gibi, özel olmayan sıradan bir yan ürünü, toplumsal olanın imgesel veya alegorik- simgesel bir biçimde bilinç düzeyine çıkması olabilir.

BİÇEM

Kültürel alan politik düzenler, tarihsel dönemler ya da toplumsal uzlaşılı dili ile ilgili olarak ya da gelişmiş, az gelişmiş ya da gelişmemiş vb. gibi çeşitli sosyoekonomik durumları içeren farklı bir terminoloji ile tanımlanabilir (Fredric Jameson) . Bir kültürel üst-yapı olan edebi metnin biçemi dediğimizde ise, tek tek cümlelerin şekliyle uğraşmak, etimolojisini yapmak, yatay ve dikey konumda birbirleriyle olan ilişkilerini incelemek gibi dilbilimsel ve anlatısal özellik olarak nasıl kurulduğu üzerine yoğunlaşırız. Politik süreçlerle ya da alt-yapı ile olan bağlantısı, sınıfsal çelişkilere veya cinsiyete olan göndermeleri veya metnin kendisinin dışında olana yaptığı göndermeler veya göndergesel düzlemi de içerik, izlek, tema veya öz olarak bu biçeme dair, onunla ilişkilidir (A.A.Sf 11). Bir edebi metnin hem kendi içindeki biçim-öz ilişkisi hem de kendisinin dışında kalan alt-yapısal (sosyo-politik) alan ile ilişkisi diyalektik düşünsel yöntem ile saptanabilir.

KÜLTÜREL BİR ALT-YAPI OLANAĞI OLARAK İNDETERMINİST ŞİİR

Tarihsel evrim kavramı ile politize olmuş diyalektik bir düşünce sanat eserinin başlangıçta ya da geçmişte toplumsal bir işleve sahip iken daha sonra toplumsal işleve sahip olma özelliğini yitirdiğinin, yeni tür bir sanatın veya şiirin gündeme geldiğinin ve geleceği yönünde de olasılıkların olduğunun anlaşılmasını sağlar. Bilindiğı gibi tarihsel olarak yeni olan bir durum, belli bir durum veya anın çelişkilerinden ortaya çıkar (F.J. sf.15-34).

Ülkemizde de şiir değişen siyasal, toplumsal, kültürel alt-yapı ile birlikte tarihsel bir evrim geçirmiştir. Garip şiirinin, klasik Batı müziğindeki atonaliteden esinlenerek 1950'lerden itibaren yazılmaya başlayan İkinci Yeni şiirinin, sonrasındaki Toplumcu Gerçekçi Şiirin, ardından gelen 1980'ler şiirinin ve nihayet bugünkü çağdaş-bireyci şiirin arka-planında yer alan tarihsel ve toplumsal gerçeklik biliniyor. Şiirin tarihsel evrimi yoluyla günümüzde yazılmakta olan çağdaş-bireyci şiirin geçmişin toplumsal işleve sahip şiiri ile olan farkı ortaya konabiliyor.

Toplumcu gerçekçiliğin şiirde egemen olduğu 1940'lar, '60'lar ve 1970'ler toplumsal – sınıfsal çatışmanın keskinleştiği dönemlerdi. Çeşitli sınıfların birbirlerine karşı olan düşmanlıkları elle tutulur durumdaydı. İnsanlar taraf tutmak zorundaydı. Şiirden sadece toplumsal gerçekleri yansıtmaması değil, toplumsal gerçekliğe alt-yapı oluşturmaması ya da üst-yapısal düzlemde olan şiirin toplumsal alt-yapının belirleyicisi ya da yönlendiricisi, varlık-bilimsel ya da ontolojik temeli olması bekleniyordu. Şiir 1950'ler ve ardından 1980'lerde toplumsal gerçeklikten ve kültür alanının genelinden veya bütününden kopmuş, kendisini gündelik toplumsal yaşamın dışında kurmuştur. Ancak karşıt gibi görünen toplumcu gerçekçi şiir ile bireyci şiir tarihte de görüldüğü gibi aslında birisinin bitip diğerinin onun kaldığı yerden devam etmesi şeklinde düz bir gelişim yasasına uymaz. Aynı anda, aynı toplumsal koşullarda bir arada bulunurlar. Modern- Bireyci şiir Toplumcu gerçekçi şiirden dolayı bildiğimiz anlamda bir içerik barındırmaz, alıştığımız anlamda bir işlevi yoktur. Modern şiirin tanımı gereği kendine ait bir özerklik geliştirmiş, kendi başına bir olay veya bir fenomen, bir gerçeklik konumu kazanmıştır. Kendine sıradan ya da gündelik dilden ayrı bir dil adanmış ya da dizge oluşturmıştır. Yapısalcı çözümleme ile bakıldığında toplumsal gerçeklik ile belirli bir neden-sonuç ilişkisi içinde değilmiş, ilk ortaya çıkışında toplumsal gerçekliğin bir yansıması değilmiş gibi görünmekle birlikte Marksist bakış açısıyla değerlendirildiğinde bu neden-sonuç ilişkisi kurulabilir. Bu şiirler özerk dili nedeniyle özel bir alımlayıcı, özel bir okur gerektirir. Okurda yoğunlaşmaya, yeni bir algılamaya yol açan indeterminist yapıtlardır. Böyle yapıtlar da, tekrar vurgulamak gerekirse, kendi türü içindeki tarihsel gelişimin diyalektik sonucudur. Toplumsal gereksinim sonucu doğmuş, genel kültür alanına koşut olarak gelişmiş, kendi tarihini oluşturmuş, toplumsal ve ekonomik alt-yapıyı daha küçük ölekte kopyalamaya, kendi diyalektiğini, kendi üretici ve tüketicilerini oluşturmaya başlamış, yeni bir iletişim veya bildirişim biçimi olmuştur. Ona olan gereksinim tükendiğinde, varlık nedenini ve toplumsal veya dilbilimsel temelini yitirdiğinde de yok olacaktır. Günümüzde toplumsal sınıf modeli eskisi kadar belirgin ve görünür değil, tek bir lidere biat eden yeni bir orta sınıf yaratılmaya çalışılıyor, ülke neoliberal bir şirket mantığıyla yönetiliyor, farklılıkların yok edilmesi ve herkesin tek bir hedef doğrultusunda çalışması yönünde yoğun siyasi çabaların olduğundan söz edilebilir. Yazının ya da şiirin betimleyici, tanı koyucu, toplumsal yapıyı yansıtıcı özelliğinin tedavi edici, sorun çözücü hale getirilmesi veya dönüştürülmesi şiirin toplumsal, siyasal, ekonomik alt yapıyı şekillendirmesi düşünsel entelektüel üretim ve tüketimin neredeyse sifıra yakın olduğu, her düşünce ve kuramın revize ve ört-bas edildiği tahakküme dayalı bir siyasi yönetim şekli içinde çok zor görünmekle birlikte, olasılık dışı değildir. Gerçekliğin diyalektik doğası sistemin dışlılarındaki değişimin, birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen ve hatta birbirlerini olumsuzlayan durumların, nesneler arasındaki umulmadık bağlantıların ani ve dramatik değişiklikler oluşturabileceği yönündedir. (F.J sf.35) Şiir ülkemizde de toplumsal-kültürel-siyasi yapıyı değiştiren, dönüştüren bir üst-yapı konumu kazanır mı; göreceğiz.

MARKSİST YAZIN ELEŞTİRİSİ

Marksist yazın eleştirisinde bir yapıt, o yapıtın biçimi ve içeriği ile üst-yapının alt-yapı ile olan ilişkilerini belirlemek ya da yapıtın diyalektik düşüncenin gözlem alanı olarak işleyip işlemediğini göstermek amacıyla masaya yatırılır. Şiir çözümlemelerinde ya da analizlerinde yapılmak istenen şey biçim ve içerik olarak soyut ve bireysel olan şiirin taşıdığı anlama ulaşmak, şiirselleştirilmiş nesneyi soyut düzleminden alarak somut düzleme veya koparıldığı bütününe içine yerleştirmek , çözmek veya formüle etmektir. Yapısalcı yazın eleştirisinde biçim ya da şiiri alt-yapıdan ayrı, kendi iç işleyişi olan bir bütün olarak değerlendirmek mümkünken diyalektik düşünceye dayalı Marksist yazın eleştirisinde politik olanı ideolojik ya da kültürel olandan tamamen ayırmak söz konusu değildir. Eleştirinin bu biçiminde ideolojinin sanat yapıtı ile toplumsal ve tarihsel gerçeklik ile olan ilişkisine, bir sanat yapıtının içinde toplumsal ve tarihsel gerçekliği barındırıp barındırmadığına odaklanılır. Yazın alanında parçanın bütün ile ilişkisi, somut ve soyut arasındaki karşıtlık, bütünsellik kavramı, biçim ile özün diyalektiği, özne ile nesne arasındaki karşılıklı etkileşim gibi konulara eğilen diyalektik düşünce üzerinden hareket eden eleştirel yöntem (F. Jameson) hem betimleyici hem de, yazının alt-yapısı (sosyo-ekonomik düzlem) ile ilişkisi bakımından, yazın aracılığı ile toplumsal sondaj benzeri bir etkinliktir. Marksist yazın eleştirisinin yöntemi, incelenen yapıtın içinde bir toplumsal yaşam biçiminden diğerine, ruhbilimsel

düzleminden toplumsal düzleme ya da öznel olandan nesnele, toplumsal olandan ekonomik veya siyasal düzleme geçişi sağlayacak teknikler içerir.

KAYNAKÇA:

FREDRİC JAMESON, MARKSİZM VE BİÇİM, YKY, 3. BASKI: İSTANBUL, MART 2013 (ÇEV. MEHMET H. DOĞAN)

AİJAZ AHMAD, TEORİDE SINIF, ULUS, EDEBİYAT, ALAN YAY.,BİRİNCİ BASKI: EKİM 1995 (İNGİLİZCEDEN ÇEV. AHMET FETHİ)

‘80’LERDE YAZILAN ŞİİR VE “ROMANTİK ESİNLENME”

Anti-otoriter etik yazısı kapsamında aktardığım gibi, şairin tarihsel dönüm noktalarına tanıklık etmesi ve bunu şiirinde aktarması önemlidir. 1980 ile 1990 arası yılları, o yıllarda yaşananları dillendiren ya da bu tarihi dönüm noktasına tanıklık eden ne kadar şair ve şiir var? Böyle bir soruya cevap arıyorsak söz konusu şiirleri incelememiz gerekir. Böylelikle ontolojik olarak farklı düzlemlerde iddialar olmakla birlikte, 1980’lerin şiiri sosyalist-gerçekçilerin iddia ettiği gibi gerçekten “anlam ve çağrışım yükü sıfıra yakın yoz bir şiir” midir, yoksa “imge merkezli şiire çalışan 80 kuşağı şairleri, yeni bir kuşağın çıkışında önemli “ bir rol mü oynamışlardır, ‘80 kuşağı içinde anılan şiirler ‘80 Kuşağı şiirine atfedilen imge’nin, iddia edildiği gibi “çağrışıma dayalı söyleyiş zenginliğinin, yeni anlamların, özgün bağlamların, değişim ve yeniliğin parıltısını taşıyan” özgün şiirler midir? Bunu hem biçim hem öz hem de şiirde söz alan şiir-ben’in nasıl biri olduğu açısından incelememiz, imgelerin altına bakmamız, ‘80 Kuşağı içinde anılan şairlerin şiirlerine şiir sanatı, estetik gibi özellikler yönünden olduğu kadar

göndergesellik ve anlam katmanı-“estetik ideoloji” üzerinden bir bütün olarak, örnekler eşliğinde de bakmamız gerekir. Ben de bu yönde bir çalışma yaptım. Kitabın ikinci bölümünde göreceğiniz gibi ‘80 Kuşağı’ olarak tanımlanmış geniş bir ‘modern’ şair ve şiir topluluğunu bir araya getirebilecek ‘Romantik esinlenme’ gibi temel bir ilkenin olup olmadığını araştırmaya çalıştım. Bir dönemin şairleri ve şiirleri bu ilke doğrultusunda, tipolojik bir bütünlük oluşturup oluşturmadıkları açısından tek tek incelendiğinde ve şiirleri çözümlendiğinde farklı anti-kapitalist romantik dünya görüşleri ile “modern burjuva dünyasına muhalefet”in neresinde durdukları açığa çıkarılabilir diye düşündüm ve gereğinden de öyle oldu.

Modern şiirden önce onun öncülü olan romantizm ve ardından, hepsi modern şiirin kapsamı içinde olan, romantizmin aldığı yeni biçimler (dışavurumculuk, gerçeküstücülük, sembolizm vs.) incelendikten sonra ‘modern’ olarak genelleştirilebilecek şiir ve şair ile bunların daha ileri yönelimleri hakkında konuşulabilir. Kuşak veya başka türlü genelleştirici, kişisel özellikleri silerek görünmez hale getirici, tekil olanı, çoğunluğun ya da genel olanın içinde eritici isimlendirme, kavramlaştırma ve kategorizasyonlar kapitalist- modernitenin, tekil olanı veya şairi yok etmek için kullandığı araçlardandır. Örneğin şiirleri çözümlendiğinde kapitalist- moderniteye ekolojide yaslanarak romantik esinli kısmi bir eleştiri getiren, geleceğe dair ütopyik bir tasarım oluşturmayan, 20. yüzyılın sanatsal akımlarından ‘dışavurumculuk’ çerçevesi içinde değerlendirilebilecek, ‘60 Kuşağı’ içinde sayılan Güven Turan ve şiiri ile, romantik esinli toplumsal bir hareket biçimi olan feminizme yaslanarak kapitalizmi ve moderniteyi protesto eden, 20. yüzyılın sanatsal akımlarından ‘sembolizm’ çerçevesi içinde değerlendirilebilecek ‘80 kuşağından Gülseli İnal ve şiiri, ikisi de temelde modern şiir ve şair kapsamında olmakla birlikte, farklıdır.

Yine ‘80 Kuşağı’ndan Tuğrul Tanyol ve şiiri ile Güven Turan ve şiiri kapitalist- moderniteye karşı aynı romantik bakış açısı ile eleştiri getirmekle, aynı kaynaktan beslenmekle birlikte Tuğrul Tanyol’un mütevekkil-romantik şiir kişisi ile Güven Turan’ın ironiye yaslanmış ekolojik- romantizm kapsamında anılabilecek şiir kişisi ve şiir dili birbirinden farklıdır. Bu nedenle, şiirleri aracılığıyla, amaçları tam da modernitenin kategorize ederek bireysellikleri silmesine karşı özne duruş sergileme ve bu yolla direniş olan bu şairleri ‘60 Kuşağı’ veya ‘80 Kuşağı’ gibi genelleştirmelerden uzakta, tipolojik olarak bir araya toplayıp tekil olarak değerlendirmenin gerekli olduğu açıktır. Bu yapıldığında ‘60 Kuşağı’ içinde anılan bir şairin aslında ‘80 Kuşağı’ içinde anılabileceği veya ‘80 Kuşağı’ içinde anılan bir şairin de ‘70 Kuşağı’ içinde olabileceği görülür ki, bu da kuşak sınıflandırmalarının işlevsizliğini ortaya çıkarır

“TİNSELLİK Mİ BURJUVA BİREYCİLİĞİ Mİ”

Bu kapsamda, kitabın ikinci bölümünde örneklerini göreceğiniz gibi, ‘80 kuşağı kavramı ile bir araya getirilmeye çalışılan geniş şair ve şiir topluluğunu tanımlayabilecek temel bir ilkenin olup olmadığı araştırılmış, bir dönemin şairleri ve şiirleri tipolojik bir bütünlük oluşturup oluşturmadıkları açısından incelenmiştir. Bugün şiir ile ilgilenenler bir şiirde kullanılmış olan biçim özelliklerine bakarak, o şiirin ne’liğine dair bir yargıda bulunabilecek, “modern” denilen şairin ve şiirin tarihsel gerçekliğini ve gelişimini tam olarak anlayamamaları da, poetik alan içinde ‘modern’ şiiri ‘ne ise o’ yapan özellikleri kavramsal olarak idrak edilebilecek durumlar. Burada ‘modern’ şiiri tırnak içine alarak kullanmamın nedeni Türkiye’de ‘modern’ olarak adlandırılan şiirin, Avrupa kaynaklı olmasına rağmen, Batı’daki modern şiirin kriterlerini tam olarak taşımadığı düşüncesidir. Türkiye’de yazılmakta olan şiir tam anlamıyla ‘geleneksel’ şiirin sürdürücüsü de değildir. Durum böyle olduğu halde bizde ‘modern şiir’ ‘geleneksel şiir’e karşı konumlandırılarak tanımlanır ve böylelikle kendisine bir varlık edinir, Batı kaynaklı modern Türk şiiri Romantizm ile değil de, Geleneksel şiir ile kıyaslanır, onunla karşı karşıya yerleştirilir, ‘Modern’ Türk şiirinin öncülü Batı’daki gibi ‘Romantik şiir’ değil, ‘Geleneksel şiir’ olarak kabul edilir. İçerik olarak toplumsal olanın değil de “modern şiirde burjuva bireyciliğinin ve geleneksel şiirde tinsel olanın aşırı olumlanması”, siyasi ve kültürel olarak da geçmişin veya eskinin referans alınması nedeniyle hem ‘Geleneksel şiir’ hem de bütün 20. yüzyıl avangard hareketlerinin öncüsü olan ‘Romantik şiir’ ülkemizin sosyalist- gerçekçi’ eleştirmenleri tarafından toplumcu gerçekçi olmadıkları gerekçesi ile “gericilik” ile bir tutulur ve küçümsenir. Oysa karşı karşıya yerleştirilebilecek olan toplumculuk ile bireycilik veya toplumculuk ile tinsellik değil, Lucien Goldmann’dan ödünç alarak

söylersek, tinsellik ile burjuva- liberal bireyciliğidir. Liberal bireyi de anti-kapitalist-romantik bireyden ayırmak gerekir.

Batı'da modern şiirin öncülü 19. yüzyılda Romantizm akımıdır. 20. yüzyılda, Batı'da sanatsal hareketler artık 'Romantizm' olarak adlandırılmıyor olsa da 'Dışavurumculuk' ve 'Gerçeküstücülük' gibi akımların romantik bakış açısının izlerini taşıdığı, sosyokültürel hareketlerin de romantik dünya görüşüne atıfta bulunmadan açıklanamayacağı bilinen bir gerçektir. Ancak Türkiye şiir ortamına geldiğinde, 'modern' şiir ile ilgili kriterlerin teorik düzeyde belirlenmiş olmasına rağmen, Batı'daki avangard sanatsal hareketlerden etkilenmiş, ama onlardan ayrı düşünülmüş, 'Modern şiir' ana-başlığı altında kabaca 'Kuşak' olarak sınıflandırılmış, ama detaylandırılmamış bir 'modern şiir ve şair' kavramı ile karşılaşırız. Modern şairler de kendi içlerinde kabaca "sosyalist- gerçekçiler" ve "bireyciler" şeklinde ayrıştırılmış durumdadır. Modern şiiri modern kılan kriterlere bakıldığında bu kriterlerin modernitenin insanı açmazda bıraktığı durumların şiirdeki yansımaları olduğu görülür. Modern şiir modernitenin köşeye sıkıştırdığı insanın ya da bireyin şiiridir. Bir üçüncü dünya ülkesi olan Türkiye'deki modernite "hızlandırılmış bir modernizasyon" ya da Nilüfer Göle'nin terimi ile söylenecek olursa "Batı-dışı" ; kendine özgü bir modernitedir. Türkiye'de yaşayan insanların modern birey olabilmek ve dolayısıyla da modern bir şiir yazabilmek konusunda sıkıntıları vardır.

Bizim 'Modern şiir' dediğimiz çoğu şiirin kökleri kendinden olana yaslanmaz. Batı kaynaklı Romantizm akımından ve onun 20. yüzyıldaki devamı olan, Dadaizm, Sürrealizm, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Sembolizm gibi avangard hareketlerden etkilenmiştir. (Dadaizm'den etkilenen Garip şiiri, Empresyonizm'den etkilenen Ahmet Haşim, Cenap Şahabettin, Ahmet Muhip Dıranas, Ekspresyonizm –Dışavurumculuk- ve Gerçeküstücülük'ten etkilenen İkinci Yeni, Fütürizm'den etkilenen Nâzım Hikmet gibi). Löwe'den alarak söylersek; Romantizm demekle kastedilen popüler kültür tarafından kullanılan romantik klişeler veya bazı romantik temalar değildir. Romantizm temel olarak modernitenin insanı 'şey'leştirmesine ve yabancılaştırmasına karşı çıkar. "Kendi yapısı ve tutarlılığı olan bir dünya görüşü olarak romantizm" insanı 'şey'leştiren uygarlığa, moderniteye, teknolojiye, akla-nesnel olana, kapitalizme karşı, anti-modern, arkaik- ilkel, öznel, mitsel, tinsel, pre-kapitalist ve metafizik olanı, kültüre karşı doğayı, soyuta karşı somutu öne çıkarır. Onun eskiye dayanan nostaljik referansını, kapitalist-modernitenin yok ettiği insana ve yaşama dair eskide kalmış değerleri oradan kopararak yeni bir yaşam ve bütün insanlık adına daha iyi bir geleceğin içine ekme potansiyeli olarak görebilmek gerekir. Bu noktada Türkiye'de bir edebi akım olarak 'Romantizm' ve 'Modernizm' kavramlarının, ilkinin diğerinin öncüsü olması anlamında ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmemiş, bu edebi kavramların siyasi arenada söz konusu edilebilecek "ilerici-gerici" terimleriyle eş anlamda kullanılmış ve dolayısıyla da tam olarak anlaşılamamış olduğu akla gelmektedir. Oysa Batı'da sanat akımı olarak Romantizmin Modernizmin öncüsü olduğu ya da tersinden söylenecek olursa sanatsal ana-akım olarak Modernizmin ana-akım Romantizmin devamı olduğu tartışılmaz bir gerçektir. 'Modern' şiire Romantizmin devamı olarak bakılmadığında, 'modern' şiir "işlevsiz, özerk ve kusursuz bir biçim" olarak kavranır, ne olduğu, ne yapmaya çalıştığı havada asılı kalır, daha derine ya da şairin meselesine inilemez, hangi yollardan oraya geldiği ve neye tepki olarak doğduğu anlaşılamaz. Şiiri ve şairi 'modern' olarak niteleyebilmek için önce 'modern' şiirin içindeki romantik öğeleri ayırtırmak, bu şiirin ve şairin "modern burjuva dünyasına muhalefetin" neresinde durduğunu saptamak gerekir.

KİM KORKAR USTALARDAN

Modern Şiir'in ne'liğinden konuşabilmek için Türkiye'de, poetik alan içinde modern şiiri "ne ise o" yapan özellikleri kavramsal olarak idrak edebilmek, şairin ve şiirin tarihsel gerçekliğini anlamak gerekiyor. İçinde yaşadığımız coğrafya ve zaman diliminde şairin ve şiirin tarihsel süreç içindeki gelişimi ve gerçekliği biliniyor. Poetik olarak da modern şiirin oluşturuç öğelerinin ne olduğuna dair, teknik, dil, içerik/ gönderge/ izlek ya da kısaca biçimi oluşturan kriterlerden oluşmuş bir havuz inşa

edilmiş durumda. Bugünkü şiire ya da şimdiye gelmeden önce geçmiş ve gelecek dendiğinde ne anlıyoruz, bunu netleştirmemiz gerekiyor; bu konuda Hannah Arendt Kafka'nın bir meselinden el almış, ben de ondan alarak bu soruya bir yanıt aramak, oradan hareketle gelenek ve modern şiir kavramına "usta"larla birlikte bakmak istiyorum.

Arendt "Geçmiş ile Gelecek Arasındaki Uçurum" a Rene Char'dan bir alıntı ile başlar: "Bu mirası bize vasiyet eden olmadı". Ardından Kafka'nın "1920 yılından notlar"* dizisinden bir mesel'e geçer ve der ki:

" Bu meselde konu edilen hadise, ana fikrini Rene Char'ın aforizmasında bulduğumuz olayları (Kronolojik değil, mantıksal olarak takip etmektedir). Mesel aslında tam olarak yazımızın başındaki aforizmanın olaylar dizisini askıda, deyim yerindeyse havada bıraktığı noktada başlamaktadır. Kafka'nın savaşı, eylem kendi yolunu tamamladığında ve eylemin sonucu olan hikaye' onu miras alan ve sorgulayan akıllarda' tamamlanmayı beklediğinde başlamaktadır. Aklın görevi olup biteni anlamaktır ve Hegel'e göre insanın kendisini gerçeğe uzlaştırma yolu bu idrakten geçer; fiili neticesi dünyayla barış içinde olmaktır. Sorun şuradadır ki, şayet akıl barışı getiremez ve gerçeğe uzlaşma sağlayamazsa, kendini düpedüz bir tür savaş içinde bulacaktır." (Arendt, sf.19)

Günümüzde ve yakın geçmişte şairlerin birbirleriyle ve şiir geleneği ile yaşadığı sorunlar da sanırım onlara "vasiyet edilmemiş bir mirası" redd-î miras etmeyip, sadece alacakları ile değil, vereceklerini de kabullenerek, isteksizce devralmalarından ve çoğunun klişelerle geleneğe yaklaşmasından, "hikaye"yi nesnel bir akli kılavuz edinerek sorgulamamalarından kaynaklanıyor. Böyle bir sorgulamaya giriştiklerinde Kafka'nın meselinde söylediği gibi O'nun (konumuz özelinde O; yani şair için) iki hasım olduğunu görecekler: Birincisi ona arkasından, başlangıçtan yani geçmişten bastırıyor. Diğer ise yolun ilerisini kesmiş, şair her ikisine karşı da savaş veriyor. Ancak ikincisiyle savaşırken birincisinden, birincisiyle savaşırken ikincisinden yardım istiyor. Bir de tam ortada niyetini tam olarak kestiremediği "kendisi" var. Kendisini geçmişten bağımsızlaştırarak veya kurtararak ya da sadece "kendisi" ni merkeze alarak varolmaya ve farklı bir şiir yazmaya çalışan modern şairin durumunu tam olarak içeren bir mesel bu. Hasımlardan ilki geçmiş, ikincisi de gelecek. Bize vasiyet edilmemiş mirası devraldıktan sonra, sorgulayıp, ödenecek borçları ödeyip, bu mirasın hikayesini tamamladık mı ve oradan hareketle kendimize ait hakikatleri içeren bir dil bulup kendi hikayemizi yazamaya başlayabildik, gerçeklerle uzlaşmayı sağlayabildik mi?

İKİ HASIM; GEÇMİŞ VE GELECEK

Arendt'e göre geçmiş ile gelecek arasındaki bir aralıkta yaşamını sürdüren insanın görüş açısından bakıldığında zamanda süreklilik yoktur, kesintisiz bir akış değildir zaman. Zamana dahil olduğumuz için onu geçmiş, şimdi, gelecek gibi belli zaman kiplerine, zamanın yönlerini belirleyen parçalara ayırırız. Zamanı birbirleriyle savaşmaya ve üzerimizde etkiye bulunmaya başlayan güçler halinde dilimlere ayıran bizim zamana dahil oluşumuzdur. Bu an bir başlangıç noktası oluşturur ve zamanın akışını parçalar. Kısaca, insan zamana, onun kesintisiz akışını parçalara ayıran, akışını ve yönünü değiştiren, onun içinde kendisine durduğu ve baktığı bir gedik açan bir etken olarak katılır. Ancak yine de modern düşünce geleneksel olarak zamanı bir süreç, lineer-düz bir çizgi şeklinde hareket eden bir imge olarak tasarlar.

Kişinin zaman içinde durduğu yer zamanın akış yönünde sapmalara neden olan bir buluşma noktasıdır. İnsanın varlığı ve modern şiir söz konusu olduğunda farklılığı geçmişle geleceğin çarpışarak yok olduğu noktada ortaya çıkar. Başlangıç noktası belli olmakla birlikte bitiş noktası sonsuzluktadır. İnsan bu sonsuzluk fikrinin ortasında sadece kendisinin dahil oluşu ve görünmesiyle ortaya çıkan şeyi anlayabilmek ve yaşadığının kanıtı olarak, durduğu noktadan algıladıklarını, duyumsadıklarını yani kendi gerçeğini kendisinden sonraya bırakabilmek, anlatabilmek ve bir bellek yaratabilmek için çaba sarfedecektir. Ancak burası "niyetini tam olarak kestiremediği bir üçüncünün" yani kendinin varlığı nedeniyle tarafsız veya nesnel bir gözle geçmiş ile geleceği sorgulayabileceği bir nokta değildir. Bu nedenle geçmiş ile geleceğin bitmeyen savaşımının içinde ayaklarını basmak zorunda olduğu, kendini var eden bir "yer" ve uzlaşma arayışı içinde olacaktır. Bu yer insanın ölümlü

olmaktan dolayı ihtiyaç duyduğu kalıcılığı sağlayacak, kendisini diğerlerinden farklılaştıracak olan düşünce, eylem ve sanattır, şiiirdir.

Modern tarih imgemiz zaman imgemizle koşturarak bir süreç, akış ve gelişme üzerine kuruludur. Bunun doğasında da ona dahil olan her şeyin daha oluş anında tarihsel akış tarafından eskitilmesi ve anlamsızlaştırılması vardır. Modern “süreç” kavramı geçmişle geleceği birbirinden bütünüyle ayırmıştır. Hiçbir şeyin kendinde ve kendisi için bir anlamı yoktur. Her tekil varlık veya konumuz özelinde şiiir ve şair bu tarihsel süreç içinde o sürecin işleyişine katkı sunan işlevsel bir önem taşır sadece. Tekil olay ve şey’ler ya da şair ve şiiirler evrensel anlamın veya genel şiiir bütünlüğünün içinde özgül oluşumlar değildir. Sadece o tarihsel sürecin oluşumuna katkı sunarlar. Olup biten şeylere anlam veren, anlamın tekeli elinde bulunduran da bu süreçtir. “Tarihsel Süreç” eşliğinde geleneksel ve modern şiiire baktığımızda ne görürüz? 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu coğrafya üzerinde yazılmaya başlanan “modern şiiirin” “Halk” ve “Divan” olarak iki kolu olan geleneksel şiiire göre başlangıcını, değişimini, farklılaştığı, dallanıp budaklandığı veya kesiştiği noktaları kuşbakışı olarak görebiliriz. Sadece modern olmakla özelleşen şiiiri de değil, “modern” olarak tanımlanan şiiirin kendi içinde, yine modern şiiire dahil alt gruplarını ve farklılıklarını temsil eden şiiir ve şairleri, gelenekle bakışımı olarak yazılan modern şiiiri ve şairleri de görebiliriz. Bunların hepsi genel şiiir ve şair bütünlüğünün içinde yer alır, ama özgül oluşumlar olarak değil de bu sürece katkıda bulunanlar olarak. Ayrıntılara girmeden hepsini bir ana hat etrafında, tek bir düzlemde veya boyutta görebiliriz. Ülkemizde tarihsel süreç üzerinden yapılan sınıflama “kuşak” olarak bilinir. Her bir kuşak kabaca on yıllık bir süreyi kapsar. Birbirleriyle aynı tarihlerde, aynı coğrafyada yaşayan, aynı toplumsal, siyasi, kültürel arenaya dahil, yaşları hemen hemen birbirlerine yakın şairleri gruplaştıran, bilimsel bir yaklaşımdan ziyade eski alışkanlığın devamı olarak görebileceğimiz doğası gereği inceliksiz, şairlerin ve şiiirlerin özelliklerini ayırdedici, farklarını ortaya koyucu ayrıntılardan ve kriterlerden yoksun bir sınıflamadır. Böyle bir sınıflama, modern şiiir ve şairin doğasında bulunan bireyselliği ve farklılığı göz önüne alındığında bu farkları ve bireyselliği silerek, geleneksel şiiirde olduğu gibi çekim gücü olan geniş bir merkez veya anafor yaratmayı da hedefler. Şiiir ve şairlerin eskidikleri, geçmişte kaldıkları şeklinde bir algıya yol açan, farklılıkları silerek üstlerini örtmeye yatkın, yani aslında modern egemen zihniyetin istediğine uygun bir yöntemdir. Algoritmik, çok boyutlu bir yaklaşım sunmaz. Kaba hatları ile de olsa şiiirlerin birbirlerine benzer ve benzemez yanlarını, alt grup ve biçimsel olarak birbirlerine geçtikleri veya ayrıldıkları yerleri de gösteren bir sınıflama daha katmanlı bir görüş olanağı sağlayabilirdi belki. Tarihsel süreç düşüncesinin dışında bir bakış ve değerlendirme yapabilmek için eskitilme ve anlamsızlaşmaya karşı şiiiri/şairi tarihsel bir süreç içinde değil, tarihsel bir uzam içinde, yazıldığı dönemin şartları ve arka planı eşliğinde düşünmek gerekir. Böyle bir düşünce tarzı ile baktığımızda bir şiiir hangi dönemde yazılmış olursa olsun önemini, anlamını yitirmez ve eskimez. Sonuç olarak tarihsel süreç algısıyla yapılan “80 kuşağı” vs gibi sınıflama veya kategorizasyonların modern şiiir ve şairin doğası göz önünde bulundurulduğunda poetik alan içinde hiçbir önemi yoktur. Poetik alan için önemli olan şiiir dilinin özgünlüğü ve o dille neyin, nasıl anlatıldığıdır.

GELENEK ÇERÇEVESİ

Yarın dergisinde yapılan bir söyleşide “Gelenek’ kavramından ne anladığı” şeklindeki soruya şöyle yanıt veriyor Özdemir İnce: “ Ben gelenekten ne anladığımdan çok, bu kavramın bilimsel olarak nasıl tanımlandığına önem ve değer veriyorum. Çünkü gelenek kavramı, uygulama alanında, yaklaşımların niteliğine göre çok tehlikeli, ama aynı zamanda çok yararlı olabilecek bir toplumsal kurumu tanımlıyor.” Ardından Dr. Özer Ozankaya’nın Toplumbilim terimleri sözlüğünden gelenek tanımı alıntısıyla devam ediyor: “ Bir toplumda, bir toplulukta; eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen tinsel ekin (kültür) öğelerinin her biri... “ Geleneğin biçim ve içeriğine karşı aldığımız

tutumlar düşünsel yapımızla ilintili. Geleneğe körü körüne bağlı olanlara, geleneğin değişmeksizin sürdürülmesini isteyenlere, değişiklik ve gelişmeden yana olmayanlara “gelenekçi” deniyor, bunun diğer adı “tutuculuk” tur. Öte yandan gelenekten büsbütün kopma düşüncesini de eleştiriyor İnce. Gelenek düzen için gereklidir, kopuşun sonucu “anarşi, köksüzlük, düzensizlik, değerlendirme ölçü ve dizgelerinden yoksun kalıştır (...) sanatsal yozlaşma ve soysuzlaşmayla sonuçlanır (...) geçmişe, tarihe, ve geleneğe, toplumsal ve kültürel mirasa dayanmayan karşı- gelenekçilik, yenilikçilik de toplum ve sanat için zararlıdır” (Özdemir İnce, sf.141-142). Buradan anlaşılan geleneğin yapısı itibariyle, olumlu anlamda, içinde özgürlüklere de alan açan bir güç merkezine, çekim alanı veya otoriteye sahip olduğudur.

“Modernizim en kapsamlı ve parlak eleştirmenlerinden” olan Arendt’e göre ise Gelenek dediğimiz şey, insanın içinde durduğu zamansal yarık üzerinde, geçmişle gelecek arasındaki tarihsel sürekliliği sağlayan bir köprü (ip ya da zincir) olarak tasavvur edilmektedir. Durağan ve somut bir şey değildir. “Gelenek” hep yanlış algılanageldiği gibi “geçmiş” demek değildir. Arendt’in felsefeciler için söylediğini şiire uyarlayacak olursak gelenek, şiiri ya da şairliği kendi asli işleri haline getiren birilerinin deneyimleri ile şiir alanının sınırlanmasını engeller, diyebiliriz. Geçmiş ile geleceği ilintilendiren gelenek yoksa geçmiş ve birikimler de tehlikeye düşer, geçmişin yokluğu ya da geçmişi unutmak insanın çölleşmesi, şiirin de derinliğini yitirmesi demektir. Yeniden söyleyecek olursak; gelenek modern düşünce zemininde, şiirin tarihsel süreci söz konusu olduğunda bu sürece katkı sağlayan şair ve şiir akımlarının işlevselliği ön plana çıkarılarak örülen zahiri bir köprü veya zincir durumundadır. Geleneksel ve modern şiir tanımı “modern süreç” kavramının ve doğrusal zaman kurgusunun tetiklediği ayrımlardır. Zamanın kurgusundan ötürü hiçbir şey kendiliği ya da özgüllüğü içinde tanımlanamadığı için her tanım kendiliği içinde veya nasıllığı içinde değil, karşıtı ya da ne olduğu ile değil ne olmadığı ile tanımlanabilmektedir. Gelenek başlangıç noktasının belirlenmesini sağlayabilen kurucu bir işleve sahiptir. Enis Batur bu konuda hâlâ hayıflanıyorsa "bize vasiyet bırakılmamış mirasın" hikayesini kendi hikayemizi ekleyerek tamamlayamamış ve hikayeye kaldığı yerden devam edememişiz demektir. 19 Aralık 2013 tarihli Cumhuriyet kitap ekindeki yazısında “Durmadan Dönüp” nereye bakıyor Batur: Tahir Alangu’ya, onun Yeni Dergi için 1966 yılında ” masal özel sayısı” için yazdığı bir yazıya. Dergide yayınlanan yazı, ölümünden sonra da Türkiye folkloru el kitabına alınıyor

(Adam, 1983): “Necatigil’in şiirlerinde Masal Terimleri ve Motifleri”; Necatigil ile Alangu’nun yaptığı “Sokratik bir diyalog”.

Necatigil ve Alangu: İki bilge .

Pusula ayarları.

Yaz/ın kibleleri.

Durmadan dönülmel(ydi) onlara. (E. Batur)

Batur’un dönüp dönüp okudukları arasında Ahmet Rasim; Eşkal-i zaman var; Rasim’in denemelerinin okunması zor, kendi zamanı için oldukça yalın ve anlaşılır bir dille yazmasına rağmen, bizim için zor. Anlayamıyoruz çünkü gündelik dil değişmiş; dilin bir kısmı doğal akış içinde yürürlükten kalkmış, bir kısmının anlaşılabilirliği da ülkemizde yaşanan radikal toplumsal dönüşümle bağlantılı.

Peki “Gelenek” olumsuz bir şey değilse neden herkes onunla savaşıyor, alt etmeye çalışıyor? Aşağıda örneklerde de göreceğimiz gibi aslında korkulan ve yok edilmeye çalışılan geleneğin kendisi değildir. Geleneği iktidar alanı haline getirmiş, kendilerini otorite ilan etmeye çalışan "usta"lar ve usta kılığına bürünmeye çalışanlar iledir savaş. Özdemir İnce’nin de "yaklaşımların niteliğine göre tehlikeli olabilir" diyerek altını çizdiği gibi değişik nitelikte, belki de faydacı yaklaşımlarla geleneğin üstünde oturanlara karşıdır, gelenek ile değil (Gelenek derken de sadece uzak geçmişteki şiir değil, bugünkü ve yakın geçmişteki şiir geleneği de anlaşılmalıdır).

Ebubekir Eroğlu “Geleneğin Tek Katmanı” yazısında; “ Başka dillerde olduğu gibi Türkçede de şiirin uzunca bir süreden beri merkezini yitirmiş veya merkezin belli olmadığı dalgalanmalara sahne olduğunu” söyledikten sonra şöyle bir tespitte bulunur: Bu belirsizlik “Bugünkü şiir”i tanımlamayı imkânsız bir hale getirmekte, “bugünkü şiir” veya “modern şiir” dendiğinde çok farklı uçlarda anlamlar ortaya çıkabilmektedir. Aslında bu durum modern şairin tam da istediği şeydir. Eroğlu’nun merkez dediği birbirinden farklı da olsa güçlü eğilimlerin bir arada toplandığı, çekim alanı oluşturduğu, gücünü bu bir arada olmaktan; kendi varlığından ya da kurgusundan alan bir otorite olma durumu olsa gerektir. Şiir alanında bugünkü otorite ya da merkez “poetik cemaat” ya da çete kurgusuyla ilintilendirilebilir. Kendisine benzemeyeni yok sayıcı, görmezden gelici bir “bir arada olma” durumudur. Eroğlu’nun yazısının devamından anlaşılan şudur: Biz eğer bugünkü şiirin ne’liğini tanımlayamıyorsak, gelenekten bugüne yansıyanları şiir üzerinde gösteremiyoruz, şiirin soğuracağı alanı çizemiyoruz demektir. “Yetkinlik”ler ve “son sınırlar” nereden çizilecektir? Eroğlu bugünkü şiirin yazılım sürecinde temsil edilmeyen ve edebiyat tarihinin konusu olan derin bir gelenek olduğunu, bu nedenle bugünkü şiirin doğrudan bağlantılı olduğu geleneğin sınırlarını çizmenin gerekli olduğunu, bunu da eskiyi tamamen bir tarafa atarak, ulaşamadıklarımızı dışlayarak ve sadece bugünkü şiiri yetkin kılarak başarmayacağımızı vurgular. Özetle bugünkü şiirin, en azından kendini belirleyici konumda olan şiirlerle direkt ilişkili olduğu noktalarda gelenekle ilişkisini kurmanın gerekli olduğunu söyler. Bugünkü edebiyatın bir merkezinin olmaması ve bu nedenle tanımlanamaması durumuna Yücel Kayıran’dan el alarak itiraz etmek mümkün. Kayıran “Felsefi Şiir” kitabındaki “Günümüzün Şairleri Modern mi?” yazısının içinde (Kayıran 290-291) günümüz şairlerinin, poetik alan dışından saldırılarla, birbirlerini küçük düşürücü ifadelerinden örnekler vererek, kendilerini modern olarak tanımlayan, toplum üzerinde düşünceleriyle de etkin olmaya çalışan bazı şairlerin bu edimini Octavio Paz’ın “paradoksal modernlik” olarak tanımladığı bir kavramla açıklar. Bu kavramın işaret ettiği yer “modernliğin fikirlerini modernlik öncesi dönemlere ait tavırlarla savunmaktır”; “ Fikirler bugünün fikirleri, tavırlar ise dünün tavırları”. Böyle bir fikir ve tavır uyuşmazlığının kaynağında modern kapitalist toplumun kurumsallaşmasının geleneksel toplumun örgütleniş tarzından kopuşla değil, geleneksel toplumun örgütleniş tarzı ve bilincinin devralınması yoluyla olması, yani “geleneksel bilincin rasyonelleştirilmesi” yatmaktadır. Geleneksel bilincin rasyonelleştirilmesi yoluyla da gerçek anlamda bir modern bilinç kurulamaz. “Modern düşüncede yer alan varlık ve hayat içindeki bireyin merkeziliğidir”, “modern bilinç bu merkezin farklılığını ortaya koyan insanı talep eder; bu merkezi ötekine göre bir merkez yapan insanı değil” (Burada Kayıran’ın sözettiği modern bilinç; modernitenin ilk çıkışında insanı merkeze alan bir modern bilinçtir. Modern-izm haline gelmemiş bir moderniteden söz edilmektedir. Sonradan, ilk ortaya çıkışından farklılaşarak ve hedeflerinden saparak- izm haline gelen modern-izm değildir söz konusu edilen; çünkü tam aksine modern-izm farklılığını ortaya koyan insanı talep etmez). Yeniden Eroğlu’nun “bugünün şiirinin şiirin merkezinin yitirilmiş olmasından dolayı tanımlanamaması” saptamasına döndüğümüzde, bu saptamanın kaynağında Kayıran’ın Max Weber’in terimleriyle aktardığı bir “gelenekselin rasyonelleştirilmesi yoluyla elde edilmiş modern bilinç” organizasyonu gördüğümüzü sanırız ilkin. Geleneksel “merkez” fikrinden kopamayan bu bilinç de modern şiir ve şair için artık geçerliliğini yitirmiş olması gereken bir “merkezin yokluğu” noktasını sorun edinir. Bugünkü şiirin tanımlanamaz olduğuna, modern şiirin doğasında olan yani modern şiiri ve şairi var eden “merkezin yokluğu” özelliğini, bugünkü şiiri yok saymaya ya da görmezden gelmeye vardırır. Dünün fikirleriyle bugün tanımlanmaya çalışılıyorsa bu “paradoksal bir modernlik” değildir. Modernlik öncesi fikirlerle modernliği yok saymaktır; karşı-modernlik kapsamındadır. Çünkü bugün artık gelenek şiirinin özelliği olan “merkez” olmadan günümüz şiiri tanımlanamaz diyemeyiz. Bunu geleneğin modern şiirin kuruculuğunu yaptığı 19. yüzyılda söyleyebilirdik, ama bugün “modern” dediğimiz bir şiir kendi otonomluğu içinde kriterleri belirlemiş ve geleneğin kuruculuğuna veya onu tanımlamasına ihtiyaç duymadan varlığını kazanmış durumdadır. Bugün gelinen noktada gelenek modern şiirin “anlamlandırıcı karşıtı” değildir.

“KORKULU USTALIK”

Orhan Koçak “Bahisleri Yükseltmek” adlı kitabında Turgut Uyar’ın “Korkulu ustalık” ifadesi üzerinde durur ve bunu “Korkulan Ustalık” olarak okumayı dener. “Uyar ‘ Korkulu ustalık’ derken, şairi kolaycılığa, hamlesizliğe götürebilecek bir mekanik mahareti eleştiriyordu”. Koçak’a göre bir de “korkutucu ustalık” vardır; “bizden önce ve bizim dışımızda gerçekleşmiş, bizde nafilelik duygusuna yol açan bir ustalık birikimi? Olmalıdır, çünkü kendi kendini doğurma gibi çılgınca bir tasarı da anlamlandırıcı karşıtını orada bulur. Kendimizi böyle yığılmış bir ustalığın önünde bulduğumuz için kendimizi yeniden icat etmeye yelteniyoruz, boğulmamak için.” Koçak’ın “yığılmış ustalık” dediği gelenektir, metnin devamında “geleneğin en kasvetli tasvirlerinden birini yapan Marx’tan” bir alıntı yapar: “ Tüm göçüp gitmiş kuşakların oluşturduğu gelenek yaşayanların beyinlerine bir kabus gibi çöker. Kendilerini ve bir şeyleri altüst etmekle, şimdiye dek hiç olmamışı var etmekle uğraşıyor göründükleri anda, tam da böylesi devrimci kriz dönemlerinde, endişe içinde geçmişten ruhları yardıma çağırır, onların adlarına, sloganlarına, kıyafetlerine sarılır, dünya tarihinin yeni sahnesinde bu eskiden hürmet edilen kılıklara bürünerek ve bu ödünç dille oynamaya çalışırlar. Luther havari Pavlus’un maskesini takmıştı; 1789-1814 devrimi, farklı anlarda, ya Roma cumhuriyetinin ya da Roma kayzerliğinin kıyafetlerine büründü; ve 1848 devrimi de bazı noktalarda 1789’u bazılarında da 1793-95’in devrimci geleneklerini taklit etmekten daha iyisini yapamadı.” (Koçak, sf.19)

Kendi kendimizi tekrarlama korkusu, onun da öncesinde başkalarını yani kendimizden önce yapılmış olanları tekrarlama, bizden önce gelmiş veya yaşamış olanların yaptıklarını aşamama, yapılmış olanları tekrarlama korkusu. Burada “tarihsel süreç” düşüncesi eşliğinde gelenek geçmişte kalmış, geçmişte etkili olmuş, ama artık kısmen etkisini yitirmiş, ancak istendiği zaman taklit edilebilen, çıkışsız kalındığında yardıma çağırılabilen “eski” ile eş anlamlı düşünülmektedir. Yanı sıra alıntıdan da anlaşıldığı gibi geçmiş şimdiyi olduğu kadar, şimdi de geçmişin yakasını bir türlü bırakmamaktadır. Oysa Arendt’e göre “gelenek geçmiş demek değildir”. Şiirin tarihine bir bütün olarak bakıldığında en uyumsuz ve çatışan değerleri hâlâ hem orada ve hem de şimdide, tarihsel uzamın içinde bir arada bulmak mümkündür. Geleneğe karşı çıkıp, yeni bir şiir arayan, geleneği eski bir şey haline getirmeye veya arka planından yoksun bırakarak onun varlık nedenini yok etmeye çalışanların çabası, geleneği kendi asli işleri haline getiren “usta”lar karşısında kendilerini, onlardan farklı kılarak varetme çabasıdır aslında. Edip Cansever hem ulusal hem de evrensel şiir geleneği ile barışık olmakla birlikte, halk şiiri ve divan şiirini, kendi durduğu noktadan geriye bakarak eleştirir. Eleştiri gerekçesi şairlerinin biçimci olması yanı sıra dünya görüşünden, özel düşünce ve duygu biçiminden yoksun oluşlarıdır. Biçimleri kalıplaşmıştır, dilleri kendilerine özgü ayırdedici nitelikler barındırmaz. Öte yandan şu gerçeği de inkar etmez: “Daima daha önceki değerlerden yararlandım” (Cansever, Gül Dönüyor Avucumda, Adam yay. İstanbul 2000, sf.81-84-115). Böylelikle “ayırdedici nitelikleri yok” diyerek eleştirdiği gelenek şiirini kendi yazdığı şiir ile aşmış olduğunun satır aralarından okunmasını ister belki de.

MODERN ŞİİR NEDİR, NEREDE VE KİMİNLEDİR

Günümüzde modern şiir dediğimizde, modernizmin şiirdeki görüngüsü olarak ortaya çıkmış şiir anlaşılır, modernizm etkilediği ve değiştirdiği insanın yazdığı şiiri tanımlar ve zamansal olarak sadece bugüne ait değildir. Başlangıcı ülkemizde 19. yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat’la birlikte Batılaşma çabalarının olduğu yıllara denk düşer. Hilmi Yavuz Türk modernleşmesini Türk çağdaşlaşmasından ayrı tutar. Çağdaşlaşmaya hem anlam hem de köken olarak karşılık gelen sözcük sekülerizm’dir. “Türkiye’de ‘modern’ devlet, kamusal alanı modern ya da Batılı ölçütlere göre yeniden yapılandırabilmiş, gel gelelim kişi ya da birey alanında (özel alan’da) çağdaş değerleri taşıyacak özneler üretememiştir. Kısaca Türkiye modernleşmiş, ama çağdaşlaşmamıştır. Buradan da Türkiye’de çağdaş özneler yoksa ve “Türk entelijansiyasının zihni Oryantalist bir yapılaşmadan öte bir şey değil”se (Hilmi Yavuz, sf 42) kendisinin yazdığı şiir de dahil olmak üzere Türkiye’de yazılmakta olan modern bir şiirden de söz edilemeyeceği anlamı çıkar.

DÖRT MODERN ŞİİR TANIMI

Modern şiir; Necmiye Alpay’a göre:

Şiirde konuşan kişi, son derece mutsuz ama cin gibi kara mizah yapan, üst orta sınıfa mensup bir okumuştur. Şiirlerde Modern toplumun atmosferi, bu toplumda köşelere sıkıştırılmış bireyin durumu ve duygusu ortaya konulmaktadır, anlatım, bu bireyin durumu ve duygusu ölçüsünde yadırgatıcı ve tedirginlik vericidir, özne parçalanmıştır, söz öznenin parçalanmışlığı ile koşut olarak parçalanmıştır.

(Necmiye Alpay. 'Yeni Bir Modern Necmi Zekâ Şiiri'. İç: 'Yaklaşma Çabası', Kanat Kitap, Mayıs 2005, s.237)

Modern(ist) şiir; Metin Cengiz'e göre:

1. Modern şiir çağın getirdiği değer yargılarıyla derin ve bu değerlere uygun bir ilişki içindedir
2. Toplumsal harmoniyi öne çıkarır
3. Baskın değerlerin insan ve toplum için en uygun olduğunu ileri sürer, okuyucuyu bu anlamda fazlaca önemser
4. Yazılmış bir şiirin kazanımlarından yola çıkar (Kitapta yeni toplumsal değerlere başkaldırıp geçerli olanı eskide arayan gelenekçiler bu tanımın dışında tutuluyor ve onlar modernist olarak isimlendiriliyor)
5. İfade tarzını egemen şiir söyleminde bulan bir şiirdir. Toplumsal ya da bireysel konuların işlenmesi ya da geleneğe yönelip yeni bir klasisizm önermesi, toplumun değişebileceğine olan inancın kaybedilip kaosu önüne çıkarılması modern şiir olma özelliğini etkilemiyor. Tanımlanan özellikleriyle birlikte modern şiir tutucu bir şiirdir. Buradaki tutuculuk çağın gerisinde olmasıyla ilgili değildir.
6. Özdemir İnce'nin söylediği gibi laikliğe karşı bir silah olarak kullanılmak üzere yazılmış bir şiir modern şiir değildir. Böyle bir şair de modern (çağdaş) sayılmaz. Modern şiir çağın çağdaşı şiir (Ö.İ) , ya da o dönemin egemen olan söyleyiş, biçim ve biçimine uygun, çağın değerleriyle örtüşen bir anlayışla yazılmış şiir olarak değerlendirilmelidir.
7. Modernist şiir geleneklerin parçalanmasıyla pekişir.
8. Toplumun geleceğinin belirsizliğini vurgularcasına anlamda bir belirsizlik yaratma, çelişkileri vurgulamak için harmoni ve temasal bütünlük yerine gerçekliği çelişkileriyle, atlamalarla, kesiklerle, çok anlamlılığı içinde verme; geleceğe ilişkin birbiri ardına parlayıp patlayan anlamlılıklar verme, permutasyonla birçok durumu olasılıklarıyla birden sunma, zamanı parçalama, anlatımda özellikle ritmi bozma ve parçalarına ayırma, pastiş yoluyla bir metni yeni baştan oluşturma, biçimde uyumsuzluk vb tekniklerle yaşadığımız gerçekliğin görüldüğü gibi olmadığını duyumsatma, derinliğini çok anlamlılık, metni yeniden okuma ilişkisi içinde sunma.

Metin Cengiz Türk şiirinde modernist şiirin, eleştirilebilecek kimi özelliklerine karşın İkinci Yeni şiiri ile başladığının, ama daha önce Nâzım Hikmet'in Saman Sarısı'ndaki anlatım biçiminin teknik olarak modernist sayılması gerektiğinin altını çizer. Cengiz, uç noktalarda kalmayı tercih eden iki İkinci Yeni şairi olarak Ece Ayhan ve İlhan Berk'i modernist şairler olarak ayrıca anılmaya değer bulur. Cengiz İkinci Yeni'nin şiirimiz için bir atılım olduğunu belirttikten sonra bu atılımın bugün de sürdüğünü, söylemin geliştiğini, yani sürecin sürdüğünü söyler. (Metin Cengiz. 'Modernleşme ve Modern Türk Şiiri', 2. basım, Ekim 2011, Digraf Yayıncılık, ss. 102-108)

Yalçın Armağan'a göre modern yapıtın özellikleri, diğer iki yazarın söylediklerinden pek de farklı değildir:

1. Modern sanat değişen toplumsal, kültürel ve siyasal yaşamdan bağımsız değildir; bu değişen toplumsal yaşam şartlarına sanat aracılığıyla verilen bir tepkidir.
2. Modernist yapıtın temel iddialarından birisi özerk yapıt anlayışıdır.
3. Modernist yapıt, kendi kendine yeten (self-contained), amacı kendinde olan (autotelic), özgöndergesel (self-referential) ya da özdüşünümsel (self-reflexive) olma iddiasını taşır. Modernist yapıtın bu nitelikleri, özerklik anlayışının yansımalarıdır aslında

(Yalçın Armağan. 'İmkansız Özerklik- Türk Şiirinde Modernizm', İletişim Yay.1. baskı 2011. ss. 32-120)

Ebubekir Eroğlu da modern şiir için en belirleyici özelliğin dilde otonomluk yani özerklik olduğunu ifade eder. Aslında daha evvel Eroğlu'nun söylediği bugünün şiirinin bir merkezinin olmadığı ve bu nedenle tanımlanamazlığı noktasından hareket edersek modern şiirin otonomluğu ya da özerk dili gibi bir kriteri nasıl belirlediği sorulabilir. "Modernleşen dünyada, uç sınıftan insanların bir araya toplanıp birbirlerinin yaşama biçimine tanık olduğu sanayi şehirlerinde, insan ilişkileri yeniden şekillenme yoluna girdi. Bu suretle, modern şehir hayatının karmaşasından doğan sancılar, Avrupalı şairlere dalga dalga yansıyıp modernleşme dediğimiz genel eğilim ortaya çıkarken, bizde benzeri sancılar, varolmak kaygısının ağırlığı ile aynı zaman dilimi içinde ve onun perdesi ardında yaşanmaktaydı (...) Mehmet Akif 'le konuşan insanın tavrındaki doğallığın şiire girişi (...) şiirsel sanatların donuklaşması karşısında, konuşma dilinin doğallığını aramak modernleşme eğilimlerindeki amaçlardan biri idi"

(Ebubekir Eroğlu, 'Modern Türk Şiirinin Doğası'. İç: 'Geleneğin Tek Katmanı', YKY, 3.baskı, Şubat 2011, s.12-17)

Görüldüğü gibi modern şiir ile ilgili düşünce üreten şairler ve yazarlar, modern yaşam tarzının modern şiiri ortaya çıkardığı yönünde hemfikirler. Sadece modern şiirin tanımı, geleneğin modern şiir içindeki temsili-temsalcileri ve başlangıcı konusunda, ideolojik tercihlerden kaynaklandığını düşündüğüm bir takım farklılıklar söz konusu. Gözden kaçırılan diğer konu da modernizm'in ve onun etkili olduğu modern şair ve şiirin de başlangıcından beri değişiklikler geçirdiği. 19. yüzyılın sonundaki modern şair ve şiir ile 1950'lerde ve şimdide yaşayan şair ve şiirin aynı olmaması gibi. O nedenle tek bir "modern" tanımının bunların hepsini kapsamayacağını söylemek bile fazla.

TARİHSEL SÜREÇ

Hilmi Yavuz geleneksel zihin yapımızın rasyonalitesinin Aydınlanma rasyonalitesi ile bağdaşmasının söz konusu olmadığını, iki yüz yıllık Batılılaşma serüvenini bizi bıraktığı yerin Oryantalizm olduğunu söyler. "Oryantalizm, yani kendimizi Avrupalı'nın gözüyle görmek". Batılılaşma ya da modernleşme konusunda bir sorun olduğu aşikâr ve bu tespitlere katılmak da katılmamak da mümkün. Ama yine de, Türkiye'nin kendisine özgü, Nilüfer Göle'nin terimiyle; Batı-dışı modernleşme süreci ile birlikte, modernleşmenin toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi bileşenlerinin etkisiyle şekillenen, olabildiği kadar "modern" bir insan ve o insanın ürettiği veya tasarladığı bir sanattan veya özelde "modern" şiirden söz edilebiliriz. Tarihsel süreç olarak bakıldığında ülkemizde modern olarak tanımlanan şiirin ortaya çıkışı 19. yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat'la birlikte Batılılaşma çabalarının başlamasına denk düşer.

Tanzimat'tan sonraki Türk şiir tarihine bakıldığında, Gelenek şiirinin/ Divan edebiyatının yadsındığı görülür (A. Karaca, sf. 428). 1839'lardan Cumhuriyet'e taşınan Batılılaşma ya da daha doğrusu Aydınlanma/ Avrupalılaşma çabaları şiirde 1920'lerde tekil olarak Ercüment Behzat Lav ile ardından 1930'larda Rusya'da ortaya çıkmış Fütürizm'in etkisiyle, Marksist ideolojiyi temsilen şiirler yazan

Nâzım Hikmet ile sürer. 1940'larda Garip hareketinin "geleneksel şiir" ile elitist olduğu, herkesin anlamadığı gerekçesiyle ondan kopma yönündeki çabaları 1950-60'larda bütün sanat dallarını içine alarak sürer. Ardından gelen 50'li ve 60'lı yıllarda şiirdeki yenileme hareketlerine bakıldığında asıl olarak dil üzerinde düşünce üretildiği ve kapitalist sisteme uygun olarak "biçim"i önceleyen ürünler verildiği görülür. Toplumcu veya sosyalist Gerçekçi akıma dahil sol zihniyetteki bazı şairler ve eleştirmenler tarafından bir çok şairin dahil olduğu ve belli bir merkez veya çekim alanı yaratmayı başarmış İkinci Yeni şiiri liberal ekonominin bu şiir akımının oluşumuna destek olduğu veya zemin oluşturduğu, bu akıma dahil şairlerin geliştirdikleri özerk şiir dilinin Türkiye'nin toplumsal -kültürel yapısından kopuk olarak apolitik ve bireyci olduğu şeklinde eleştiriler almıştır. Yani sıra Avrupa' da gelişen sürrealist şiir akımından etkilendiği ve Batı taklitçisi olduğu yönünde yorumlar yapılmıştır (Armağan; 120).

Asım Bezirci İkinci Yeni'yi ; "Halka, onun edebiyatına ve kültürüne sırt çevirdikleri, toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durdukları (...) içerik ve anlayışça devrimci nitelik taşımadıkları, akıl ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslandıkları, soyutlamaya önem verdikleri, halkça anlaşılması zor şiirler yazdıkları için", "ortaklıkları yüzeyde, ayrılıkları derinde" olmakla birlikte Divan şiirine benzetmiştir (Karaca sf. 429) Poetik alanın dışından yapılan yorumlara şiirin ne'liği ve işlevi açısından olduğu kadar Batılı anlamda modernleşme kipine dahil birey olabilme çabası üzerinden hareketle itiraz edilebilir. İkinci Yeni'ye o dönemde, toplumsal yaşamdan uzak ve bireyci olmalarından, siyasi iktidara hizmet ettiklerinden hareketle getirilen eleştirilerinin yerini bulabilmesi için, bu eleştiriye dillendiren eleştirmen ve şairlerin söylediklerini temellendirecekleri, poetik kavramlar ve özerk bir şiir dili alanından konuşuyor olmaları gerekirdi. Bu dil olmadığına "yeni" veya güncel şiire getirilen bu eleştirilerin "eski" şiir ortamının otoritesini yitirmemek için sarfedilen bir çabadan öte bir anlama sahip olamayacağı söylenebilir. Tanzimat dönemi ve Cumhuriyet rejimi ile birlikte Kemalist ideolojinin her türlü sanatsal ve kültürel aktivitenin kamu yararı gözetilerek yapılması konusundaki ısrarı eşliğinde, bu tutumu eleştiren Toplumcu Gerçekçi-solcu şairlerin kendilerini bu laik/ Kemalist ideolojiden veya Modernleşme çabaları içindeki bir 19. yy şairinden farklı konuma koymak için kendilerine özgü bir argümanı neden oluşturamadıklarını ve farklı bir ideolojiye bağlı olmaları dışında, kendilerini hedefsel fark bakımından nerede kurduklarını sormak gerekir. Şairin yazdıklarının yaşama dair olması ve halk tarafından anlaşılır olma isteği egemen dile karşı şiir diliyle karşı çıkış noktasından uzaklaşmayı gerektirmiştir. Anlaşılır olmak beklentisinin uzantısı olarak da şiir hem devlet eliyle işleyen iktidarın hem de şairlerin kendi talepleri doğrultusunda bir okur iktidarının ortasında kalmıştır. Bu durumda yaşananlardan yola çıkarak şairlerin temel sorununun şiir olmadığını söylemek mümkün. Şiir aracılığıyla sosyalist- solcu şairlerle burjuva şairler, laik şairlerle İslamcı şairler, "merkez" ve "perifer", "gelenek" ve "yeni" arasında bir iktidar savaşının varlığından, kanonun el değiştirme çabasından söz edilebilir. Yoksa söz konusu tartışma ve kategorik çerçeve şiir dili ve poetik alan içinde değildir

GÜNÜMÜZ

Evrensel Kültür dergisinin Ekim'2011 sayısındaki bir dosya kapsamında bazı şairlerin "toplumsal olaylara duyarlı şairler" şeklinde özetlenebilecek bir tutum içine girdikleri ve kendilerini diğer şairlerden ayırma veya farklı kılma çabaları dikkati çekmektedir. Bu çabanın altında ne yatmaktadır, diye düşünülebilir. Sebep, bu amaçla ortaya çıkmaya çalışan şairlerin psikolojik gereksinimleri – saygı görmek, kendini gerçekleştirmek, görünür olmak, kendilerini yeniden yaratamamaktan endişe duymak, "usta"ları yardıma çağırmak, onların maskelerini takmak, "şiir tarihinin yeni sahnesine eskiden hürmet edilen kılıklara bürünerek" dahil olmaya çalışmak, güçlü bir "merkez" oluşturmak isteği vs- olabilir. Geçen yıllarda gördüğümüz yıllıklar furyası ve ödül mekanizması da aynı gereksinim sonucu doğmuş olmalıdır.

Üzerinde durulması gereken bir konu şiirin değerlendirilmesinde ve konumlandırılmasında hangi kriterlerin ve nitelik değerlerinin belirleyici olduğu konusudur. Yani bir şiiri şiir yapan oluşturucu poetik öğeler üzerinden mi değerlendirdiğimiz, yoksa onu yazan şairin siyasi tercihi, siyasal iktidara yakınlığı veya sınıfsal yapısı- dünya görüşü gibi poetik dışı belirleyenlerin etkisinde kalarak mı, yoksa her

ikisinin bir bütün olduğu, yani şairi ile şiirinin birbirinden ayıramayacağı noktasından hareketle mi değerlendireceğimiz konusu gündeme getirilmelidir.

Üstünde durulması gereken diğer bir konu her dönemde daha sonradan geriye bakışla-retrospektif olarak belli dönemde şiir yazmış şairleri bir kuşak olarak adlandırmak ve onlara bir ad vermek, kategorik çerçeve belirlemek durumudur. Çerçeve ya da “geçmiş demek olmayan gelenek” şiir konusunda düşünce üretmeyi, bütünsel düşünmeyi sağlayan bir araçtır. Böyle bir araç konumunda olan “geleneğin” gerçeklik boyutundan söz etmek mümkün değildir. Bu aslında, modernizmin kategorizasyon veya sınıflandırmasına uygun bir yöntemdir. Buradaki şair ve şiirlerin tikel olarak bir öneminin olmadığını, işlevlerinin şiirin tarihsel sürecinin oluşumuna katkı sağladığını daha önce de söylemiştik. Tarihsel süreç yaklaşımı tek boyutlu, derinliksiz bir bakış sağladığından, bu bakışın getirisi olarak herhangi bir akıma veya kuşağa dahil edilmemiş şairler araştırma ve incelemelerin dışında kalmaktadır çoğunlukla.

Günümüzde kendilerine bir ad vererek, manifesto yayımlayarak ortaya çıkan tek tek şairler veya küçük kümelenmelerin ne’liklerine dair kriterler belirleme noktası da sorundur, çünkü bu şair/ lerin çoğu karşılarında, modern gelenek ya da konvansiyonel şiir gibi kendilerini konumlandırabilecekleri zahiri bir nirengi ya da çıkış noktası yaratarak, olmayan bir kriz söyleminden hareketle, yani tepkisel olarak kendilerini var etmişlerdir. Tepkisel olarak şekillendiklerinden dolayı da “ne oldukları” ile tanımlanamazlar. Karşısında kendilerini konumlandırarak var oldukları “eski” karşısında “ne olmadıkları” ile tanımlanabilen bir “yeni” dirler. Özerklik için savundukları şiiri yazabilmeleri ve değerlerini ısrarla korumaları çözüm olabilir.

“Günümüz şiirinde sokakta, taşrada, köyde, kırdan, mezrada yaşanan acılar neden dillendirilmiyor” (Evrensel Kültür Ekim’2011) gibi bir genellemeye de gidilemez. Bugün hem ulusal hem de evrensel, her anlamda bir yozlaşmanın içindeyiz. Bununla birlikte bugün Türkiye’de olan biten her şeyin farkında olan şairler var. Olan biteni bize gösterildiği şekliyle değil dünya görüşleri eşliğinde kendi uzantıları olarak farklı bir gözle görebilen, değerlendirebilen ve şiirsel bir dille aktarabilen şairler var. İnsan her ne kadar sistem olarak büyük bir paradoksun içinde hiç istemeden de olsa iktidarı besleme noktasında dursa da bugün yazılan şiirlerde töre cinayetlerini, kadının veya farklı cinsel tercihi olanların yaşadığı sorunları, dayağı, şiddeti, savaşları, işkenceyi, cinayetleri, tinerci çocukları, ensesti, cinselliği, pornografiyi, yalnızlığı, şizofreniyi, aşk gibi her türden trajediyi hem Türkçe hem Kürtçe ve hem de diğer azınlıkların dillerinden okuyabiliyoruz. Yanı sıra erkek egemen dille yazılmış şiirler de mevcuttur. Milliyetçi, sosyalist, İslamcı dünya görüşü ve ontolojik yaklaşımlarla yazılmış şiirlerin de varlığıyla çoğullaşmış, bazıları deneysel olmak üzere farklı şiirlerden oluşan, birden çok küçük merkezler halinde ya da çok merkezli diyebileceğimiz kozmopolit bir şiir ortamı vardır. Bu, kategorik çerçeveleme bir yana bırakılarak yaşama dair temaları içeren şiirler tek tek incelendiğinde ve çözümlendiğinde görülebilir. Evet, şiir yazarlar çoğalmıştır, bir dönem olduğu gibi okurlar şair ve şairler de okurdur çoğunlukla. Şairlerin görünmek ve farklı olduklarını göstermek için ısrarcı bir şekilde çaba harcamaları ve şiir yazmaları, farklı oldukları noktayı korumaları, yayılcı bir politika gütmemeleri ve fayda temelli her türlü iktidar ilişkisinden uzak durmaları gerektiğini ısrarla vurgulamak gerekir. Şiir şiir olabilmek ve öyle kalabilmek için gündelik dilden, siyasi iktidarın söyleminin taşıyıcısı olan uzlaşma dilinden farklı olarak, kendi özerk diliyle bir şeyler söylemek durumundadır. Yoksa şiir olmaz, üçüncü sayfa haberi olur. Bunca savaş, yolsuzluk, açlık, üzüntü varken şiire ne gerek var diyorsak, o zaman aktivite alanımızı değiştirmeliyiz.

Kaynakça:

- Hannah Arendt, Geçmişle Gelecek Arasında, İletişim yayınları 3. baskı 2010-sf 13-25
- Yücel Kayıran, Felsefi Şiir, YKY 1. Baskı Haziran 2007, sf.290-91
- Yalçın Armağan; İmkansız Özerklik- Türk Şiirinde Modernizm, İletişim yay.1. baskı 2011;
- sf 32-120

- Metin Cengiz, Modernleşme ve Modern Türk Şiiri, 2. basım, Ekim 2011, Digraf yayıncılık, 102-108
- Necmiye Alpay,; Yaklaşma Çabası içinde: Yeni Bir Modern Necmi Zekâ şiiri , Kanat
- Kitap, Mayıs 2005, sf.237
- Alâattin Karaca, İkinci Yeni Poetikası içinde Şiir ve Gelenek, sf 428
- Hilmi Yavuz, Modernleşme, Oryantalizm ve İslam, Boyut kitapları 2. basım, Mart 1999, sf 42-86, 87,12-13,
- Orhan Koçak, Bahisleri Yükseltmek, Metis yayınları, Birinci Basım, Şubat 2011, sf.18-19
- Özdemir İnce, Şiir ve Gerçeklik, İmge Kitabevi yay. Dördüncü baskı, Mart 2011, sf.141-142
- Edip Cansever, Gül Dönüyor Avucumda, Adam yay. İstanbul 2000, sf.81-84-115
- Ebubekir Eroğlu, Modern Türk Şiirinin Doğası, Geleneğin Tek Katmanı içinde, YKY 3.baskı, Şubat 2011,sf.12

.....

İlk sayfaya dipnot :*Çevirmen Bahadır Sina Şener'in dipnotundan öğrendiğimize göre söz konusu hikaye Kafka'nın "1920 yılından notlar" dizisinin son hikayesi:"HE"; Amerika'da 1946 yılında yayınlanmış. Bu notların ülkemizde hâlâ yayınlanmamış oluşu üzüntü verici.

İDEOLOJİNİN YERİNE ESTETİĞİ GEÇİRME MESELESİ

"1980 sonrası şiiri" dediğimizde bunu "1980'ler şiiri" ve "1980 Kuşağı" olarak anlayabiliriz. '80 sonrası demekle Türkiye'de siyasi, toplumsal/kültürel ve ekonomik anlamda tam bir kırılma noktası veya eşik olan 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra yazılan şiiri kastediyoruz. Bu şiir o zamandan bugüne dek Türkiye'de yazılan şiiri, şairlerin yaşlarına ve şiirlerinin poetik belirleyecilerine bağımlı olmadan, bütün bir şiiri kapsar. Kısaca ne yaş ne de poetik birlik aranamaz bu şiirlerde. Oysa " '80 kuşağı" özel bir isimdir, bir sınırlama ve sahiplenme içerir.

Çeşitli kaynaklardan okumalarda "kuşak" kavramı çevresinde çok sayıda tartışmanın yaşandığı görülüyor. '80 kuşağı şairleri dendiğinde, artıları ve eksileri olmakla birlikte, bu kuşağın 1940 sonları ile

1960'ların başlarında doğmuş şairlerden oluştuğunu görüyoruz. Bu şairlerin aynı coğrafya üzerinde, aynı siyasi, toplumsal, kültürel etkiler altında kalmış, aynı tarihsel olaylara tanıklık etmiş kişiler olduğu konusunda aynı fikirdeyiz. Ancak bu tanıklık belli bir dünya görüşü eşliğinde olaylara bakış, algılayış, düşünce ve ifade ediş sürecinde bir aynılık anlamına gelmiyor.

'80 kuşağı demekle 1940 sonu (Gülseli İnal) -1960 başı (k. İskender) arasında doğmuş 1980 -90 yılları arasındaki on yıllık bir dönemde yaşları 20 ile 30 arasında değişen gençleri kast ediyoruz. Bu kişiler lise hayatlarını bitirmiş, üniversite hayatına adım atmış öğrenciler ya da üniversiteyi yeni bitirmiş, meslek edinmiş, üretken, dinamik ve heyecanlı olması gereken insanlar. 1980 ile 1990 arasındaki on yıllık dönemde yaşayan herkesi veya o dönemde şiir yazan her yaştan şairi kastetmiyoruz. Sosyolojik olarak "kuşak" demekle on yıllık bir süreçten söz ediyoruz; bir dekattan. Yarım kuşak dediğimizde ise beş yıllık bir süreden, bu nedenle kardeşler arasındaki yaş farkı beş yılı aştığında yarım kuşaklık bir fark ortaya çıkar ve kardeşlik ilişkilerinin kardeş kavramının içini doldurmayacak şekilde farklılaşacağı bilinir. On yıl ise bir kuşak farkını dile getirir. Aslında bu nedenle 1940'ların sonu ile 1960'ların başlarında doğmuş şairleri de içeren bir '80 kuşağı kavramı, içinde kuşak farkını da barındıran paradoksal bir yapıdan ibaret. Değişik nedenlerle '80 Kuşağı tanımlamasında ya da adında ısrarcı olanlar kadar "kuşak" gibi sınırlandırmaları gereksiz bulan eleştirmen ve şairler de var. Kuşak tanımında ısrarcı olanların ya da bunu tercih edenlerin geçerli nedenleri neler olabilir diye düşündüğümüzde öncelikle '80 kuşağının yukarıda değindiğimiz gibi sosyolojik olarak bir kuşakdaşlık içerir gibi görünse bile başı ile sonu arasında bir kuşaklık farkı da barındırdığını görürüz. O halde bu tanım öncelikle bir sınır ya da set çekmenin, sahiplenmenin, öncülük etmenin ve tarihsel sürece "önce şiir" ile değil "kurucu" ya da "öncü" sıfatıyla eklenmenin adı olur. Böylelikle kendisini kendinden öncekinden ayırır, farklı olduğunu iddia eder ve kendinden sonra gelene de aşılması gereken ya da geçilmesi gereken bir set örülmüş olur; bir iddia ya da bahis söz konusu, bu iddianın geçerli olup olmadığını da yapılan şiir çözümlemeleri gösterir. Bu elbette olumsuz bir durum değil. Batılı anlamda ilerlemeyle, farklılaşma ile özelleşen modern aklın ürünü. Rollo May'den de biliriz: Sınırlar hem yaratıcılık hem de özgürlük için gereklidir. Bu sınırı çekenler ya da isim babaları kimler: Üç Çiçek (Tuğrul Tanyol, Ali Günvar, Haydar Ergülen), Şiirâtı (Ali Günvar, Haydar Ergülen, Vural Bahadır Bayrıl) Poetika (Mehmet Müfit, Tuğrul Tanyol, Metin Celâl) dergilerinin kuruculuğu yapmış, birlikte çalışmış bazı yakın arkadaşlar ile daha sonra isimleri birlikte anılan, adları sonradan gruba eklenen bazı şairler.

Baki Asiltürk "Türk Şiirinde 80 Kuşağı" adlı incelemesinde kendisinin anladığı anlamı taşıyan 1980 Kuşağı kavramını: " Birbirine yakın yıllarda doğup poetikalarını esasen 1980'lerde belirginleştirenler" olarak tanımlar ve birbirlerinden epeyce farklı dünya görüşüne sahip olsalar da bugün 80 kuşağı dendiğinde anlaşılan şairlerin isimlerini sıralar; Tuğrul Tanyol (1953), Haydar Ergülen (1956), Lâle Müldür (1956), Metin Celâl, Seyhan Erözçelik (1962), Şavkar Altınal (1953), Roni Margulies (1955), İhsan Deniz (1960), Adnan Özer (1957), Osman Hakan A. (1959), Vural Bahadır Bayrıl (1962), Ali Günvar (1953), Murathan Mungan (1955), Nevzat Çelik (1960), Emirhan Oğuz, (1958), Akif Kurtuluş (1959), Enver Ercan (1958), Oktay Taftalı (1958), Hüseyin Ferhad (1954), Gülseli İnal (1947), Müslüm Çelik, Mehmet Ocaktan, Necat Çavuş, Ahmet Erhan, Salih Bolat, Şükrü Erbaş (1953), Orhan Alkaya, Ali Asker Barut, k. İskender (1964), Akgün Akova, Metin Üstündağ, Sunay Akın, Sami Baydar, Yaşar Miraç, Ahmet Güntan (1955), Mehmet Müfit, Tuğrul Keskin (1961)...Bu listeye Asiltürk'ün ilk kitabına alıp, daha sonra almadığı şairler: Turgay Kantürk, Engin Turgut, Sina Akyol, Adnan Azar, Turgay Fişekçi, Metin Cengiz, Hüseyin Haydar gibi isimler eklenebilir. Bu isimlerin aynı zamanda Asiltürk'ün YKY yıllığını protesto eden şairler olması da dikkat çekicidir. Yanı sıra adları '80 kuşağı içinde hiç anılmayan, ama '80 kuşağı olarak adları anılan şairlerle aynı kulvarda yürüyen ve yaş olarak da bu kuşağa yakın çok sayıda şair eklenebilir: Behçet Aysan, Nuri Demirci, Yaşar Bedri, Hakan Savlı, Mustafa Köz vb . Bunun nedeni '80 kuşağı olarak sınırlandırılmaya çalışan dönem şiirinin bir çok poetik belirleyenin oluşu ve o döneme eklenilen şairlerin doğum tarihleri olan 1940 sonları ile 1960 başları arasındaki sürecin çok geniş bir yaş grubunu içermesidir. Daha sonra da tartışacağımız gibi Asiltürk'ün kitabına, ağırlıklı olarak sosyalist dünya görüşüne sahip şairlerin dahil edilmemesi, bir zamanlar dahil olanların da "şiirde geriye" düştükleri saptamasıyla alınmaması, öte yandan adları şu anda gündemde olmayanların dahil edilmesi, ayrıca Perihan Mağden ve Nilgün Marmara (İlk kitapta

varken ikinci kitapta şiir bütünlüğünün olmaması gerekçesiyle yer verilmemiştir) gibi kadın şairlerin çeşitli gerekçelerle listeye alınmaması büyük bir hatadır, ancak bu kitabın bütündeki şiir incelemeleri ve poetik yönelimlerin belirlenmesi sırasında kanıta dayalı hiçbir çalışmanın yapılmamış oluşu, kısaca nesnellik konusundaki zaafiyetin büyüklüğü yanında çok da üstünde durulması gereken bir problem gibi görülmüyor bana. Bu noktada '80 kuşağı ile ilgili olarak atlanmaması gereken bir iddianın daha olduğunu hatırlamamız gerekir: Gülseli İnal Gösteri dergisinde yayınlanan bir yazısında '80 kuşağı öncüleri olarak adları çok anılan bazı şairlerin aslında '80 kuşağını temsil etmediğini, öncülerin Gülseli İnal, Lale Müldür, Seyhan Erözçelik, Nilgün Marmara, Tarık Günersel olduğunu ifade etmektedir.

"80 Kuşağı" olarak adı sayılan şairlerin eğitim durumlarının, sosyal statülerinin ya da sınıfsal yakınlıklarının onları birbirlerine yakınlığa ya da aynı kuşak içinde anılmalarını sağlayan ya da birbirlerini itelemeyen önemli bir faktör olarak anılması gerektiğini düşünüyorum. Bu nokta daha sonra kuşağa getirilen "halktan uzak" niteliğinin de anlaşılmasını sağlayacağı için ayrıca önemlidir. Haydar Ergülen ODTÜ Sosyoloji'yi, Tuğrul Tanyol Saint- Joseph ve Kabataş Erkek Lisesini, Boğaziçi Üni. Sosyoloji'yi, Murathan Mungan Ankara Üni. Dil, Tarih, Coğrafya fakültesi tiyatro bölümünü, Seyhan Erözçelik Kadıköy Maarif Kolejini, Boğaziçi Üni. İdari bilimler fak. Psikoloji (yarım bırakmış), Şükrü Erbaş Gazi Eğitim Enstitüsü Sosyal Bilgiler bölümünü, Gülseli İnal İstanbul Üniversitesi Felsefe-Sosyoloji Bölümünü bitirmişler. Lale Müldür Liseyi Robert Kolej'de bitirdikten sonra şiir bursu alarak Floransa'ya gitmiş, Türkiye'ye dönüşünde birer yıl ODTÜ elektronik ve Ekonomi bölümlerine devam etmiş. Manchester Ün. Ekonomi Bölümü'nden lisansını, Essex Ün. Edebiyat Sosyolojisi Bölümü'nden master derecesini almış. Roni Margulies Robert Kolej'inden mezun olmuş ve ardından İngiltere'de iktisat üzerine eğitim görmüş. Osman Hakan A. yüksek Öğretimini İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi'nde tamamlamış. Ali Günvar İTÜ Mimarlık Fak. mezunu. Şavkar Altınel Robert Kolej mezunu, Üniversiteyi Chicago ve Glasgow'da okumuş. Emirhan Oğuz Galatasaray Lisesi mezunu. Akif Kurtuluş Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini, Ahmet Güntan İzmir Bornova Maarif Koleji ve ODTÜ Mimarlık Fakültesi'ni, İhsan Deniz İstanbul Üni. Felsefe'yi tamamlamış. Görüldüğü gibi '80 kuşağının en mütevazı eğitim görenleri Şükrü Erbaş, Hüseyin Ferhad, Nevzat Çelik. Üniversite bitirmeyenlerin bir kısmının da ticaretle uğraştıkları ve bildik "cebi delik şair" tiplerinden farklı olarak ekonomik sıkıntı yaşamadıkları biliniyor. Sadece Üniversiteye gitmeleri veya gittikleri üniversitelere bakarak sosyal sınıflarını, ekonomik durumlarını vs bilemeyiz. Ama bazılarının gittiği Robert Kolej, Boğaziçi Üniversitesi ve aldıkları yurtdışı eğitimlerden yola çıkarak, buralara da okumak herkesin harcı olmadığından ya da buralarda okuyabilmenin gereklerinden birisi zeka ise diğerinin ailenin ekonomik durumu olduğu okullar olduğundan, '80 kuşağı şairlerinin, ağırlıklı olarak toplumsal anlamda orta-üst sınıfa dahil oldukları çıkarımını yapabiliriz. Siyasi görüş olarak da seyrek olarak bir uçta Markizizm'e, diğer uçta muhafazakâr sağa yakın düşseler de daha çok ortanın hemen solu ve sağında, ama ortaya çok yakın bir çizgide kümeleştiklerini görebilmek zor değil. Şairlerin eğitim, sosyal statü, sınıf vs gibi arka planlarını bilmek şiirlerinde işledikleri konular ve bunları işleyiş şekilleri ile onları '70 kuşağından farklılaştırıp bir kısmını Ahmet Haşim, Yahya Kemal, bir kısmını İkinci Yeni'ye yakınlığa ya da uzaklığa anlamak bakımından da önemlidir.

YENİ KAVRAMSAL EVRENLERE AÇILAN POETİK TAPINAK; '80 KUŞAĞI

Baki Asiltürk'ün "Türk Şiirinde 1980 Kuşağı" kitabına baktığımızda kitabın 1980'ler şiirini incelemek isteyen veya merak edenler için çok geniş bir kaynakça içerdiğini belirtmek gerekiyor. İlk göze çarpan ve insanı tedirgin eden şey ise '80 Kuşağının poetik yönelimleri başlığı altında sıralanan sekiz alt başlık:

İmge şiiri, Anlatımcı (Narrative) şiir, Folklorik/ Mitolojik şiir, Metafizik şiir, Toplumcu şiir, Beatnik-Marijinalci şiir, Yeni Garipçi şiir. Bu kadar farklı poetik yönelimin hepsinin bir "kuşak" tanımı altında toplanabilmesi mümkün değil elbette. İddia edildiği gibi birbirlerine yakın yaşlarda olmak ve aynı

tarihsel olaylara tanıklık etmek vs. de bu kuşağın belirleyici özelliği olmasa gerek. Bu da dolayısıyla 80 Kuşağı'nın özel bir isim ya da başlangıçta birlikte dergi çıkaran orta-üst sınıftan birkaç arkadaşın poetik yakınlığının oluşturduğu bir çerçeve iken daha sonra bu yakınlık ya da çerçevenin genişletilerek ve de griftleştirilerek birbirini kollama, koruma şeklinde işleyen merkezi bir yapı şekline bürünmesini doğurmuş olmalı. Günümüzde de aynı "kuşak", genç şairleri çekip çevirme, yönlendirme, kitap çıkarma ve dergi çıkarma konularında destekleme, birbirlerine "Altın Portakal" verme faaliyetlerini de içeren ekonomik, siyasi, kültürel bileşenlerin olduğu bir yapıya dönüşüyor ya da yozlaşıyor. Dışarıdan bakıldığında ılımlı- olağan görünen şiir ortamına paralel bir yapı ya da yer altından işleyen bir belirleyici güç- organizma görünümü kazanıyor. Hannah Arendt'in bu durumları betimlerken kullandığı "soğan modeli" çok kullanışlı bir metafor; merkezi besleyen, onun için çalışan her şeyin ve herkesin bir içeriden bir de dışarıdan görülen iki yüzünün olması durumu. Siz eğer merkeze yakınsanız olayları, merkeze benzer şekilde başka türlü görüyorsunuz, dışarıda iseniz başka bir yüzünü görüyorsunuz ya da size başka bir yüzlerini gösteriyorlar. Bu yapının bugün şiirin merkezini ve piyasasını (yıllıklar, kitaplar, dergicilik, etkinlikler, ödülleri, iyi şiir, kötü şiir vs) belirlediği bir gerçek.

Asiltürk'ün bilimsanını kimliği ile buluşabilmesi nesnellikten, bilimsellikten, belirli bir yöntemden yana olabilmesi için bu kuşağın 8 poetik yönelimini belirlerken ve: "İlk yıllarda imge temelli şiir yazarların yeni bir şiir anlayışı geliştirmekten yana oldukları, buna öncülük ettikleri... anlaşılmaktadır" (BA; 454) şeklinde 80 kuşağını betimleyici bir cümle kurarken inceleme yöntemini yani şiir çözümlemelerini hangi yöntemi kullanılarak yaptığını ve çözümlemelerini alımlayıcıya sunması beklenirdi. Oysa o bunu yapmıyor, örnekleme yapmadan, kanıt sunmadan bazı çıkarımlara ve çok önemli sonuçlara varıyor. Buna açıklama olarak da "kuşağa dahil olan her şairden örnekleme yapmaya gerek duymadım. Bunun nedeni, araştırmaya dayalı bu çalışmanın bir çeşit antolojiye dönmesine engel olmayı istememdir". (BA; 454) Eğer durum gerçekten öyle ise, belli bir yönteme dayalı şiir çözümlemeleri yapılmış ve söz konusu sonuçlara şiirlerden yola çıkarak ulaşılmış ise, bunun örneklerinin de ayrı bir cilt halinde yayınlanması gerekir. Çünkü "İmgenin Parıltısı" alt başlığında Asiltürk şöyle bir saptamada bulunuyor: "1980'lerde başta Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Metin Celâl, Oktay Taftalı olmak üzere imge merkezli şiire çalışan şairler, yeni bir kuşağın çıkışında önemli rol oynamışlardır". Yukarıda değindiğim, nesnellik adına yapılmış olması gereken çözümlemeler yayınlanmadığında; İmge temelli şiir derken, "imge'nin parıltısı"ndan söz ederken yapılan açıklamalar bu "imge" ile anlatılanın nasıl anlatıldığı kadar neyi anlattığının, bu "imge"nin altında yatan şiir kişinin özelliklerinin ortaya çıkmaması, "imgenin parıltısı"nın göstergesi değil de birilerinin parlatılma çalışması olarak algılanabiliyor. Hem isimleri geçen şairleri alımlayıcıların karşısında zor durumda bırakıyor ve hem de okuyan insanı tedirgin ediyor. Çünkü bir kuşağın çıkışında rol oynamak demek kendilerinden önce yazılmış şiirden farklı, yeni bir şiire yol açmak demektir. "Örnekler Çerçevesinde 1980'lere Bakış" bölümünde (BA; 452) alıntılanan şiir örneklerinin bir kısmı, şiirin bütününden kopuk olduğundan ve belki de örneklem için özenle seçilmiş olmadıklarından, '80 Kuşağı şiirine atfedilen İmge'nin, "çağrışıma dayalı söyleyiş zenginliğinin, yeni anlamların, özgün bağlamların, değişim ve yeniliğin parıltısını taşıyan" özgün şiirler gibi değil (BA; 455) bunların en yetkin örneklerini 1950'lerde zaten vermiş olan İkinci Yeni şiirlerinin yamacındaymış gibi duruyor. Asiltürk'ün örnek olarak alıntılardığı şiirlerin çoğunda özgünlük kılıfına bürünmüş yenilikler, kalıplaşmış, kök salmış eski temalar (yalnızlık, çaresizlik içindeki teslimiyetçi, tevekkülcü birey) işlenmekte, konformist bir şiir kişinin sesi duyulmaktadır. Sembolist şairlerle kurulduğu söylenen "yenilikçi bağlantılar" da "eskisinden de küflü bir yeni" görünümündedir. Asiltürk bu durumu bir olumsuzluk değil de bir zenginlik gibi göstermeye çalışarak, şöyle ifade ediyor:

"1980'lerde yazılan şiirin dikkat çekici özelliklerinden biri de, bir önceki dönem şiirinde yani 70'lerden hızla kopmaya ve kendini hem Türk şiiri birikimine hem de özel olarak bazı ustalara veya İkinci Yeni'ye bağlamaya çalışmasıdır. Bu nedenle kopuş ve bağlanma birlikte gerçekleşmiş, poetikalarının çeşitlenmesinin yolu böyle açılmıştır." (BA; 454) . 80 kuşağı "yeni şiir" derken ya da "önce şiir" derken '70'ler şiirinin politikaya alet edilmesini ve şiirin slogana indirgenmesini eleştiriyorlardı. O dönemde Metin Altıok gibi imgeci şiirin çok güzel örneklerini vermiş şairleri dışarıda tutarak, bunda haklı olduklarını söyleyebiliriz, ancak, durum bu kadar basit değildir; yeni şiir dedikleri şiirin estetiğini,

şiiir dilini önceleyen modern şiiir tanımına daha yakın bir şiiirdir, ama aynı zamanda büyük bir paradigma değişiminin de eşiğinde durur. İnsan olarak, dünyaya bakış olarak, duruş- tavır olarak, etik olarak, eylem olarak '80 kuşağı hem '70'lerden hem de İkinci Yeni'den çok farklı bir yerdedir ve bu yer evet, diğerlerine göre modernliğin sancılılarıyla şekillenmiş, diğerlerinden daha kültürlü, daha birikimli, teknoloji ile daha haşır neşir, yazılı kültürü benimsemiş, önce topluma ardından kendisine yabancılaşmış modern bireye ayakta duracağı bir alan açmaktadır. Ancak İkinci Yeni gibi, '70'ler şairleri gibi bir gelenekten gelmekle birlikte '70'leri makasla kurdele keser gibi veya bir çıbanı yerinden söker gibi, kesip, yok sayarak, '80 kuşağının İkinci Yeni'ye ulanmaya çalışılması alkışlanacak bir durum değildir. '70'ler görmezden geldiğinde Geleneğin geçmiş ile gelecek arasında devamlılığı sağlayan köprü işlevi bozulur. Böyle yapıldığında birilerinin şiiir geleneğinin yerine geçmeye veya üstüne oturmaya, tarihsel süreci çarpıtmaya çalıştıkları düşünülür. Bu tutum Asiltürk'ün dediği gibi '80 Kuşağının Türk şiiirini bir bütün olarak gördüğü' şeklinde yorumlanamaz. Tam tersine bütünü istenmeyen parçalarını keserek uçları yeniden birleştirme, var olmuş olan bir gerçekliği yok etme, montaj yoluyla kendi istedikleri gibi yeni bir gerçeklik yaratma çabasının, '70'leri "yok sayma"nın, "hastalıklı" veya "istenmeyen" bulmanın, "yabancı" ilan etmenin bir başka şekli olarak anlaşılabilir ancak.

'70'li yıllar şairleri de modernliğin getirisi olan yabancılaşma hastalığından muaf değillerdi, ama yabancılaşmaya verdikleri tepki ile farklılaşıyorlardı. '70'ler ile '80'li yılların şairlerini tavır olarak birbirinden ayıran da budur; yabancılaşmaya verdikleri tepki yani eylem ya da eylemsizlik. Onlar yabancılaşmaya köşelerine çekilerek değil, kurumlarla polemiğe girerek, savaşıarak kafa tutmuşlardı, yetmemiş şiiirlerini slogana feda etmişlerdi, evet şiiiri araç kılmışlardı. '80 kuşağı ise yabancılaşmaya konformizmi seçerek, var olan düzene uyum sağlayarak, kendisine poetik bir tapınak kurarak tavır aldı, şiiir gibi şiiir yazdığını iddia ederek. Ama, elbette şairlik sadece şiiir yazmakla olacak bir iş değildir, şairlik her şeyden önce bir tavidir, duruştur, anti otoriter etik anlayış gerektirir. "80 Kuşağı" kavramı bir bütünlüğe sahip olmadığı, dolayısıyla zihinlerde bir anlam oluşturmadağı, var olan heterojen şair ortamı ve şiiir havuzu da "kuşak" gibi bir poetik bütünlüğün belirleyicisi olmadığı için, kendisini "80 Kuşağı" olarak ifade eden bir şaire bu tanımın poetik geçersizliği üzerinden itiraz etmek mümkündür.

HALKIN ANLAMADIĞI ŞİİR

Şiiir dili dendiğinde konuşma dilinden farklı olan dil anlaşılır. Modern şairin yapması gereken herkesin düşündüğünü özgün bir dille anlatmak, herkesin görmediğini göstermek, söylenemeyeni şiiirsel bir dille söylemektir. Zihinsel değişimi tetiklemek, alımlayıcının beyninde soru işaretleri oluşturmak, kalıplaşmış söylemi ve düşünce şeklini yıkmak, toplumsal yapının temellerini sarsmaktır. Özgünlük sadece yaratım ile değil şair kimliği ile de bağlantılıdır. Şair kimliği şairin dünya görüşü eşliğinde tarihsel gerçekliği algılama, düşünme, ifade etme ve davranış şeklini kapsayan bir bütündür. Şairden önemli tarihsel olaylara tanıklık etmesi, bunları özgün şiiiri dili ile ifade etmesi de beklenir.

1950 ve sonrasında siyasi iktidarın "kültürsüzleştirme" politikalarının gündeme gelmesi ile erken Cumhuriyet döneminde girilen kültürün geniş toplumsal kitlelere yayılması hedefi ketlenmiş oluyor. Cumhuriyetin ilk yıllarında şiiir ve sanatın diğer tüm dallarından beklenen ya da sanat ile hedeflenen kültürü kitlelere yayma ve halkın kültür seviyesini yükseltme çabası idi. 1950 ve 1980'lerde ise İkinci Yeni ve 80'ler şiiirine Sosyalist Gerçekçiler tarafından getirilen (A. İlhan, Osman Çakmakçı) herkesin anlayacağı dilden ya da başka şekilde söylersek, toplumun kültür seviyesine inilerek şiiir yazılması isteğini savunmak farklı şeylerdir. Sosyalist Gerçekçi'lerin itiraz noktasının haklı gerçekleri vardır, ama sanırım bunu dillendirme, ifade etme şekilleri söylemek istediklerinin yanlış anlaşılmasına yol açmaktadır. Burada asıl sorun diğer şairlerin halkın anlamadağı bir dilden şiiir yazıyor olması değildir. Hedef alınması ya da polemiğe girilmesi gereken yer halkı o şiiirleri anlamayacak noktaya taşıyan kültür politikaları ve bu politikaların sürdürücüsü, koruyucusu sanat ve şiiir bekçileridir. Bu durumda İkinci Yeni şairlerinin ve '80 Kuşağı öncülerinin hükümetin kültür politikalarının sürdürücüsü konumunda olduğu çıkarımı yapılabilir. Modernizmi hem dillerinde hem de tavırlarında içselleştirmiş, sonradan İkinci Yeni olarak isimlendirilen bir grup şair, modern sistem karşısındaki kentli insanın trajedisini şiiirlerine taşıyor. Göndergesel ya da izlek olarak bunu yaparken de söylem şeklini, dize

kurulumunu, imge kullanımını eski şiirden farklılaştırıyor, şiir dilleri kendilerine özgü ayırt edici nitelikler barındırıyor. Bir tarz ve tavır veya kimlik olarak tanımlanabilecek ve bir çok şairin dahil olduğu “soyut sanat” etkisindeki İkinci Yeni şiirin sözlü kültürden kopuşunu imler ve doğası gereği, bile isteyerek alımlayıcı ya da okur kitlesi ile arasında düşünmeyi sağlayıcı bir mesafe bırakır. Olumlu anlamdaki bu yabancılaştırıcı mesafe sözlü kültüre alışık insanlara, hem şiirin sesli okunmaktan uzak olması ile hem de sözlü kültürdeki o karşılıklı iki insanı gerektiren iletişim şeklinden uzak oluşu ile, sıcak gelmez. Şiir söylendiğinde ya da okuduğunda, şiiri seslendirenin sesi bir güce veya gerçekliğe sahipken, kitaptan okunan yazılı şiir elbette aynı etkiye sahip olmayacaktır. İlkinde şiir bir eylem ya da olay iken ikincisinde bir nesne konumundadır. Pablo Neruda’nın alanlarda kalabalık kitlelere şiir okuması ile onun şiirlerini evde kitaptan sessiz okumak aynı etkiyi bırakamaz. Ve şiirin bu yeni hali yazıya geçmiş olsa da sözlü kültürden kopmayan, moderniteyi içselleştirememiş bir kültüre sahip bizler için uzak ve yabancı bir tarzdır. O dönemde İkinci Yeni şiiri için Toplumcu Gerçekçi akıma dahil bazı şairler ve eleştirmenler tarafından Demokrat partinin liberal ekonomisinin bu şiir akımının oluşumuna destek olduğu veya zemin oluşturduğu, bu akıma dahil şairlerin geliştirdikleri özerk şiir dili nedeniyle Türkiye’nin toplumsal -kültürel yapısından kopuk olarak apolitik/ bireyci olduğu ve Batı taklitçisi olduğu yönünde yorumlar yapılmıştır. O dönem içinden bakıldığında bu yorumlara katılamamak mümkün değil, ancak zaman geçip de günümüze gelindiğinde İkinci Yeni’den alınan tadın git gide artması Türkiye’nin genç neslinin yazıyı ve teknolojiyi yani kısaca modernleşmeyi sindirebildiği şeklinde yorumlanabilir. Elbette bunda 1980 darbesi ve ardından gelen Özal dönemi liberalleşme politikaları etkili olmuştur. 1980 darbesi ile Türkiye’de düşünen, üreten, liberalizme ve ABD emperyalizmine karşı ölümüne direnen bir genç kuşak katledilmiştir. 1980 sonrasına kalanlar bu biçerdöver hareketinden kurtulabilenlerdir. Muhtemelen ön sıralarda yer almamış, fazla göze batmamışlar, kurumlarla polemiğe girmeyi göze alamamış ve yaşlandıkça da konformizmi seçmiş kişilerdir. ‘80 sonrası teknolojik gelişmelerin, yazı alanında çevirilerin, kitap basım tekniklerinin, bilgisayarların gelişmesi bilgiye ulaşabilmeyi kolaylaştırmıştır. Bu da farklı bir bilinç, düşünce ve eylem ya da eylemsizlik düzeyi demektir.

“SÖZLÜ KÜLTÜR/ YAZILI KÜLTÜR”

Walter j. Ong “Sözlü Ve Yazılı Kültür” kitabında yazıyla uzaktan yakından en ufak bir ilişkisi, yazıya dair bir bilgisi olmayan yazı-öncesi birincil sözlü kültürler ile yazı yazmanın düşünce, bilinç, ifade ve davranış düzlemini etkilediği yazılı kültürlerin temel farklarını ortaya koyar. Edebiyatta, felsefede ve bilimde ayrıca okuryazar kişilerin sözlü iletişimde yazı teknolojisinin bilincimize sunduğu olanaklardan kaynaklanan düşünme ve anlatım biçimi ile ilgili önemli farklar vardır. Elektronik çağda kullanılan telefon, televizyon, radyo gibi araçların sözlü nitelikleri, yazı ve metinden çıkıp daha sonra konuşma diline dönüştüğü için “ikincil sözlü kültür” çağı olarak adlandırılır. Sözlü kültürden yazıya ve daha sonra elektronik bilgi işlemine geçiş toplumsal, ekonomik, politik, dini bütün kurumları oluşturduğu zihinsel/ düşünsel farklılıklarla etkilemiş ve değiştirmiştir. Yazı dilin gücünü pekiştirir, başka anlamları içine çeker, kendinden öncekini yutar, düşünce yapımızı değiştirir, kelimeleri görsel boyuta tıkar.

Düşünme eyleminin amacı düşündüğü şeyi onu oluşturucu birimlerine ayırmaktır. Olayların soyut, dizimsel, sınıflandırıcı ve açıklayıcı çözümlemesi, okuma yazma bilmeden gerçekleşemez. Okur yazar olmayan kişiler birçok şeyden haberdar olmakla birlikte, soyut düşünceyi bilmedikleri için inceleme yapamazlar. Bilimi, tarihi, felsefeyi, sanatı geliştirmek ve açıklamak için okuma yazma ve matematik bilmek gereklidir.

Sözlü kültürde standart kalıp ve standart izlek kullanımı, sözlü geleneğimizde (manilerde, türkülerde) vardır. Ong sözlü kültür ve anlatım biçiminin bilincimize ve bilinçdışımızda derin izleri olduğu için yazıya geçer geçmez ortadan kalkmadığını, asırlardır yazı yazmayı bilmelerine rağmen yazıyı bir türlü içselleştirememiş Arap, Yunan gibi Akdeniz kültürlerinde kalıplaşmış düşünce ve anlatım biçiminin görüldüğünü yazar. Çünkü kalıplaşmış biçim birincil sözlü kültürlerle sadece şiirde değil tüm düşünme ve anlatım biçimlerinde etkindir.

Ong'un yazmayı bilmelerine rağmen yazıyı bir türlü içselleştirememişler dediği Akdeniz ve Arap kültürüne dahil olduğumuz tartışılmaz bir gerçek. Osmanlı Divan edebiyatında yazılı kültüre geçildikten sonra da aruz veznini tutturabilmek için kalıplar kullanılıyordu. Halk şiiri denilen türde yazılı kültüre geçildikten sonra da hece veznine uymak için kalıba uygun kelime seçimi yapılıyordu. Bunda matbaa'nın Batı'dan ikiyüz yıl sonra kültürümüze dahil olmasının, dolayısıyla okur yazarlığın modernitenin erken dönemlerinde seçkin ve küçük bir zümrenin elinde olmasının etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Halk denen geniş toplum kesimleri ise doğal olarak, yazıya geçilmiş olmakla birlikte, hâlâ birincil sözlü kültürün etkisi altında idi. Divan edebiyatı bu nedenle halk dediğimiz geniş, eğitimsiz ve fakir kitle tarafından anlaşılamamaktaydı. Buna itiraz edilemez. Ama, Cumhuriyet'ten sonra 1950'lerde İkinci Yeni şiirine, ardından '80'li yıllar şiirine getirilen "şiirin halk tarafından anlaşılır olmaması" eleştirisi, yazıya geçmiş olmakla birlikte bir türlü yazıyı ya da modernliği sindirememizden kaynaklanan sözlü kültür artığı kalıplaşmış bir düşünce örneğidir. Günümüzde şiirin halk tarafından anlaşılır olması şiirin ve şairin ana hedefi değildir. 1950'lerde ve ardından 1980'lerde de şiir dili ile hedeflenen bu anlaşılabilirlik değildi. Şair şiiri sloganlaştırmadan da iktidara dair söylemler barındıran gündelik dilden daha başka bir dille, şiire özgü bir dil ile istediğini söyleyebilir, bilinen- verili anlamdan, iktidarın alanından uzak durabilir. Hem 50 hem de 80'lerde Sosyalist Gerçekçi şairlerin İkinci Yeni'ye ve 80 kuşağına getirdiği bu tarz şiirleri " halkın anlamadığı" şeklindeki eleştiri halkın büyük kısmının okuma yazma bilmekle birlikte yazılı kültürü sindirememiş olması ile ilgilidir. Ancak bunda 1950 sonrasında muhafazakâr sağ hükümetlerce bilinçli bir şekilde uygulanan kültür politikalarının etkili olduğu bilinmektedir. 1980 darbesinin ertesinde bu uygulamaların devamı ve sonucu olarak bugün geldiğimiz noktada halk, ikincil sözlü kültür denilen olaya (TV, radyo, bilgisayar vs), yani yazılı kültürün bir üst aşaması olan duruma tepeden inme sahip olmuştur. Bu nedenle bugün TV'de bağımlılık yaratan, düşünmeyi engelleyen dizilere müptela olmuş, değişik değişik yarışmaları dakika sektirmeden izler hale gelmiş, TV karşısında dilsizleşmiş ve kötürümleşmiştir. Vizyonda olan "Eyvah Eyvah", "Recep İvedik", "Gülyabani", "Düğün Dernek", "Patron Mutlu Son İstiyor" gibi filmlerin gişe rekorları kırmaları toplumsal kültürümüzün dip yaptığına, beyinlerimizin bilinçli olarak spastikleştirilmesi konusunda hükümet politikalarının başarısına kanıttır. Kitap okumayan, düşünmeyen, üretmeyen bir toplum yöneticilerin istediği bir toplumdur. Sanattan, şiirden zevk almak özel ve ısrarlı bir eğitim gerektirir. Sanatın tüm dalları ve şiir zihinsel ve ardından da toplumsal değişimi sağlayabilecek güçte olduğundan iktidardakileri rahatsız eder. Bu nedenle şairleri halkın anlamadığı bir dilden şiir yazmakla suçlamak yerine halkın yazılı kültürü içselleştirebilmelerini sağlayacak politikaların peşine düşülmesi, kurumlarla ve şiir dahil her alanda bunların sürdürücüsü kişilerle bu anlamda polemiğe girilmesi Sosyalist- Gerçekçi şairlere daha yakışır bir eylem tarzı olacaktır.

Kaynakça:

1 Walter J. Ong; Sözlü ve Yazılı Kültür, Metis Yayınları, İkinci Basım: Kasım 1999. sf. 30 -96

2.Baki Asiltürk; Türk şiirinde 1980 kuşağı YKY, 1. Baskı; İstanbul, Şubat 2013

LİRİK ŞİİR VE ONUN YAPI BOZUMU; AVANGART ŞİİR

Şakir Özudoğru 'nun "arzu kuaförü" ve benim "kuşyemi" kitabı ile ilgili gerçekleştirdiğimiz ve yasakmeyve dergisi (sayı:) da yayınlanan söyleşiden Özudoğru'nun sorduğu sorularla verdiğim yanıtları bütünselleştirmem sonucu oluşmuş metin şöyle:

Kojin Karatani "Tarih ve Tekerrür" kitabı içinde "paralaks boşluktan" söz eder. Bundan söz etmemin sebebi lirik şiirin bütününe nitelemek için kullanılan sabit bakış açısı ile paralaks bakış arasındaki farkı göstermek. "Paralaks bakış" incelenen bir nesnenin belli bir perspektif ile görülemeyen yanlarının oluşturduğu boşluğu, perspektifi değil, inceleme nesnesinin konumunu değiştirerek yani öznellikten olabildiğince uzaklaşarak, incelenen nesneye odaklanarak, doldurma yöntemidir. Mesleğimin alanı

olan radyolojiden bir metafora başvurursam sözünü ettiğim perspektif ya da pencere sorunu daha iyi anlaşılacak. Radyolojide bir tanı yöntemi olan bilgisayarlı tomografi (BT)'de çekilen bir akciğer filmi birkaç farklı pencerede incelenir. Akciğer penceresi akciğerin ince dokusunu ve patolojileri gösterir. Bir de mediasten penceresi vardır ki, bunu kullanarak da akciğerlerin arasında, kalbin, ana damarların, lenf bezlerinin ve yağın oluşturduğu alan değerlendirilir. Toraks ya da göğüs boşluğu incelenirken sadece akciğer penceresi kullanarak filme bakılırsa sadece akciğer parankimi değerlendirilebilir; diğer yapılar silik ya da net değildir. Sadece mediasten penceresi ile bakılırsa akciğer dokusu karanlıkta kalır, patolojiler gözden kaçır. Bunlara ek olarak bir de kemik pencere vardır, bu da diğer pencerelerden görülemeyen kemik dokunun durumunu değerlendirebilmemizi sağlar. Bütün pencereleri açtığınızda ise bütünü oluşturan tüm parçaları görebilirsiniz. Buna hastanın çalıştığı iş alanı, toz maruziyeti, sigara gibi alışkanlıkları, ek hastalıkları ve genetik yapısı; kendi tarihi ya da arka planı eklenirse bir patolojiyi oluşturan neden-sonuç ilişkisi de kurulmuş olur. Bilimsel çalışma bunu gerektirir. "Hastalık yoktur hasta vardır" sözü "genel olarak şiir yoktur şair ve onun kendi şiiri vardır" şeklinde şiire uyarlanabilir. Hata yapmamak ve bir akciğer kitlesini atlamamak veya normal bir oluşumu kanser sayma hatasına düşmemek, yani her "ben" ve "öteki"nden söz eden şiiri kabaca lirik şiir kalıbına sokarak yontmamak, kısaca yanılmamak için bütün pencereleri açmak gerekir. Yoksa çok sayıda poetik, etik ve vicdanî sorunla karşılaşabilir insan. Bilimsel yaklaşım ya da eleştiri için şiir ile aramıza bir mesafe koymak zorundayız, yabancılaşmalıyız; kimi zaman özdeşleşsek; lirik-şiir ben'in ya da karşısında konumlandırılmış "ötekinin" çektiği acıyı hissetmeye çalışsak bile, olabildiğince nesnel yaklaşmak için bu mesafe olmalı; burada tek kaygım o yabancılaşmanın kalıcı olması yani bir araç konumunda iken amacın kendisi haline gelmesi ve eleştirdiği şeyin yerini alma potansiyeli.

Lirik şiir için yaygın kanaat şairlerin "özgöl deneyimlerini ve benliklerini yazarken bile bu tür anlatıların evrensel bir anlamı olduğuna inanmalarındır". Kısaca lirik şiir tikelin evrenseli simgelediği yolunda bir kanaate dayanır. Bu durum lirik şiire bir eleştiri olarak getirilen; "lirik şiirde "ben" ve "öteki"nin büyük verilenler olarak alınması" durumuna tekabül ediyor olabilir.

Tarihsel ya da zamansal olan kişinin kendi yaşadıklarına ya da ontik durumuna, varoluşuna dahildir. Başı ve sonu olmayan zaman bir bulamaç olarak tasavvur edilirse tarih, geçmiş ve gelecek denen kavramlar insanın bu bulamacın içinde kendisine bir yer açması ile olanaklı olur. Bunun mitleştirilmesi, tarihin insanın varoluşundan ayırt edilememesi bağlamında, tinselliğin ön plana çıkarılması olabilir. Söz konusu tarih kazananların değil; kaybedenlerin, yok sayılanların, sömürülenlerin, Eduardo Galeano'nun bir şiirinden alarak söyleyecek olursam "hiçkimselerin" tarihi, yani resmî değil, asıl tarihi yapanların tarihidir. Bunu tarih kitaplarından değil, şiir kitaplarından ve romanlardan okuruz. Kişinin doğa ya da mekân ile olan ilişkisi de tarih ile olan ilişkisi gibi onun varoluşundan ayrı değildir. Modern zamanlar için konuştuğumuza göre "birey" ya da "özne"nin varlığı zamanın ve mekânın dışında düşünülemez. O halde varlığımızdan ya da 'ben'imizden söz ediyorsak zamandan ve mekândan da bir şekilde söz etmiş oluruz. Pozitif bilimlerde dahi gözlemci veya deneycinin varlığının tam bir nesnellığe olanak vermediği, hep bir bilinmezin bulunduğu bilinen bir gerçek. Bazı bilgiler de deneye tabii kılınmadan mecburen apriori doğru kabul edilir, çünkü bütün sav-durumları deneylerle kanıtlamaya ne insan ömrü ne de zaman yeter. Tarih X mitoloji, doğa X bilim ikiliklerinden hareketle konumuz ya da şiirin özelinde, öznel X nesnel, soyut X somut, determinist X indeterminist, tinsel olan X alegorik olan, tikel X genel karşıtlıklarına varabiliriz. Bunlar arasındaki fark "ortaçağ şiiri için söz konusu olan alegori ile modern şiirdeki simge arasındaki fark" çerçevesinde de tartışılabilir. Farkların ortaya konmasını sağlamak notasında birer düşünme yöntemi olan tüm bu ikilikler düşünme yöntemi olmanın ötesine geçtiğinde modernitenin iktidarını besler, birini ötekine göre değerli veya değersiz kılar. Diyalektik bir çıkmaza dönüşür, egemen tarafından belirlenmiş oyunun kuralını bozamaz, sadece başka bir egemeni temsil eder. Lirik şiirlerde şairin kendi özgöl deneyimleri nden, tanıklıklarından, iştiklerinden yani özelinden yola çıkılır. Tek tek "öteki" ile ilişkilerin, bu ilişki aracılığı ile deneyimlenenlerin dillendirilmesi, ayrıntılandırılması ya da anlatıya dönüştürülmesi, zaman içinde özgöl ya da özel bir noktaya yoğunlaşmak lirik şiiri fantastik değil gerçekçi kılar. Kısaca "genelde tikelin aranması değil, tikelde genelin aranmasıdır". Farklı lirik –ben'lerin tikelliği kavranırsa genel de kavranabilir. Bu durum dilbilimsel olarak simgesel ya da göstergesel düşünce mekanizması ile örtüşür. Ancak şiirin kendi

bütünlüğü, sistematik kurgusu içindeki “ben” ve “öteki”, egemen dildeki “ben” ve “öteki” olmayan, farklı birer gösterendir. Günümüz Türkiye’sinde lirik şiirden haz etmeyen, lirik şiiri anlamadığını dillendiren kesimin sorun edindiği şey de Derrida’nın “fark” kavramı çerçevesinde tartıştığı; gösterenin sabit bir şeye işaret etmesi, anlamın sorgulanamaz oluşu veya katılığıdır. Şiirde olduğu gibi gösterge sisteminin dışına taşmaya, böylece gösterenin işaret ettiği verili anlamı ve kavramları anlamsızlaştırmaya, onun iktidarını sarsmaya, bilinen anlamları aşmaya çabalamaksa yazın alanında hem bir çeşit dilsel oyuna hem de azınlıklar için, iktidarın içinde kendine bir yer açma çabası şeklinde siyasi bir işleve denk düşer. Elbette egemen anlam ve biçime itiraz eden, onu sorgulayan deneysel şiir aracılığı ile dil ve bilim sayesinde de insanlar eğilebilir, bükülebilir ve bilgisayar ortamına sokulabilir, neden olmasının sanal gerçeklikler “gerçek” olarak algılanabilir, yerimizden hiç kıpırdamadan tüm duygu durumlarını yaşayabiliriz ve belki en sonunda “ölmezlik suyundan daha duru bir su” bulabiliriz. Ülkemizde lirik veya “konvansiyonel” ya da geleneksel şiirin egemenliğine tepki olarak doğmuş “Görsel şiir” konvansiyonel-lirik şiiri yapı-bozumu yöntemi ile sorgulamış, ancak “şiir olmayarak şiir” olduğunu iddia etme noktasında tıkanmış, yeni bir iktidarı talep etme noktasına varmış ve böylelikle taşıdığı eleştirel nüveyi geçersizleştirmiştir. (Geçmişte bizim bilgisayarlı tomografide, work-stationlarda, yazılım programları sayesinde elde ettiğimiz kalbin ve bronşların üçboyutlu görüntüsünü görsel şiir olarak yayınlayanları gördüm.) Yapı-bozumunun şiir bağlamında görünür olan pratiğinin, modern kimliklerin ve dilin katılığı ve her türlü özcü düşünceye tepki gibi, toplumsal ilişkilerin bütünü ile de ilişkili olduğunun altı çizilmelidir. Toplumsal ilişkiler ağında yaşanan sorunların şiir-sanat düzleminde görünen yüzünden ya da izdüşümünden söz ediyorum; modernitenin insanı içine düşürdüğü çıkmazdan ya da ‘şey’leşmeden kurtulma çabaları. Yapı-bozumcuların şiirde biçim ve dil düzeyinde yaptıkları deneysel çalışmalara diyalektik açıdan bakıldığında bir tez konumunda olan lirik şiirin “iktidarına” karşı yapabildikleri bu tezi reddetmektir. Anti-tez olarak üretilen “şiir”ler lirik şiire şiir olmayarak karşı çıkan “iş”lerdir.

Lirik “şiir”in tıkanması saptaması, amiyane tabirle, çakma bir kriz yaratma derdi ile ilgilidir. “ben” ve “öteki” olduğu sürece lirik şiir tıkanmaz. İmgesel olanın simgeselleştirilmesi ya da bana ait olanın benim dışıma çıkarılması, şiirleştirilmesi noktasında elbette şizoid bir yarılmalıdır şiir, ama aynı zamanda lirik şiirdeki tikelin geneli imlemesi olarak da anlaşılması gerekir. Bu, bir insanda olan veya olmayan bir özellikten dolayı onu suçlamak gibi geliyor bana. Birisine “sen neden kahverengi gözlüsün” demek gibi bir şey. Lirik şiir ile lirik olmayan ya da yapı-bozumuna uğratılmış şiirler farklı konumlar ya da söylemsel sistemlerdir. Karatani’den ödünç alarak söylenecek olursa: bu farklı konumlar birleşik ya da durağan bir konumsallığa dönüştürülemez, biri diğerine indirgenemez, ya da bu karşıtlardan veya çatışmadan “diyalektik bir sentez” yaratılamaz. Konumlar arasında böyle indirgenemez bir boşluk vardır. Konuşulacaksa lirik şiir biçiminin inşası ve yapı-bozumu arasında kalan boşluktan konuşulabilir. Lirik şiirin tıkanması modern sistemin, modern sistem içindeki insanın tıkanması demektir. Tıkanıklık varsa bunun sadece şiir ile, masa başında dilsel oyunlarla ve alegori ile aşılamayacağı da bir gerçek.

Şiir yazarken kültürel yapının yani simgeselin/ süperegounun yani dilin kapalı alanı içindeyiz, parçalanmış ve ikiye bölünmüşüz (şizoidiz), “ben” ve simgesel alan arasında, nesne-“öteki” ile “ben”im aramda asla aşamayacağımız bir boşluk var ve işte burası aşkın, hazzın ötesine geçtiğimiz; yazının, şiirin ve bilimin yeşerdiği alan ya da yücedir. Yücedir; çünkü ne şiir, ne matematik ne de yazdıklarımız nesnel bir gerçek değildir. Şiir yazmaktan haz almak, haz değil Lacan’a göre “jouissance” yani paradoksal haz ya da objet petit a’yı ya da “küçük öteki”yi yaratmak zorunda kaldığımız yerdir ve Lacan’a göre bundan duyduğumuz haz benliğin iç dengesini korumaya yöneliktir, lirik şiirden haz almayanlar için hazzın ötesine geçme ve sonu olmayan, asla tatmin olamama durumu söz konusudur.. Simge ile örtünmüş imgedir şiir dediğimiz, belki konuklarının karşısına çırılçıplak çıkamayan ev sahibesidir, öte yandan arzuya kapılıdır, ama aynı zamanda arzusunu bastırandır da, bunun için de lirik şiir egemen ahlakın ve “iyi”nin sesi gibidir; her ne söylerse söylesin oluşu gereği muhafazakârdır. Yapı-bozumcuların dediği gibi şiir (dil) simgeden kurtulmalı, dağıtılmalı, düzeni bozmalı, yıkmalı, kuralsız olmalı, hiçbir şekilde tanımlanamamalı, kendini hiçbir şekilde acılamakla, kahramanlıklarla filan sınırlandırmamalı diyorsa; bunun olabilmesi için imgenin şiire dönüşmemesi yani simgesele teslim olmaması gerekir ya da susan, “anlamı suskunluklardan dolduran” insan.

Burada çoğu şairi ve şiir alımlayıcısını hiç ilgilendirmeyen, hatta öfkeliendiren, terminolojiye aşına olmayanları da sıkabilecek konular gündeme getirilebilir. Yapısalcılar ile post-yapısalcılar ya da Saussure ile Derrida, Kristeva ya da temel olarak dilde nedensizlik ilkesine dayanan göstergebilim ile “fark” kavramı çevresinde inşa edilmeye çalışılan adı konulmamış, ne var ne yok gibi, ne kavram ne değil gibi, determinizme karşı indeterminizm gibi kendinde şey’lik gibi veya marksizme karşı post-anarşizm gibi dilbilimsel, felsefi ve siyasi tartışmalardan söz edilebilir. “Beynimizi nereye kadar özgürleştirebiliriz”den matrikse de bağlanabiliriz. Ama halihazırda varolan simgesel sistemin dışında, her anlamda onun iktidarından bağımsız bir alan inşa edilebilmiş değil. Hep vurguladığım gibi şiir ve dilbilim vs. siyasi-toplumsal-kültürel alandan bağımsız değil. Şiir çok katmanlı bir yapıdır. Bir kısım şair şiirde biçimden, estetikten, nasıllıktan daha çok ne’lik ve göndergesellik ile ilgilenir. Bir kısmı da bunların tersi ile. Bir kısım şiirde Türkçe şiirde sık görülen doğa betimlemeleri yoktur bir kısmında vardır. Yolda, yoğun şehir trafiği içinde karşıdan karşıya geçmeye çalışırken ezilmiş bir kedi gördüğünüzde bunun kedinin kendi yaşadıklarını, kent yaşamı içinde çektiği sıkıntıları, sonunda da ölümünü size dayattığını, kendini mitleştirdiğini söyleyemeyeceğiniz gibi şairin yaşadıklarını şiir marifetiyle tarihsel bir anlatıya dönüştürdüğünü, kendini mitleştirdiğini, yaşadıklarını herkesin gerçeğiymiş gibi sunduğunu da söyleyemeyiz. Görülmeyen şeyleri sadece simgesel sistemin içinde yer alan egemen dilin engeli sayesinde göremediğimiz doğru değil. Konuşmak da görmek gibi, zihnin bir işlevidir, ayrıca bilme ile de ilişkili kompleks edimlerdir. Her ikisi de içimizden dışarıya açılan pencerelerdir. Hem söyleyebilmek hem de görebilmek için bilinç gerekir. Bunlar, bir çığ gibi birbirlerine eklenerek büyüyen, birbirlerinden ayırt edilemez döngüsel süreçlerdir. Çok travmatik olmamakla birlikte bir çok kadının da deneyimlediğini bildiğim, ensest gerçeğini, babası tarafından tacize uğramış “çağla sesli” kız çocuklarını bu bilinç sayesinde görebilirsiniz. Ağabeyi tarafından tecavüz edildi diye, saklandığı kümeste babası tarafından bulunarak sonra da telle boğularak öldürülmüş “korkusunu mantosuna iliklemiş” kız çocuklarını sırtlarına basılarak tanrıya ulaşılma yolunda yok edilmiş, erkeğin bünyesinde eritilmiş “sünmüş penye gecelikli” kadınları, koca adamken babasından tokat yiyen adamları, babasının tacizine uğramış erkek çocukları ancak bu bilinci taşıyorsanız görebilirsiniz. Elbette bunlar şiirin içinde gazetelerin üçüncü sayfa haberleri gibi açık seçik değildir. Bunu görebilmek için anlamın içinde gizlendiği imgeleri, metaforları çözmeniz gerekir..

Bir öteki arketip imajı veya fantezi nesnesi veya mit haline getirilm iş lirik şiir-ben ve “öteki”nin de şairinden bağımsız olarak işleyen kendilerine ait bir kavrayışı, kendiliği vardır. Şiir yapısı gereği gizleyerek söyler. Tinsellik ile ilgili olduğu için de başkalarının, “baskın çoğunluğun” dilinden değil şiir-ben’in kendi dilinden söyler. Lirik şiirler “öteki” ile buluşma platformudur şair için; kendi farklılığını koruyarak kendinden başka olana dokunabilmenin, tikelin genel ile buluşabilmesinin yoludur.

Modern sistem içinde kadın ve erkek kategorileri biyolojik farklara dayanmaz. Güç ilişkileri çevresinde belirlenir. Lacan bu simgesel sistem içinde “gerçek kadın yoktur” der. Her anlamda bizi kuşatmış olan simgeselin üzerinde yükselmiş modern sistem ya da “büyük öteki” güç anlamında tek gerçek erkektir. “küçük öteki” olarak kadın yoktur evet, ama aslında gerçek bir erkek de yoktur. Simone de Beauvoir’ın abjeksiyon kavramı ile kadının aşkınlıkla içkinlik arasında salındığı, asla gerçek bir yerinin olmadığı imlenir. Kadın elde edilemediğinde, peşinden koşulduğunda, yaşamadığında, bir gerçekliği olmadığı kadındır, sevgilidir. Aşık olunan kadının kendisi ya da gerçeği değil, imgesidir. “kuşyemi”ndeki izleklerden birisi de erkeklerle birlikte yeryüzüne çıkamayan, onlarla birlikte “yeryüzü sofrasına bağdaş kurup oturamayan” ya gökyüzünde ya yeraltında ya da “kayan duvarın üstünde”, “hemen derinizin altında” ki kadındır. Eğer yapı-bozumcuların iddia ettiği gibi “neyse o olmak” gösterenler için mümkünse, gösteren hiçbir şeyi göstermeyerek var olabilecekse kadının da köksüz sapsız akıp gidebilmesi ve “kadın” işitsel ve görsel imgesinin bildik “kadın” katı anlamının dışına taşabilmesi de olabilirlik sınırındadır. Her şeyden önce bunun için, yani “anlamın suskunluklardan doldurulmaması”, başkaları ya da sistem tarafından belirlenmiş anlamı dışında kendi anlamlarına kavuşması için de, paradoksal bir durum, ama kadınların konuşması gerekir. Medea, Yunan mitolojisinde Lazların Kralı Aietes’in kızı. Güneş soylu Kolkhis prensesi. Antik dünyanın en büyük büyücülerinden biri, ilaç ve zehir yapım ustasıdır. Onun çocuklarını kendisini aldatan kocasından öç almak için öldürmesi; işte bu noktada “kadın yok” un ötesine geçer Medea ve “gerçek kadın” olur,

Çünkü simgeselin, onun için belirlenen iyi bir “ana” ve “eş” olmak anlamlarının dışına çıkmıştır. Simgesel alanın dışına çıktıkları için deliler ile ller de gerçektir, ama onları yok saydığımız için ne kadar gerçek olduklarını bilmiyoruz. Onlar dışında her şeyi bilmek istiyoruz, parça- bütün olmak istiyoruz, modernitenin parçaladığı ya da bizi buna inandırdığı parçalanmış benliklerimizi ya sistem yani “büyük-öteki” ile ya da diğer insanlar ya da “küçük-öteki” ile bütünleştirmek, tikel olanı genele ulamak istiyoruz. Lirik şiir belki bunun için bir oklarına fantastik geliyor olabilir. Oysa imkânsız dediğimiz kendimiz kadar yakındır bize.

şiirin YAPI BOZUMU:

GÖRSEL VERSUS EN’EL şiİR YA DA BİR PEYGAMBER DEVESİ HİKAYESİ

Bu yazıyı yazdığım tarihte gündemde olan “görsel şiir” günümüzde bitmiş durumda. Bitmek’lik durumu ne yazık ki, benim bu şiirden, doğası gereği taşıdığını düşündüğüm devrimci nüve gereği kendi kendini fesh etme şeklinde olmadı; yorulduklar ya da yenildiler, şiir kamuoyu bilmiyor; herhangi bir açıklama yapılmadı.

Yaşanmış, bitmiş bir şiir akımı ile ilgili yazıları yayınlamayı hem Türkiye şiir tarihine ve yaşananlara ışık tutması hem de avangart ölü doğumlara engel olabilmesi umuduyla kitaba almayı uygun buldum.

“Yeni İncil’i uzatıyor Kalina’ya

Bundan sonra İncil bu diyor.”

İlhan Berk/ Galile Denizi

Elimizde birbirine benzeyen, birisi büyük diğeri küçük iki bütün yapı var: Bu bütünlüklerden ilki “modernizm-postmodernizm”, diğeri de “görsel-konvansiyonel şiir”. Bütünlüğü oluşturan kavramlar sanki birbirlerine karşı konumlanmış gibi duruyor. Çünkü içinde yaşadığımız modern sistemin bizi alıştırdığı düşünce tarzı bu. Modernizm her şeyi düz bir çizgi üzerine ardışık olarak yerleştiriyor ve birbirlerine zıt yönlerde hareket eden, biri olmadan diğeri anılamayacağımız ve tanımlayamayacağımız ikili karşı olumlar oluşturarak kavratıyor bize. Alışık olduğumuz dizge bu yanılısamaya bağlı. Bu nedenle postmodernizmin modernizmden sonra ortaya çıktığını ve modernizmin karşısında konumlandığını düşünüyoruz, aynı şekilde “görsel şiir”i de işitsel ve görsel imgeye dayalı alışıldık-bildik şiirden sonra ortaya çıktığı için onun karşısında konumlandırıyoruz. Modernizmi eleştirmek, kalıplarını ve iktidarını yıkmak amacıyla iş başına gelmiş olan; postmodernizmdir, arkasında yapı-bozumcu felsefe durur. Alışıldık-bildik ya da konvansiyonel şiiri eleştirmek, kalıplarını ve iktidarını yıkmak için iş başına gelmiş olan; “Görsel şiir” dir, arkasında duran yine yapıbozumcu felsefedir. Her iki durum da, boyut ve ölçek farkı olmakla birlikte, birbirinin aynısıdır, aynı yasalara tabiidir ve ilki modernizmi, diğeri konvansiyonel şiiri eleştirmek amacıyla ortaya çıkmıştır, daha doğrusu ortaya çıkışları modernizmin dayattığı çizgisel tarih anlayışı ve var olabilmek için ikili karşı olumun “kriz” adı altında bir kurmaca olarak yaratılması gerekliliği üzerinde durur. “Postmodernizmin” varlığı “modernizme” ve “görsel şiirin” varlığı “konvansiyonel şiir”e bağlıdır. Her iki durum da diğeri olmadan kendi varlığını gerekçelendiremez. Her iki durum da kendilerini karşında konumlandırmış oldukları daha büyük sistemin yumuşak karnından doğar ve ortaya çıkışları karşındaymış gibi durdukları sistemin devam etmesi için gerekliliktir, dolayısıyla estetik anlayışını eleştirdikleri sistemin ideolojisini kullanırlar. Her iki durumda da sistemin üzerinde durduğu ideoloji yerinden oynamaz. Böylelikle ortaya attıkları “kriz” düşüncesi de bir kurgu durumuna yerleşir. Çünkü ortada kriz yoktur, bildik bir düzen sürüp gitmektedir. Kriz sadece kendi varlıklarını gerekçelendirebilmek için üretilmiş bir varsayımdır. Diğer yandan da bu oluşumların birbirleriyle ilişkilerinin “herkesin anlayamayacağı”, tek idealin bütünlük, ölümsüzlük ve güç olduğu aşkın bir öğretisi olan Simya’yı anımsattığını söylemeden geçemeyeceğim : Yapıyı bozmak/ayırıştırmak ve sonradan ayırışan parçadan yeni ve saf/ hakiki bir bütün oluşturmak. Yapılan şey; herkesin anlayamayacağı “aydınlatılmaya çalışılan bölgelere karanlık sıktıkları” simgesel bir dil kullanmış oluşları ve “karanlığı daha karanlıkla, bilinmeyenle hiç bilinmeyenle aramak” yöntemiyle altın elde etmeye çalışır gözüükürlerken asıl hedefin “adi altın elde etmek değil de felsefi altın ya da görünmezlik taşı arıyor oluşları”. “Simyada büyük yapıt altının elde edildiği doruk noktası olmakla birlikte bunun simgesel karşılığı ayırışma ve birleşme evrelerinin sonunda oluşacak olan bütünsel insandır. Bu noktada iç insan ile dış insan üçlü bir evreden geçerek birleşir”. “Bu insan dünyayı, bilinci, bilinçdışını denetim altına alabilir, her şey algı düzleminde bir bütünlük olarak kavrayabilir, maddeye geçen logosu izleyebilir.” Evreli gelişim yasası Budist kültürde ve Hurufilerde, Tasavvuf’da da mevcuttur. Hepsinde “büyük yol” a çıkan kişi son noktaya “güç-bilgi birliğine” ya da Kutub’a, hiçleşmeye, sıfıra dönüşmeye, saltığın yerine ulaşmaya, nesne ile bütünleşmeye çalışır. Tasavvuftaki üç evre bilmek, görmek, olmak’tır.(1) Nesne ile bütünleşmek demek nesneye ya da “ötekine” ya da “tanrıya” gerek kalmaksızın kendi kendini var edebilmek ya da kendi kendini bir başkasına gerek olmadan görebilmek demektir. Bütün bunların anlamı: Ölüyken yaşamaktır. Çünkü kastedilen bütünlük yaşam-ölüm bütünlüğüdür ve bunların biri

varken diğeri olamaz, ikisi aynı anda varolamaz, yokken var varken yok olunamaz. İkisinin aynı anda varolması bir imkânsız gereksinir ve burada idealize edilen şey ölümsüzlüktür. “sanat ve edebiyat” kitabının “geçicilik” ile ilgili bölümünde “Güzel ve iyi olan şeyler bir gün yok olacak. Bu gerçeğe karşı iki tür davranış şekli geliştirir insan; birisi ümitsizlik ve acı, diğeri isyan der, Freud. Sanat hiçliğe duyulan korku ve tepki ile şu an’ da var olanın kalıcı olması arzusundan doğmuştur. O an için görünenin görüldüğü şekilde kalması, yok olmaya, ölmeye tahammülsüzlük; görenin ve görülen şey’in yok olduktan sonra bir isim ve artık olmayan bir görüntü olarak yaşaması ya da temsili. Bu anlamda görselci şairlerin isyanı anlaşılabilir, ancak yapının kalıcılığı ile yetinmemelerini ve şiirin ötesine uzanmak istemelerini anlaşılır bulmadığımı belirtmeliyim.

Görselci şairlerin felsefe-bilim-sanat’tan ve sesselsözselgörsel bütünlükten oluşan “bütün-şiiri” simya üçgeninin uğraşı üçlü bir silsile sonucu ulaşılan “yapıt”tır gibi geliyor bana. Bu amaçla Simyacılar cinsel organ şeklindeki fırınlarda yaşamın hünsa/hermafrodit yapısını yani insanı yakmışlar, böylelikle zıtların bir aradalığı ile bir bütün olan insandan kurtulmayı, başkasına ve tanrıya muhtaç olmadan kendi kendine var olabilen bir başka parça-bütüne ulaşmayı ummuşlardır. Bir yapı bozumcu olan Simyacıların savaştıkları sistem, yapı-bozumcu felsefeye dayalı postmodernizmde modernizme, “Görsel şiir”de de şiir diline veya topyekün şiire dönüşmüştür. Yıkılmaya çalışılan şiirin semantik ve tematik yapısı “görselliğe”, o da ister istemez anlamsızlığın anlamına evrilmekte, şiir değil de yazılı şiirin doğal bir ögesi olan görsellik vurgulanmaktadır, diğer bir deyişle parçanın bütünlüğü. Görsel şiir ile amaçlanan gösterenin kendinden başka hiçbir şey göstermemesi, göstereni olmayan bir gösterilen ya da hiçbir şey göstermeyen bir gösterendir; içinde bulunduğumuz simgesel evrende kısaca bu duruma yok olmak ya da olmamak, “kendinde şey” olmak, bilinen anlamdan kurtulmak ve hiçbir anlama da sahip olmamak denmektedir. İşte hem simya, hem postmodernizm ve hem de “görsel şiir” ile yok olmak değil, hem var olmak hem de tanımlanamamak, görünmez olmak ve böylelikle güçlü olmak istenmektedir. Bu durumda görsel şiir’de şiir metnin içinde değil dışında aranmalıdır, “görsel şiir” denilen dizgenin içinde şiir yoktur. Görsel şiir eleştirilirken yapılan temel hata budur; şiir olmadığı yerde aranmaktadır. Görsel şiir dili aynen Simyacıların asıl hedeflenen gizledikleri dili gibi simgesel/içrek bir dildir ve hedeflenen adı altın yani şiir değil “şiir öncesi imge” ya da “içi dışı bir bütünsel görüntüdür. Musevilik- Hristiyanlık-İslamcılık bir bütün/sistem ve iktidar olarak düşünülürse Kabalacılar- Simyacılar- Hurufiler de bu yetkenin içinde ona karşı şekillenmiş, yer altında veya toplumsal yaşam dışında yaşamını sürdüren muhalefet yani bir başka sistem olarak düşünülebilir. Sonuçta Museviler- Kabalacılar, Hristiyanlar- Simyacılar ve İslamcılar-Hurufiler derken modernizmin üstünde durduğu ikili karşılımlar çiftlerine ve bir başka bütünlüğe ulaşılır. İşte bu açıdan bakıldığında “Konvansiyonel – Görsel” şiir ayrımı modernizm’in içinde onun bileşenlerine yine modernizm’in içinden karşı konulması ve ikili karşı olumun pekiştirilmesi olarak algılanabilir. “Görsel şiir” oluşumunun “Görselci şair”ler tarafından “Konvansiyonel” olarak adlandırılmış bir kurgunun üzerinde durduğu söylenebilir. Bu durumda “Konvansiyonel şiir” iktidar ve “Görsel şiir” de bu iktidara talip olan muhalefet konumuna yerleşir. Öyle ya, bir yapıya karşı yeni bir yapı önermek şiiri dizgesini yok etmek değil, onun yerine geçecek bir başka dizgeyi yerleştirmek istemektir. Bu amaçla “Görsel şiir”in iktidarı besleyen tek merkezli perspektiften kaçınmak için çok merkezli görmeyi öneren tersten perspektife dayalı olarak kur(T)ulma ve sözmerkezli şiirden gözmerkezli şiire kayma çabası dikkati çeker. İktidara, buradaki iktidar hem modernizm hem de şiirin kendi iktidarındır, karşı olmak o yapıyı yıkmayı ve yerine hiçbir şey koymamayı gerektirir, çünkü her yapı içinde bir başka iktidarı taşır. Konvansiyonel şiiri iktidara dair olduğu için eleştiren görsel şiir onun yerine geçmeye çalıştıkça, biçimini “yeni” ve “farklı” diye dayattıkça hiç bir şeye karşı olmamış ve hiçbir şeyden kurtulamamış, sadece şiiri kendi üstüne katlamış olur, şiirin kendi üstüne katlanması şiirin gideceği bir yerin kalmaması, defterinin dürülmesi, boynuna bir ilmek atılması, ama halen yaşıyormuş izlenimi verilmesi demektir. Bunun yanında daha evvel de belirttiğim gibi “Konvansiyonel versus Görsel” karşıtlığı “Görsel şiir”in varlığını gerekçelendirmek için ortaya atılmış ve üzerinde fazlaca düşünülmemiş bir kurmaca. Ve bu nedenle görsel sözele karşıymış gibi, konvansiyonel şiirin içinde yazılıyor olmasından kaynaklanan bir görsellik yokmuş gibi, yanlış bir anlama söz konusu oluyor. Görselci şairlerin görsel şiirin varoluşunu gerekçelendirebilmek için ortaya attıkları “Görsel versus Konvansiyonel” adlandırması görsel şiirin tamamıyla farklı bir dil ve dizge olarak algılanmasına yol açmaktadır, gerçekten de öyledir; bütün bir

şiiir gibi yapılanmış görsel şiir, annenin “eksik uzvu”, işitsel ve görsel imgeye dayalı konvansiyonel şiirin özerkliği ilan etmiş tek bir parçası olunca, mecburen konvansiyonel şiirin içinde değil dışında kalır ve adında geçen “şiir” dışında görselci şairler tarafından iddia edildiği gibi konvansiyonel şiirin bir kategorisi olamaz. Hem görsel şiir adı altında icraatta bulunmak hem de görsel şiirin “sadece bir kategori ve değer” olduğunu söyleyebilmek için peygamber devesi gibi aynı anda hem ölü hem de diri olabilmek ya da görselci şairleri bir paradoksun içinden anlayabilmek yetisini kazanmak gerekir. Eleştirilen konvansiyonel şiir de modern sistemi eleştirir, o da bilinen anlamdan ve iletişimi sağlayan dilden uzak durmaya çalışır, imgeye dayanarak okura ya da alımlayıcıya boş bir arka plan ya da şiir ile okur arasında mesafe bırakır. Görselci şair bu şiiri çıkmaza girdi, diye eleştirmekte ama onu kurtarmak yerine ondan kurtulmak için parçalarına ayırmaktadır. Konvansiyonel şiirin bir parçası olan görselliği ön plana çıkarmakta, bunu da başka bir dil ve biçim olarak sunmaktadır. Bu ilişki modernizm-postmodernizm ilişkisi gibi de düşünülebilir. Modernizm tıkanmıştır, aşırı olgunlaşmıştır, artık gideceği bir yeri kalmamıştır, tam bu noktada kendi üstüne katlanarak, sanki hala eski gücü yerindeymişçesine, bir karşı olummuş gibi postmodernizmi şekillendirmiştir. Oysa postmodernizm yeni bir şey değildir, modernizmin karşısında değildir, modernizmin kendi üstüne katlanması ve çıkmaz sokağıdır. Postmodernizmin sadece olgularla ilgilenmesi, estetik, sanatsal, toplumsal söylemleri olmakla birlikte ideolojisinin olmaması da böyle açıklanabilir. İdeolojisi modern ideolojidir. Bunlar kalın bir kitabın farklı renklerdeki kapaklarıdır. Kapak renginin değişik olması elimizdeki kitabın yeni bir kitap olduğunu yanılgısını yaşatmaktadır bize. Büyük sistemin (modernizmin) içinde ona karşı çıkmak amacıyla oluşturulmuş şiir sistemi de modernizmin yasalarına dayanarak işler. Bu nedenle modernizm yeni bir oluşum olarak algılamamızı sağladığı postmodernizm gibi, şiirde de sanki yeni bir oluşummuş gibi “görsel şiir”i pazarlar bize. Her ne olursa olsun bu tür arayışların hepsinin altında ideolojisi bir yetke haline gelmiş modern sistem yatar.

Yine vurgulamak gerekir ki: Bir yapının bozularak yerine bir başka yapının önerilmesi o yapının durağan yapısını bozmayı gerektirir ve ardından onun yerini almak amacını güder. Durağan yapının ya da denge halinin bozulması bir “kriz” düşüncesinin yerleştirilmesi ve yıkılmak istenen yapının içine dışardan gelen bir uyarı ile mümkündür. Bu yer-değiştirme çabasının ilk aşmasıdır. Yapının (burada bozulmak istenen yapı konvansiyonel tabir edilen işitsel ve görsel imgeye dayalı şiirdir) ve kurallarının (dize- işitsel/görsel imge-anlam) değişimi ve yerine bir başka yapının (görsel imge-sesselgörselsözsözsel bütünlüğü sağlayan metin- anlamsızlık) konulmasını gerektirir. Ama bu yer değiştirme yeni değildir. Hristiyanların karşısında duran Simyacılara içrek dili nasıl yerleşik dilin ve giderek sistemin değiştirilmesine, harfsel değişimlere dayanmakta, birkaç öge silinmekte, bir öge eklenmekte, biri diğeriyle yer değiştirmekte, biri ait olmadığı yere aitmiş gibi gösterilmekte ise görsel şiir oluşumdaki amaç da aynıdır. Sonuçta işitsel/görsel imge- dize yapısı- anlamdan oluşan üçgen şeklindeki şiir bütünlüğünden, görsel imge- sesselgörselsözsözsel bütünlük- anlamsızlık şeklindeki ters üçgen figürüne, yani iç içe duran birleşmeayırışma- ayırışmabirleşmeyi simgeleyen, ama birisi düz diğeri ters dönmüş iki üçgen figürüne ya da yapıya, daha sonra da bildiğimiz şairin salt şair olmadan önceki lirik/epik ozan- hekim-büyücü şeklindeki çoğul gövdesine, bir başka sisteme veya yapıya ulaşırız. Batı’da şiir alanında Mallarme’nin başını çekmiş olduğu yapı-bozumculuğun Türkiye’deki temsilcileri sayılabilecek “Görselci şair” ler yerin altında değil, ama başka bir mecrada, bilgisayarların içinde Simya’nın veya İslam’da Hurufilerin yaptığını “gerçek şiir”, “şiir olmayan şiir” veya “tekno-şiir” ile yapmaya, çift anlamını içinde barındıran imgeyi fırınlarda yakarak kes-yapıştır, kolaj, papier-colle gibi tekniklerle, anlamının dışına taşmış sözcük kümeleriyle veya tipografik “iş”leriyle parçalanmış şiir bütünlüğüne ya da şiir olmayan şiire, şiir ötesine ulaşmaya çabalar gibi görünmekte. Bu durumda şiir için şiirden uzaklaşıldığı, şiirin nesnelleştirildiği ve aşkınlıktan kaçınmak istenirken görselliğin bir aşkınlık olarak belirdiği söylenebilir (Yazının sınırlarını aşmakla birlikte kısaca “somut şiirin ilkeleri ya da savlarını hatırlamakta yarar var: Şiirin kaynağına dönüş, şiiri nesnelleştirmek, anlatımcılık değil biçim, içerik=biçim, şiirin öğelerini ön plana çıkarmak, verili düzene karşı olmak, sözdizimsel değiştirmelere başvurmak, okuru üretici ve dinamik kılmak, okuma sürecini kısaltmak, hızlı iletişim, biniştirme tekniği. Somut şiirin tipleri ise: Biniştirimsel şiir, edimsel şiir, yıldız şiir, yazı-biçimsel şiir-tipogram-, burgaçsal şiir, resim şiir-pictogram-“ Mustafa Durak, yeni biçem dergisi sayı 40.sf.18-21)

“Görsel şiir” bir yapı-bozumdur, amacı her şeyden bağımsız bir kendinde-şey olmak, gösterileni olmayan bir gösteren olmak ya da saltıktır. Bu amaçla iktidarın dilini öteler, bu bir anlamda yazı ile önemini yitirmiş, evsiz kalmış gerçek sesin simgesel ile ayakta duran yetkenin evini başına yıkma çabasıdır. Simgesele dahil olan dil ve yazı insanı dolaylar ya da ikinciller; günümüzde bunu insana yapan, insanı şeyleştiren/nesneleştiren modernizm ideolojisi ve dolayısıyla teknolojidir, onlar teknoloji ile haşır neşir görünürlerken aslında teknolojinin olanaklarını kullanarak teknolojiye savaş açmışlardır. Bunu insana ait olan sesi geri almak için yapmaktadırlar. Bunu nasıl başaracaklardır? Makinenin kendisi olarak, makine ile özdeşleşerek, bunun için de önce “insanı eğmek” gerekecektir elbette. Bu hedefe ya da ufukta görünene üçlü bir silsile ile ulaşılabilir. Şimdilik “bilgi” mevcuttur, ama halihazırda dolaylımsız görmek ve olmak ya da görünmezlik aşamalarına varılamamıştır. O aşmaya gelindiğinde, bir başka matrise geçilebildiğinde, insan zihinsel olarak nesnelere hükmedebilecektir. İnsandan ve dilin arazi sayesinde var olabilen şiirden uzaklaşarak her şeye hükmeden bütün insan/ bütün şiir- hiç insan/hiç şiir olmak ve En’el Hak / En’el şiir demek mümkün olacaktır. Peki bu evsiz kalmış hırçın ses insan sesinin yerini alan, sesi ikame eden sembole, yazıya, dayatılan anlama ya da “yurttaş -kul” olmaya duyulan öfke kime aittir ve neye karşıdır? Görsel şair’lerin bu hırçın sesi onları yok sayan, kabul etmeyen ve “Öteki” olarak mim’leyen siyasal-toplumsal-kültürel sisteme yani modernizme karşıdır, haklı bir kimlik arayışı içinde kendi aynılıklarını içinde barındıran bir başkalık evreni kurarlar; bu evren kendileri dışındakileri “öteki” olarak “mim”ledikleri “görsel şiir” dir, ama söylenenlerden farklı hiçbir şey söylemez, söyleyemez.

“ Görsel şiir”de şiir metnin içinde değil, dışındadır. Yapı-bozumuna dayanan tüm metinlerde temanın metnin dışında veya çerçevesinde olması gibi. Bana göre Görselci şair’lerin “Görsel şiir” ile yapmak istediği sanatın/şiirin ne’liğinin ve burjuva estetiğinin sorgulanmasıdır asıl olarak. Görsel şiir ile sezdirilen: Şiir=İnsan’dır.”Görsel şiir” şiir öncesi imgeye veya şiirin şiir olmadan önceki haline öykünmektedir kısaca. “Görsel şiir”e şiir denilmesi tamamen ironik bir yaklaşımdan kaynaklanıyor olmalı. Bu durumda, şairi aradan çekerek veya onu sadece bir atlama tahtası veya içinden saf şiirin aktığı bir kanal olarak kullanmak isteyen ve şiirin her şeyden azade, sadece kendine gönderme yapan, “sadece şiir” olarak varolmasını hedefleyen “Görselci şair” lerin kendilerine “şair” denmesi konusundaki ısrarları da anlaşılmaz ve ortaya çıkış gerekçelerini yadsıyan bir durum olarak şekilleniyor.

Öznelliğin nesnelleştirilmesi çabası ve şiirin eskiden olduğu gibi resim ve müzikle bir bütün olması idealinin gerçekleştirilmeye çalışılması sırasında şiirin parçalanması ve yeni parça bütünler oluşturmak istenirken hiç olma riski var mıdır diye düşünüldüğünde, bunun simgeselin içinde kalındığı sürece, her dizgenin kendine bir anlam üretmesi nedeniyle pek mümkün olmadığı söylenebilir. Görsel şiir ile hedeflenen öznellik-nesnellik bütünlüğü düşünsel arka planını şiire destek yapması ve nesnelliği öznelleştirmesi sayesinde Nâzım Hikmet tarafından başarılmıştır. Görselci şairlere de metafiziğin metafizik olmadığını ya da öznelliğin nesnelleştirilebileceğini şiir ile ispat etmek kalmıştır. Bu durumda ortaya çıkan şiir “özgür sanata değil mekanik sanata dahil olur”.

“Versus krizini (crise de vers’i) ortaya atan Mallarme’nin söylemi edebiyatın temellerini sarsmış, onu kendi dışında herhangi bir zeminden yoksun bırakmış, edebiyatın havada asılı durarak sadece kendisine dayanması edebiyatı hem temin hem de tehdit etmiştir. Tematik eleştirinin miadını doldurduğunu ima eder Mallarme, ama bu eleştiri kendi ön varsayımları ile hesaplaşamamıştır. Hesaplaşılması gereken dünyanın krizde olmadığı, temel bir düzenin hüküm sürdüğü anlayışıdır.” (2) Burada vurgulanması gereken edebiyatın ve şiirin hiçbir zaman havada asılı olmadığı ve olamayacağıdır; bu ne kadar istenen bir durum olsa da simgeselin dışına hiçbir şekilde çıkılamamış olması nedeniyle mümkün olmamıştır. Mallarme’nin ölmeden hemen önce çocuklarına “bütün diye bir şey yok, yazdıklarımı yakın” vasiyetini bıraktığı rivayet edilir (2). Görselci şairler tarafından ortaya atılan şiirde “kriz” söylemi “Konvansiyonel şiir” adlandırması üzerinde temelleniyor. Burada Görselci şairlerin bir başka çelişkisinin de altını çizmek gerekcek hemen, o da; hem modernizm ideolojisine karşı olduklarını ve çizgisel olmayan tarih anlayışlarını vurgulamaları, hem de modernizm ideolojisine ait olan çizgisel tarih anlayışını kullanmaları ve yine bu düşünceden yola çıkarak geleneksel/konvansiyonel ayırımına ve kriz düşüncesine ulaşmaları. Çünkü kriz ön varsayımı olmadan

kendi oluşumlarını konumlandıracakları bir yer yok. Evet, geleneksel şiir yapı olarak dizeye dayalıdır, gelenekten kopuştan sonra yazılmaya başlayan şiir de dizeye dayalıdır. “Dize demek şiiri oluşturan ama şiirin bütünü dışında kendi bütünlüğünü ve anlamını içinde taşıyan birim demektir, yani parça-bütün.” Görsellik de aynen dize gibi şiir dediğimizde şiirin içinde bulunduğu anlaşılan bir başka parça bütündür. “Görsel şiir”de dizeden kaçınarak, sözcükler parçalarına ayrılarak, şiirin verili dizgisinden ve dolayısıyla anlamdan kaçınılmaya çalışılır ve yeni bir dizge oluşturulur, ama sözcük parçaları da görsel bütünlük içinde bir anlama tekabül eder, yani sıra “verili düzene karşı olan” bu farklı dizgenin bir başka sistem önerisinde bulunamaması onları konvansiyonel tabir edilen şiire tek bir dize olarak ekler. Kısaca “görsel şiir” tek dizelik bir şiirdir denebilir. Geleneksel şiirin dize yapısından ve dayatmasından kurtulmak için uğraşan, şiirin içinde var olan ve şiiri şiir yapan sıfatları şiirden ayırarak şiirin önüne yol gösterici bir öncü birlik olarak yerleştiren tüm deneysel şiirlerin açmazı budur. Ne kadar parçalanırsa parçalanırsın her parçanın kendine ait bir bütünlüğü vardır ve bunu anlamlandıran bir alımlayıcısı. Görsel/Konvansiyonel ikiliği üzerinde durmayıp, şiir ötesi olması, yani olmaması gereken “görsel şiir” de benim gördüğüm tek bir dizedir şimdilik. İçinde barındırdığı yoğun eleştirelilik nedeniyle “Görsel şiir”in “üst-dil” olduğu da söylenebilir belki, ama bunu söyleyebilmek için görsel şiirin arkasında bir kuramın olması gerekir. Aslında böyle bir kuramın olması da “görsel şiir” oluşumu ile bağdaşmayan bir durumdur. Sonuçta ne şiir ne de eleştiri metni olmayı başaran görsel şiir modern ideolojiye karşı ama onun türevi olarak eleştirdiği şiire veya şiir ortamına, “biçimi” de dahil olmak üzere yeni bir açılım getiremeyecekmiş gibi duruyor. Çünkü; zaten Türk şiir tarihinde, “mutlak değil gerçek olanla, onun usla temellendirilmesiyle”, metinsel görsellik, anlamdan kurtuluş olmadığının da altı çizilerek anlamın dışına taşma çabası ve nesnelerin şiiri, “Görselci şair”ler tarafından yapılan bir indirgeme veya genelleme sayesinde “Konvansiyonel”e dahil olan Melih Cevdet Anday, Ece Ayhan, İlhan Berk ve Can Yücel şiirinde görülebilir (bkz. Hasan Bülent Kahraman: “Türk şiiri, Modernizm, Şiir”, 2004, Agora kitaplığı)

Toplumsal/siyasal/kültürel yaşam ya da kısaca modern sistem içinde sistemi besleyen bir araçtır dil; “dil babamızın adıdır”. Bildiğimiz şiiri dilin yerine geçmiş ve kendi iktidarını içinde barındıran bir gerçeklik olarak algılasak, “görsel şiir”i de kendi üretimi olan “konvansiyonel şiir”in gerçekliğinin yerini almaya çalışan bir başka dil/dizge ve gerçeklik olma çabası olarak algılayabiliriz. İşte burada diyorum ki “Görsel şiir” ile şiirin başına görsel sıfatı eklenerek şiir nesneleştirilmiştir, ama şiirin neden nesneleştirildiğini açıklayacak düşünsel bir arka plan yoktur. Ortaya çıkışı bir şekilde gerekçelendirilmiş, ama asıl neden ortaya koyulamamıştır, konvansiyonel ya da bildik-alışıldık-gelenekselleşmiş derken hangi şiirin/ hangi dönemin kastedildiği, neyin eleştirildiği açık değildir. Oysa yapılan “iş”lere şiir denmediğinde ortada hiçbir sorun kalmayacak gibi görünüyor, bu anlamda “görsel şiir” ve “görsel şair” adlandırmasında sorun olduğunu söylemek istiyorum.

Görselci şairler de konvansiyonel şairlerin bazıları gibi gökdelenlerin karşısına geçip, orada kendilerini dev aynasında gördükleri * bir kamuflej veya kendilerinin dışındakileri “öteki” olarak mimledikleri bir başkalık evreni yaratmakta, böylece eleştirdikleri modern ideolojiyi beslemektedirler. “Görselci şair”lerin eleştirdikleri modernizme ait klişeleri kullanmaları konvansiyonel şiirden zoraki bir kopuş gibi görünen bir eklemlenmedir. Görsel şiir kendini anne rahminin dışına atmış olmakla birlikte göbek kordonundan kurtulamamış, halen oradan beslenmekte, hem annesini reddedememekte hem de bağımsız olduğunu iddia etmekte olan bir erk’ek-bebek gibidir. Bu nedenle “Görsel şiir”de kendi kendisini yaralayan, ancak akan kanı gördüğünde gerçek olduğuna inanabilen border-line bir vaka olma ya da tamamen bağımsızlaşma potansiyeli bir arada duruyor denilebilir.

“Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür” diyen Mevlânâ’ya kulak verirsek: Görselci şairlerin gerçeği anlamayan kulakları vardır, diyebilir miyiz?. ” Görselci şairler; “hem o hem bu” mu, yoksa “ya o, ya bu” mu diyecekler, bunu da hep birlikte göreceğiz. Şiirin görselliğinden artan boşluktan “ölmezlik suyundan daha duru”bir su fışkırır belki.

Son olarak “Görsel şiir” deneyimini nesnenin üstündeki tahakkümü kırmaya çalışırken başka bir tahakküm kuran, nesneleşmiş, kendi kendisini başkasına veya aynalara muhtaç olmadan asla göremeyecek olan modern insanın dramı olarak algıladığımı da söylemek istiyorum.

KAYNAKÇA:

1.Enis Batur, Şiir ve ideoloji:Çağdaş Batı Yazını üzerine denemeler'den (İstanbul, Birinci baskı, 1979, Derinlik yayınları, sf:19-25)

2. Allan Megill, Aşırılığın peygamberleri:Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, çev.Tuncay Birkan Ankara, 1998, Bilim ve Sanat Yayınları, sf:427

* Gökdelen ve ayna metaforu Hasan Bülent Kahraman'ın “Postmodernite ile modernite arasında Türkiye” kitabından alınmıştır.sf.27 Orijinal cümle şöyledir:

” Postmodern mimarinin aynalarla bütünleşmesinin nedeni budur. Ayna, bir gerçeklik ve bir imge olarak bireyin, kendisini, o güne değin simgesel anlamıyla da somut gerçekliğiyle de uzağında hissettiği, dokunulmazlık kazanmış gökdelenlerin ‘üstünde görmesi’ ve öznesini nesnenin ‘üstünde’ yerleştirmesidir.”

GÖRSEL ŞİİR; BİR PORSİYON DİL Mİ ?

“Şeklin ters dönmüş hali yeni bir şekil değildir, ters dönmüş şekildir”

Subcomandante Marcos

Bilinçdışının veya rüyaların çözümlenmesinin, onların “ne” söylediklerinin veya “nasıl” söylediklerinin anlaşılması ile değil, “niçin” öyle dediklerinin anlaşılması ile mümkün olduğu söylenir. Çünkü rüya görsel imgeye dayalı içrek bir dildir, kendisine ait kodlama sistemi vardır, bu nedenle birebir çözümlenmek mümkün olmaz, sadece rüyada görülen bazı şeylerin neden o değil de bu kılığa büründüğü yorumlama yoluyla kısmen anlaşılabilir. Aslında rüya, yorumlamaya çalışmadığımız, içini deşmediğimiz sürece “neyse o”dur. Görsel şiir dili de nesneleri temsil eden beynimizdeki imgelerden kurtulmak, düşünce ve madde tözü ikiliğini yok etmek ve nesneleri “neyse o” olarak konumlandırmayı olabilirlik sınırına taşıyabilmek için iç/dış bütünlüğünü simgeleyen bilinçli bir bilinçdışı veya uyanıkken görülen bir rüya gibi yapılandırılmaya çalışılıyor olmalı. Böylelikle metinsel düzlemde gerçekle fantezi, olabilirle olamaz, iç ile dış arasındaki sınır aşılabilecek, daha doğrusu fanteziye ve olamaza gerek kalmayacaktır. Görsel şiir icra eden görselci şairlerin kullandığı “görsel dilin”, düşünle gerçek arasındaki mesafeyi aşmaya yönelik olarak, rüyalarla benzer şekilde bakışa sunulmuş ve Saussure’un dil kuramına göre “göstereni” yani “işitsel imgesi “ve Chomsky’ nin dil kuramına göre “semantik ve fonetik öğeleri” olmayan “içrek bir dil” şeklinde yapılanmış oluşu nedeniyle neyi nasıl söylediklerinin değil niçin öyle söylediklerinin anlaşılabilmesi gerekir. Bunun için görsel metnin dışında bir tema aramak veya yorumda bulunmak kaçınılmazdır. Hızlıca bakıldığında ve ne olduğu ya da ne söylemek istediği gibi konularda yorum yapılmadığında bir görsel iş “neyse o”dur belki, ama bu çoğunlukla mümkün olmaz, çünkü görsel şiir ikinci sözlü kültür alanına dahildir, parçalanmış sözcükler, sayfaya dağılmış harfler de, bir bütünden kopmuş olsalar dahi, konvansiyonel şiirde kendi bütünlüğünü koruyan bir dize gibi parça-bütün olurlar, alımlayıcı tarafından yorumlanır ve anlamlandırılırlar; şair bu sözcüğü bölmekle ya da sayfanın altına yerleştirmekle şöyle demek istemiş deriz, ya da harflerle bir çekirgenin sıçrayışı resmedilmiştir, bunu anlarız veya belki de “Ç” gazı kaçmış bir uçan balondur, ama bu Ç’nin sadece “ç” olmasını, hiçbir göndermesi olmaksızın Ç olmasını ya da “Kendinde şey” veya “neyse o” olmasını sağlamaz, evet artık sesi ve eski anlamı yoktur, ama yeni bir anlamı vardır ne yazık ki. Zaten en başından verdiği yanıtlar ve yol göstericiliği nedeniyle görsel şiiri “neyse o olmak”tan uzaklaştıran bir kılavuz metin de bulunmaktadır elimizde. Görsel şiirin böyle bir kılavuz metne sahip olmasının yorumcunun işini kolaylaştıracağı düşünülebilir, ancak incelendiğinde, görsel iş’lerde olduğu gibi, metnin anlaşılmasının hiç de kolay olmadığı, yoruma ve yorulmaya gerek olduğu görülür. Yazın alanında, işitsel değil görsel imge kullanılsa bile simgeselden kurtuluş mümkün olmadığı için de Görsel şiir “neyse o” olarak yapılandırılmaya çalışılırken yeni bir imgesel mekânın yaratıcısı olarak ve yeni bir uzlaşım alanı olarak şekillenir ister istemez ve kartezyen ikilikten kurtulmamıza yaramaz, aksine onu pekiştirir.

GÖRSEL ŞİİR DİLİ/GÖRSEL İMGE; KONVANSİYONEL ŞİİR DİLİ/İŞİTSEL İMGE

“Saussure’ın dil bilim teorisine göre dil toplumsal ve uzlaşım alanı bir kurumdur ve dilin birimleri göstergelerdir. Gösterge bir gösteren bir de gösterilen’den oluşur. Gösteren ses değil işitsel imgedir, yani fizik bir nesne değil bilişsel bir nesnedir. Gösterilen ise dış dünyadaki bir nesne değil onun zihnimizdeki temsili yani “kavramıdır”.... İşitsel imge ve kavram arasında mantıklı ve deneysel bir ilişki olmamakla birlikte dilin yapısı bu iki öge arasında bir ilişkiyi zorunlu kılar.”* Konvansiyonel şiir dili bu dil bilim teorisinin öğelerini ve gösterme ilişkisini içinde barındırır, gösterge olma özelliğine sahiptir, bir göstereni ve bir de gösterileni vardır, gündelik dilden farkı uzlaşım alanı gündelik dildeki gösterenin gösterdiğinden başka bir şeyi veya birçok şeyi gösterebilmesidir; konvansiyonel şiirdeki “kuş” bildiğimiz kuş, “ağaç” da bildiğimiz ağaç değildir, böylece metaforik düzeyde bir başka uzlaşım alanı yaratılır. Görsel denilen şiirde ise gösteren olabilecek bir işitsel imge yoktur, onun yerine simgeselleştirmeye olanak veren bir başka gösteren boyutu yani görsel imge vardır; bu noktada hem gündelik dilden hem de konvansiyonel şiir dilinden oldukça farklıdır. Konvansiyonel şiir Jakobson’un dil teorisine göre hem dil hem de söz düzeyine dahil iken Görsel şiir sadece dil düzeyinin eş zamanlılık basamağında yer alır. Burada S.Murat Tura**’dan alıntılanarak dil ve söze dair iki karşıt düşünceden de söz etmek gerekir. “Lacan’ın öğrencisi Mannoni” ye göre:” Dil perspektif haline getirilmemiş geometral bir gerçekliktir, söz ise perspektiftir”. Kısaca söz öznel- soyut ve dil nesnel-somuttur, denilebilir. “Bir kesit ya da perspektif

olan sözün kaçış noktası “Ben” iken dilde “Ben” yoktur”. Hem Saussure hem de Mannoni dilin kişiyi özgürleştirici etkisinden söz ederler. Oysa Lacan’a göre bu bir yanılsamadır ve dilin içinde mutlak olarak içerilmiş bir “Ben” vardır, yani birey dilin içinde belirlenmiş bir konumdan konuşur ya da oradan bakar, böylelikle dil düşünce ile sese aracılık ederek kişiyi simgesel düzen içinde özne olarak var eder. “Dil söz gibi art zamanlı değildir, biçimsel kurallar dilbilimsel birimlerin eşzamanlı ilişkilerinden ibarettir”*. Konvansiyonel şiirde sözün varlığı onu art zamanlı yapar, iyi örülmüş bir şiirde bir dizinin yerinden çekilip başka bir yere yerleştirilmesi bu art zamanlılığı dolayısıyla anlamı da bozar. Görsel şiir dili ise sözden ve işitsel imgeden uzak oluşu nedeniyle böyle bir art zamanlılık barındırmaz, içinde eş zamanlı ilişkiler mevcuttur. Görsel şiirin konvansiyonel şiir gibi katmanlı ve art zamanlı olmaması her şeyi bir arada ve aynı anda görmeye olanak verecek boş bir alan ya da eşzamanlılık oluşturmaya yarar. Yani konvansiyonel şiir dili ile oluşan yapıya gökdelen dersek görsel şiir dili tek boyutlu bir düzlüktür ya da üstünde yapı bulunmayan boş bir arsadır. Sözden, kesitten, perspektiften ve “Ben”den uzak olduğu için de söze dayalı konvansiyonel şiire göre daha somut olduğu söylenebilir. Toparlayacak olursak görsel şiir dilinde söz ve dolayısıyla perspektif ya da öznellik aradan çıkarılarak görsel imge ile düşünceye direkt aracılık etmek hedeflenir. Konvansiyonel şiir anlamlandırma iken görsel şiir anlamın kendisi olmak ister. Konvansiyonel şiirde dil düşünce ile sese ve işitsel duyuma aracılık eder, görsel şiir dili ise görme duyumuna/görsel imgeye, ama ilki sesi ve işitsel duyumu ikincisi görme duyumunu dolaylar ya da temsil eder. Sonuçta, ne kadar istenirse istensin, görsel şiir dili ile de perspektiften, kesitsel özelliklerden ya da öznelikten kaçınılamaz, görsel şiir ile yapılan sadece perspektifi tersine çevirmek olur, “BEN” olduğundan başka bir yere taşındığından “NEB”dir artık.

“Chomsky’nin dilbiliminde dil teorisi üç öğeden oluşur: Semantik, sentaks ve fonetik (sesbilim). Semantik teori (anlambilim/ düşünce) kelimelerin anlamlarını veren bir sözlüğe dayanır. Sentaks ise fonetik ve semantik arasındaki ilişkiyi sağlar.”* Konvansiyonel şiir dili semantik, fonetik ve sentaks öğelerini içinde barındırır. Görsel şiir dili ise sadece “sentaks”ı. Çünkü görsel şiir de semantik ve fonetik öğeler yoktur. Dolayısıyla adlarını andığımız dil bilim teorilerine göre görsel şiir dili iki yakayı birbirine bağlayacak bir işlevi olmamakla birlikte “köprü” olduğunu iddia eden işlevsiz bir köprü durumundadır, iliği olmayan atıl bir düğme ya da bir porsiyon dil olarak da canlandırabiliriz gözümüzde, zaten istenilen de budur. Görsel şiirde görsel imge ile gösterilen “görsel şiir kavramıdır”. Görsel şiir olarak üretilen her “iş” ona bakını kendine değil “görsel şiir kavramına” yönlendirir. İşte bu da iş’in ilmeksel boyutudur. Kısaca görsel şiir dili düşünce tözü ve madde tözü ikiliğini yok etmeye/ kartezyen dualiteyi çökmeye çalışırken şiiri araç edinmiş yeni ve farklı bir dil ve onun teorisi olarak şekillenmek ister gibidir.

NİÇİN GÖRSEL ŞİİR?

Görsel ve somut şiir kılavuzu’nda** bu sorunun yanıtı: “Görsel şiir şiirin susmuş ve zaten hiç konuşmamış olduğu yerde başlar ve biter”, olarak verilir. “Görsel şiirin şiirin susmuş ve zaten hiç konuşmamış olduğu yerde başlaması ve bitmesi” ne demektir ? Bu cümle konvansiyonel ve görsel şiirin eşzamanlılığını mı yoksa art zamanlılığını mı vurgular? Öncelikle bu cümlelerin bir şeyin bitip hemen ardından bir diğerinin başladığı bir süreci veya çizgisel bir tarih anlayışını, “fıkır fıkır piliçlerin önce yaşlı tavuklara ve ardından ölüp toza dönüşeceğini”, “geri döndürülemez entropi yasasını” vurguladığı söylenebilir. Aynı cümleden şiirin belki de zaten hiç bir zaman konuşmamış olduğunu, eğer hiç konuşmamış/ yazılmamışsa bitmesi veya aşılması diye bir durumun da söz konusu olamayacağını söylemek istendiğini de çıkarabiliriz. Bu durumda diğerinin susmuş veya hiç konuşmamış olduğu yerde başlayan Görsel şiirin de başladığı ân bittiğini. Öyleyse asıl olarak bu cümle ile Görsel şiir’in Ân’ın kendisi olması istemi dile getirilmektedir; Görsel şiir ile yapılmak veya gösterilmek istenilen ne dış gerçekliği yansıtmak ne de saFî şiirdir. Görsel şiirde hayal edilen A’NIN bizatihi kendisi olmak, akıp giden zamandan ve anlamdan kurtulmak, zamanın ve anlamın olmadığı zamanlarda zamanın ve anlamın kendisi demek olan insana bu yüklerden ve sınırlardan kurtularak yeniden ulaşmaktır. Çünkü “algılarımız bizi yanıltmaktadır, algıladıklarımız nesnelerin kendileri değil onların beyinlerimizdeki temsili imgeleridir” (Saffet Murat Tura/ Histerik Bilinç). Bu nedenle harflerin,

nesnelerin, insanın simgeselden ve imgeselden bağımsız somut ve bütün gerçekliği hayal edilir. Belki de burada, modernizmin tükettiği, ancak tükendiğine inanmayan, çaresizliğini fantezileriyle aşmaya çalışan insanın bu çifte dramı karşısında, sadece susmak gerekir, derin bir sessizlik gerekir, ama benim aklıma A. Hamdi Tanpınar'ın:

“ Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında

Yekpâre geniş bir ânın

Parçalanmaz akışında”

dizeleri geliyor, ve ardından bu dizelerin Görselci şair tarafından “şiiirin susmuş ve zaten hiç konuşmamış olduğu yerde” konumlandırılmış oluşu. Belki de bu kötü çeviriyi ben yapıyorumdur, onlar böyle bir şey demek istemiyor, sadece; tin ve ten, bilinç ile bilinç dışı birleştiğinde, insan yekpare bir bütün olacağından şiiire de gerek kalmayacak demek istiyorlardır, yani bir çeşit şiiir ötesi veya öncesinden, başlangıç ile sonun uç ucalığından söz ediyorlardır.

Öte yandan Görsel şiiirin hem icracısını oyalayarak tehlikeli duygularından arındırma, böylelikle tedavi etme gibi sanat'ın klasik işlevini yüklenmiş gibi durduğu, hem onu kültürel özne konumuna getirdiğini, hem de Görsel şiiir ile dış gerçekliğin temsili değil de asıl olarak öznel dışavurum ve varoluşa engelsiz bakabilme gibi modern çağın sanat anlayışının gündeme getirilmek istendiği düşünülebilir. Ancak, ironik bir yaklaşımdan kaynaklanıyor olsa gerek yer yer bir nev'i kutsal söze aracılık edermişçesine bir dilin ve seslenişin kullanıldığı kılavuz metinde, engelsiz olarak varoluşu ile göz göze gelme çabası içindeki insan ile çelişkili duran ifadelerle de rastlanmaktadır: Birilerine bir şey söylemek veya göstermek, dış gerçekliği sorgulamak, ona metinsel düzlemde savaş açarak, olmaması gereken yere taşıyarak bir başka gerçeklik oluşturmak, bir başka dil oluşturmak ve oluşturulacak yeni gerçeklik ve yeni dil ile bütün –meli ve- malı'ları yok etmek, boşlukları doldurmak hayalini yansıtan ifadeler. Bu ifadelerden görselci şiiirin bit'i bit veya parazit olarak tanımlayan imge dünyasına karşı olduğunu anlarız. Ona göre bit'i olduğu yerden başka bir yere taşırsak bit veya parazit olmaktan kurtulacaktır ve kendisi olabilecektir. Aynı şekilde tüm toplumsal değerleri ve kavramları baş aşağı çevirerek egemen ideolojinin tahakkümünden kurtulmak mümkündür. Konvansiyonelci şiiir ise bit'e bit dememeyi, onu görmezden gelmeyi yeğler. Görselci şiiir imgeyi pisliklerin veya parazitlerin üstünü örtmekte kullanan, üstünü örttüğünün parazit olup olmadığını sorgulamadan kabul eden konvansiyonelci şiiiri işte bu nedenle eleştirir görünür. Oysa kendi önerisi ile de gerçekte değişen hiç bir şey olmayacaktır; tersten perspektife göre bit diye bir sorun kalmayacaktır sadece, o kadar, yoksa tib veya b.i.t veya saçlarımızın arasında değil de sayfanın üstünde yürüyen küçük cici beyazlık, yine bit'tir.

GÖRSEL ŞİİR PROGRAMLANMIŞ BİR AVANT-GARDE'CILIK MI?

Susan Sontag'a göre***:”Günümüzde sanat bizi rahatsız etme yetisi taşıdığından, sanat yapıtını içeriğine indirgeyip sonra bu içeriği yorumlamakla o sanat yapıtını ehlileştirmiş oluruz. Yorum, sanatı evrilip çevrilebilir, rahatsız ediciliği giderilmiş bir duruma getirir... Yorumdan kaçabilmek için sanat, gülünç bir parodiye dönüşebiliyor. Soyutlaşabiliyor. Ya da salt süsleyici olabiliyor. Ya da sanat olmayana dönüşebiliyor...”

Oysa sanatı yorumun istilasına uğramaktan kurtaracak tek savunma yolu - çoğu zaman biçimle, içerik pahasına deneylere girişmek diye anlaşılan- programlanmış avant-garde'cılık değildir... Çünkü bu sanatı dur durak bilmeyen bir koşuşturma içine itmek demektir”. “Yüzeyi bütünleşmiş ve tertemiz, akışı hızlı, seslenişi doğrudan yapıtlar oluşturmak; öyle ki yapıt sonunda ... neyse o olsun... kesinlikle gereksinme duymadığımız şey sanat'ı düşünceyle şimdi olduğundan daha fazla birleştirmeye kalkışmaktır... Önemli olan duyularımızı yeniden kazanabilmektir”. İşte yorumculardan kaçmak için

Susan Sontag'ın sanatçılara önerdiği yol. Bu yazının konusu olan Görsel şiirin kılavuz metninden alıntıladığım aşağıda geçen cümleler ve başkaları da, bir yandan hiçbir işe yaramaması ve hiçbir anlamı olmaması için şiir üretilirken diğer yandan bağlam oluşturma, anlaşılma ve yorumlanma isteğinin altını çizer. Görselci şiirin böyle bir yorumu yok etmeyi değil, tam aksine; özellikle beklediğini düşündürür:

“ (görsel ve somut şiirde içerilen) ortaklıksızlık istemi, ki heterotopik olanın hayalidir bu: salt kurmacadır, bengiliği kendi içerisinden çıkaran tek yol olan- olmayan bir imkânı imkânsızlığın sınırına getirir ve orada Tin kendi yücelişini, görselliğin boyutu ve düzlemi aşmaya çalışan (sayfanın) boşluklarında, doluluklarında ve temsili yalnızca bir ayna olmaktan çıkarıp onu sayfada dolaysız olarak içermeyen (ama üzerinde düşünülmeyle iliştilen) şeylerin/nesnelerin sonsuz seyrinde bulur. Bu seyir insanı, dilini, bilinçaltını, dil öncesini şeylere yapıştırır ve hayal ile hakikat- harflerin- gerilimin doruklarında birbirine karıştır...” Bu cümlelerden, insanın görsel şiir dili aracılığı ile egemen ideolojinin dilinden ve anlamından, bu anlam dolayısıyla anlamsız hale gelmiş parçalanmışlığından, böylelikle bilinç ile bilinç dışı arasındaki mesafeden de kurtulabileceği anlamını çıkarıyorum. Oysa kurtulmak istenilen bu mesafe şiirin ve aşkın yeşerdiği boşluktur, aşk ve şiir bilinç ve bilinçdışı arasındaki bu boşlukta büyür ve orayı doldurur.

Yani görselci şairler,

“akşam oluyor ya bir türlü inanamıyorum

Oturmuşlar iri yapılı adamlar esrar çekiyorlar

Daha bir aydınlık olsun diye içtikleri su

Sarı topraktan testileri güneşte pişiriyorlar.” (T. Uyar)

dizelerinin oluşmasını sağlayan bu boşluktan kurtulabilmekten söz ediyorlar, daha bir aydınlık olsun diye içtikleri su. Böylece sağlanacak yekpare bütünlük, şiirsizlik ve aşksızlığı imkân dışılıktan imkânsızlık sınırına yani olabilirlik boyutuna taşıyacak ya da olmaması gereken bir yerde hayal edilmesine yol açacaktır. “Neyse o” olunabileceğinin görsel şiir ile gösterilebileceği, simgeselin aşılabileceği, görsel şiir icracılarının tenimizin tinimize yapışabileceği tekinsiz dümdüz günlerin yakın olduğu umudunu taşıdıkları gibi bir anlam da çıkarılabilir bu ifadelerden. Sonuç olarak görselci şairlerin özellikle biçimle, içerik pahasına deneylere girişmelerinden olsa gerek üretilen “iş”leri alımlayıcının yorumuna kendi elleriyle teslim etmiş oldukları söylenebilir. Bu durumda bir kusur aranacaksa yorumcudan değil yoruma yol açanda aranmalıdır belki de diye düşünüyor insan. Aslında ben görsel şiirin rahatsız ediciliğinden hoşnutum, onu yorumlayarak ehlileştirme çabası da gütmüyorum, “onda bulunan içerikten daha fazlasını arama “derdinde de değilim, sadece eğer varsa “duyumsal yüzeyini” görme isteği içindeyim, bir de aklıma takılan, anlayamadığım ve anlamaya çalıştığım iki sorun var, birincisi; görselci şairlerin bu “rahatsız ediciliğinin”, yukarıdaki örnekte de göstermeye çalıştığım gibi, yorumdan kurtulmak için değil aksine tam da yorumlanma beklentilerinden kaynaklanıyormuş gibi oluşu, kaldı ki varoluşları ile yüz yüze gelmeye çalışan insanların pek de umursamayacağı bir durumdur bu. Diğer de; şiiri zihin çeldirici çift anlamlılık barındıran imgeler şeklinde yorumlamayı ve eleştirmeyi hem konvansiyonel hem de görsel şiir için bir kavramlaştırma işleviymiş gibi görmeleri. Her yana çekilebilecek çift/çok anlamlı cümlelerden oluşmuş bir kılavuz metnin varlığı söz konusu. Bu iki sorun, onların “başbelası gereksiz fazlalıklar ilkesini” pekiştirmeye çalıştıklarını düşündürmüş olabilir bana. Oysa düşünsel arka plan olarak sunulan “görsel ve somut şiir kılavuzu” ağırlıklı olarak teknik bilgiler sunan ve görsel şiir nasıl yapılır gibi sorulara yanıt veren bir metin özelliği sergiliyor. Bu

metinde birkaç maddede şöyle bir dokunulup geçilmiş; yazı yoluyla devletin karmaşık müdahalesi, devlet ve özel sektörün işe katılması ile yazının düzeltilmesi, kentin yeniden üretiminde kişinin etrafına örülen ağ, kişinin varoluşuna bakacağı an gözünün önüne indirilen meta, logoların biçim hilesine karşı uyanık olmak v.s dışında, ne dili ve anlamı iktidar aygıtı olarak kullanan egemen ideolojiye ne de “konvansiyonel” şiir diline yönelik esaslı bir eleştirel söylem bulunuyor. Yanı sıra Mallarme’nin “Bir Zar Atımı” kitabından teknik dolayısıyla söz edilmesi dışında görsel şiirin zeminini oluşturan yapı-sökümcü felsefeye dair herhangi bir madde de yer almıyor. “Görsel şiir doğrudandır “demekle “doğrudan” veya “neyse o” olunamayacağından öncelikle görsel şiirin “neyse o” olup olmadığını veya neyse o’luğu gösterip gösteremediğini tartışmak gerekir belki. Bir akıl yürütmeyle, görsel şiir “neyse o “ olabilmış veya bunu gösterebilmiş olsaydı, o zaman “onun neyse o olan şey olduğunu göstermek” veya gösterdiği “neyse o”luğu gösterebilmek için çabalandık diye düşünüyorum, şiir olup olmadığını değil.

Bir başka yazının konusu olabilecek olan; bir sanat eserinin ya da şiirin kavramlaştırılmasının ve yorumlanmasının gerekli olup olmaması konusunu şimdilik bir tarafa bırakarak görsel şiir dilinin “neyse o” olup olmadığını veya hayal ettiği böyle bir durumu gösterip gösteremediğini tartışmak istiyorum, aslında uzun boylu tartışmadan, kısa yoldan “Görsel şiire “şiir” dendiğine göre “neyse o” değil demek ki” demek de “bütün mümkünlerin kıyısında” bir söylem olurdu.

GÖRSEL ŞİİR : METAFİZİK OLANI KANITLAMA YA DA KARTEZYEN DUALİTEYİ AŞMA ÇABASI MI?

İlkin üzerinde durmak istediğim nokta “ Görsel şiir “ ve “ Konvansiyonel şiir” (1*) adlandırmasıdır. “Görsel şiir” adlı deneysel çalışmanın Türkiye’deki bir kısım temsilcileri Zinhar dergisi ve Poetikhars adlı web sitesinde “işlerini” sergileyenler ya da kendilerini “modern” şiirin karşısında “biz” olarak konumlandırmış topluluk, şimdiye dek yazılmış ve halihazırda yazılmakta olan şiiri “Konvansiyonel” olarak isimlendirmekte, hem onu hem de ona göre kendilerini kategorize etmektedirler. Konvansiyonel demek herkesçe kabul görmüş, bildik, alışıldık ve gelenekselleşmiş olan demektir. Böylece “Görselci şair”ler Türkiye’de şiirin çıkmaza girdiğini söyleyerek, yani bir kriz varsayımından yola çıkarak varoluşlarının gerekçesini kurgusal olarak oluşturmuş olurlar. Yaptıkları, yazılmış ve günümüzde yazılmakta olan şiiri hiçbir ayrıma gitmeden aynı isim altında birleştirmektedir. Konvansiyonel demekle sadece işitsel imgenin kullanıldığı birinci sözlü kültür alanında kalmış olan şiir mi, yoksa hem işitsel hem de görsel imgeyi bir arada barındıran ikinci sözlü kültür ya da sözele dahil şiir mi kastediliyor, yoksa belli bir tarihsel dönem mi, anlaşılmıyor. Özellikle belirtmek istediğim görsel şiirin, yazılıyor oluşu ve işitsel imge nedeniyle hem dil hem söz mekanına yani ikinci sözlü kültüre dahil olan konvansiyonel şiirin kapsamına giriyor oluşu, onun söze değilse de bildiğimiz şiir gibi sözele dahil oluşu. “Görsel şiir” böyle bir kurgudan türemiş görünüyor. “Görselci şair”ler Türkiye’de yazılmış ve yazılmakta olan bütün şiirleri “Konvansiyonel şiir” olarak kategorize ediyor, böylelikle sanal bir kopuş yaratıyor ve “Görsel şiirin” ortaya çıkışına haklı bir gerekçe oluşturmuş oluyorlar. Bir yandan kopuş senaryosu oluşturuluyor, diğer yandan modernizm’e geçişte yaşanmış olan gelenekselliğimizden kopuşa ağıt yakılıyor. Yazının bundan sonraki bölümlerinde; “Görsel şiir” ile bir kopuş değil de geleneksel/konvansiyonel şiire eklenme amaçlanıyor ise neden “Görsel şiir”/ “Konvansiyonel şiir” gibi kurgusal bir ayrıma gidilmiştir, değilse, devrimci bir çaba var ise, ki bugün artık Batı’da bu tür sanatsal tasarımlar “devrimci ve yaratıcı bir gelişme sayılmıyor”, ve radikal bir söylem, epistemik bir kopuş amaçlanıyor ise, “Görsel şiir” pratiğinin düşünsel arka planı ya da dil teorisi nerededir sorularının ortaya çıkışını açıklamaya çalışacağım, kaldı ki yazının başında da belirttiğim gibi bu tür tasarımlar “gereksiz fazlalıklar ilkesini pekiştirmeye” ve “hiç de gerekli olmadığı halde sanatı düşünce/ bilgi ve kültürle birleştirmeye kalkışmak” olarak da yorumlanabilir belki.

Görselci şairler “modern” şiirde kullanılan dize yapısı ile şiir yazılamayacağını, duyu, sezgi ve işitsel imgeye dayanarak yazılan şiir devrinin kapandığını iddia eder, bu tür şiirlerin karşısına, metnin merkezsizleştirilmesi, yapıyı/şiiri oluşturan öğelerin çözümlenip aynı kurgu üzerinden -karşıt amaçla- tekrar kurulması amacıyla “kelimeyi harflere, hecelere bölüp, daha sonra bu malzemeyi sayfa üzerine

yeniden yerleştirmek... sunum, ahenk, tasvir, belagat, retorik, yineleme, benzeşimi” kullanmak “logolar, levhalar, kent suretleri, suretlerin kentleri, yazı şablonları, ip baskılar, makas, uhu, ...internet siteleri, kelime ve grafik işlemciler, print screen tuşu ve saire” kullandıkları tipografik/ kaligrafik “iş”leriyle çıkarlar. Böylece bilgisayar ortamında kendilerini ya da özneyi aradan çekerek, amaçsız bir amalılıkla, “ znelliğın, yani kişiye özgü görme yetisinin aşamalarını ve bunun şiire olan etkisini gözler önüne sermeyi amaçladıklarını” söylerler (1). Bu amaç, Nâzım Hikmet’in “ ...okura, karşısında duran şiirin bir imgelemin ve bir bireyselliğın öznel tercihi değil de, bir düşünsel yönelimin somut ve nesnel sonucu olduğunu gösterme” (4) abası ile örtüşür gibi görünmektedir, büyük bir farkla ki, o da; Nâzım’ın düşünsel bir arka planın olması ve bu sayede şiirleriyle öznellik-nesnellik bütünlüğünü gerçekleştirmeyi başarmasıdır. Oysa “Görsel şiir” için yukarıda belirtilen amaç, şiiri araç edinerek metafiziğın varlığını ya da diğeri bir deyişle metafiziğın metafizik olmadığını algoritmik olarak kanıtlama istemine vurgu yapar gibi durmaktadır.

Batı’da 1930’larda kavramlaştırarak “görsel şiir” haline getirilmiş bu şiir kategorisinin temel olarak dilin yapısını sorun edinen ve dilbilim de dahil olmak üzere farklı disiplinleri içinde barındıran yapı-skmc felsefe ile bu noktada ilişkili olduğ biliniyor. Kısaca yapı-skmc felsefe “modernizm’in temellerini ve geleneksel felsefeden devraldığı felsefi öncüllerini geersizleştirerek yeniden değeriendirmeye alan felsefe akımının adıdır ve postmodern felsefenin başlıca ve etkin kuramsal örneklerinden biridir”. Batıda yapılan görsel şiirin böyle bir düşünsel arka planı ve belki de oluşumunun gerekliliğ veya zorunluluğ varken yani bir sürecin getirisi iken Türkiye’de yapılmakta olan görsel şiirin Türkiye’nin modernleşme sürecine bakıldığında aynı düşünsel arka planı kendine destek edinmesi beklenemez ve bir sürecin sonucu olduğ söylenemez. Batılı kavramların copy-paste işleminin de “görsel şiir” örneğinde olduğ gibi çeşitli açılardan sorunlu olduğ görülür. Burada durup modernleşmeye ve Türkiye’nin modernizmine kısaca bakmak gerekecek: “Modernleşme, ortaya çıkışında yetkeyi reddetme, insanları özgürleştirme ve başkalıkların bir arada yaşayabilmesini hedefleyen bir dünya görüşüdür. Ama, zaman içinde ister istemez “modernizm” ideolojisine dönüşmüş, doğayı dönüştürmek ve aşmak kaygısı insanın aşılmasını, nesneleştirilmesini ya da yabancılaşmayı gerektirmiştir.” Dünya bir öküzün boynuzları üzerinde değil, modern ideolojinin denetleyebilmek ve düzenleyebilmek için ayırıştırdığ parçalanmış btnlklerden oluşan ikili karşıolom çiftleri üzerinde durmaktadır artık. Bu “ya-ya da” lardan biri diğeri hükmü altına almış, diğeri temsil etmiş ve yetke haline gelmiştir.” “Başka”yı “aynı”ya indirgeyen çoğunluk yanılısaması dünyaya hükmetmeye başlamış, aşkınlıklar ötelenmiştir. “İnsan nesneleşmekle birlikte doğa ve tanrı karşısında güçlenmiş, ama başka aşkınlıkların ortaya çıkmasının engellenememesi nedeniyle kendisine yabancılaşmış ve özgürlüğünü yitirmiştir”. İnsanlar başkalıklarıyla bir arada yaşayabilmekten uzaklaşarak “biz” veya “teki” olarak “MİM”lenmiştir. Türkiye’de ise modern ideoloji derken batılılaşma çabası ve bunun ilk aşaması olarak da Tanzimat’tan ve ardından 1920 devrimi ile bugüne gelineen süreç kastedilir, ama esas olarak 1930 sonrasında gelişen merkeziyetçi yönetim anlayışıdır söz konusu olan. 1920 sonrasında Türkiye burjuvazisinin egemenliğ halka vermede ve ekonomiyi ulusallaştırmakta başarılı olmakla birlikte kültürel alanda aynı şekilde etkin olamadığı ve 1920 devrimi ile yaşanan epistemik kopuş ile aslında Batıdaki gibi geleneğ eklemlenemediğimiz de söylenir (2). Bu demektir ki Türk insanı kamusal alanda ve ekonomik olarak batılı değeriilerle haşır neşir olmayı başarıırken kişiisel düzeyde, zihinsel olarak ve kültürel alanda modern olmayı, bazı istisnalar hariç, toplumun tümüne yayılacak şekilde başaramamıştır. Kamusal alan, ekonomi ve kültürel yaşam/birey üçlüsünün üçüncü ayağı sakattır. Bununla ilintili olarak “Türkiye’de yazılmakta olan şiirin, dönem dönem kopuşlar gösterse de, her zaman bir yandan gelenekle ilintili olmuş ve gelenekten tam bir kopuş yaşayamamış” ya da gelenekle hesaplaşmamış olduğ da söylenir. Oysa “Geçmiş nemlidir...Eski, yenide kendini genişletir ve biz sınırlandırmazsak, onunla tanışmazsak, onunla konuşmazsak, onu dinlemezsek, kısaca ondan korkmayı bırakmazsak geleceğ tüketebilir” (3) . “Görsel şiir” oluşumu öncelikle işte böyle bir toplumsal/siyasal ortamda insanların kendilerini güvende hissedecekleri bir yapılanmayı kendi çaplarında oluşturma çabası olarak, modernleşmenin başarısız olduğ kültürel yaşam kulvarında ya da boşluğunda yeşeren yeni bir “değeri”, bir şeylerin paylaşıldığı ve bir amaç etrafında kenetlenmeyi sağlayan bir “mekân” yanı sıra yeni bir kimlik edinme süreci olarak görülebilir. Bu düşüncenin ötesine

geçilmeye çalışıldığında “Görsel şiir” oluşumunun anlaşılmasında ve konumlandırılmasında sorunlar yaşanır.

“Görsel şiiri” icra edenler modernizme ait dizgeyi/düzgüyü, dolayısıyla gelenekselden tam olarak kopamamış, hem işitsel hem de görsel imgeye ve dize yapısına dayanan şiiri eleştiriyorlar. Bu yapıyı bozmak için uğraşıyorlar. Amaçları dayatılan anlamdan ve biçimden kurtulmak, başka bir anlam ve biçime ulaşmak. Türkiye’nin kendine özgü modernizmini ve dolayısıyla halihazırda yazılmakta olan “modern” şiiri dil devrimi ile yaşanan gelenekten kopuş nedeniyle geleneğe eklemelenmemek konusunda eleştiriyorlarsa “Türk şiirinin hiçbir zaman birkaç köşe taşı dışında tam olarak geleneksel şiirden kopmadığı ve tam olarak modernleşmediği” (2) de söylenebilir. Görsel şiirin sorunu da buradan kaynaklanıyor bana göre, çünkü temel sorun farkında oldukları gibi modernizmin Türkiye’deki sakat yapılanmasındadır. Ekonomik ve siyasal alanda Batıya eklemelenmiş, ama kültürel/düşünsel olarak bunu başaramamış ya da başarmak istememiş egemen ideolojinin zihniyetinde ve özne olarak somutlaşmayan bireydedir sorun. Asıl üzerinde durulması gereken de bu durumdur belki. “Onlar” (2*) halihazırda yazılmakta olan şiirden epistemik bir kopuş gerçekleştirmeye çalışıyorlar. Bu kopuş; modern dünya bizi körleştirmiştir, duyularımız bir yanılsamadan ve dayatmadan ibarettir, egemen ideoloji sayesinde insan nesnelerden ayrılmış, bütünselliğini yitirmiş fakat kendisi bir nesne olmuştur şeklinde gerekçelendiriliyor ve buradan yola çıkarak; şiir, içinde egemen ideolojinin dayatması bulunan geleneksel dize yapısı, işitsel imge ve duyularla değil, görsel imge, zekâ ve entelektüel birikim ile yazılabilir söylemine ulaşılıyor olmalı. “Görsel şiir”in gerekliliğini savunan “Görselci şiir” ler eleştirdikleri sistemin temel bileşeni olan pozitivizmi ve akılcılığı kullanarak nesnelliği yüceltmış oluyorlar. Bunun için anlamını ve şifresini kendi içinde barındıran rasyonel içrek bir dil örgütleniyor, dize yapısı kırılıyor, bilinen anlamdan uzak durmaya çabalanıyor, “Konvansiyonel şiir”in gerçeği görmeyen kavanozdaki beyni gerçeği, “saf hakikatı” görmemekle suçlanıyor, yine bu düşünce silsilesi sonucunda şiirin krizde olduğu savı’na, bir son veya devrin kapanması fikrine ulaşılıyor. “Konvansiyonel şiir”in iktidara dahil merkeziyetçi yapısının, dilinin ve rasyonel söyleminin reddedilmesinin, anlamının, kavramının, dize yapısının, işitsel imgesinin bozulmasının yani dekonstrüksiyon ya da yapı-sökümün haklı gerekçeleri oluyor. Bir başka rasyonel söylem oluşturarak modern ideolojiye ait rasyonel söylemden kurtulmayı ve kendi aynılıklarını içinde barındıran bir başkalık mecrasını kurmayı hayal ediyorlar. Gerçek yaşam veya dünya değil bu mekan; başkalıklarını koruyabildiklerine inandıkları bir kaçış alanı olan metin ya da sözü atıl bırakan veya onun yerine geçen görsel dil. Bir cemaat gibi yapılanmış olan “Görsel şiir”in “Biz”i “Ötekilerle” kendisi arasına kalın bir çizgi çekiyor ve geçilmez levhası asıyor. Oluşturdukları “başkalık” evreni “iktidarı içinde taşıyan geleneksel kavramsallığın yok edildiği, aktif yaratım güçlerini sergilemeye çalışırken bir başka iktidar alanı yarattıkları” kamuflaj evreni oluyor (2)

Görsel şiir ile söylenmek istenen “ Kültürel hegemonyaya hayır, kültürel homojenliğe hayır!” ve ardından “her türlü hegemonya ve homojenliğe hayır !” olsa ve başkalıkların aynılaştırıldığı bir başka kültürel hegemonya oluşturulmaya çalışılmasaydı, gelenekle hesaplaşarak birey ve ardından şiir için özgür bir gelecek istenildiği düşünülebilirdi. Ancak yapılan, “onları” anlamsız yapan ya da nesneleştiren egemen ideolojiden kurtulmak için başkalıklarının yok edildiği ya da başkalıklarının yok edilerek aynılaştırıldığı dış dünyadan kopup, aynılaşmamak için kendi içlerinde aynılaştıkları bir savunma evreni oluşturmak. Burada ilk sorun yukarıda da değindiğim gibi egemen ideolojinin üzerinde durduğu ikili karşı-olum’u pekiştiren ve onları diyalektiğin tuzağına takılmaktan kurtaramayan “Konvansiyonel şiir” indirgemesi ve yine kendilerinin oluşturduğu bu kurgunun ya da adlandırmanın karşısına çıktıkları “Görsel şiir” dili. Böyle bir adlandırma dayatılan şiir kavramına karşı “yeni bir kavram” oluşturma, “şiir” in karşısına tezin olumsuzlanması yani anti-tez şeklinde çıkmayı gerektirir. Bu durumda “Konvansiyonel şiiri reddetmiyoruz” da denemez, üstelik en başından kendileri tarafından şiirin konvansiyonel olarak bir tarafa konulması bir reddediş ve bir kopuştur. Diğer yanda görsel şiirde işitsel imgenin değil, konvansiyonel denilen şiirin içinde de yazılıyor olmasından dolayı varolan görsel imgenin abartılarak ön plana çıkarılması söz konusu, bu anlamda görsel şiirin de konvansiyonel şiir

gibi sözele dahil olduğunun altı bir kez daha çizilmeli ve anlamak mümkünse bu paradoksun içinden anlamalı. (Bu konuda bkz. Walter J.Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür, Metis Yay.1995)

GÖRSEL ŞİİR POST-MODERN Mİ?

Yapı-sökümcülükle ilintili olduğuna göre görsel şiirin postmodern olup olmadığı da düşünülebilir. Postmodern midir görsel şiir? Burada durup kısaca Postmodernizmin özelliklerine bakmak gerekecek. “Postmodernizm yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki sınırları ortadan kaldırır, hızlı tüketime yöneliktir.” Görsel şiir ilk bakışta çağın getirisi görselliği önceler gibi görünmekle birlikte anlaşılması güç bir şiir türüdür. İroni özellikle baskındır ve göndermeleri çoktur bu nedenle kolay anlaşılır ve tüketilir bir şiir olmadığı ya da kitlelere yönelik olmadığı söylenebilir. “Postmodernizm modernizmin oturduğu ikili karşı olum/ ikili karşıtlıklar dizgesini kabul etmez, normlara yüklenmiş bu çatışma dizgesini yadsır”. Ama, görsel şiir kendisini bu ikili karşı olumla var eder: Konvansiyonel versus görsel. “Postmodernizm modernizmin sahip çıktıklarını tümüyle yadsır”. Görsel şiir kılavuzunda kırık dökük bir sistem eleştirisine rastlanmakla birlikte, görsel şiir modernizmi asıl olarak dil basamağı ve dil dizgesi konusunda eleştiriyor görünüyor. Modernist söylem lineer tarih anlayışına dayanır. Görsel şiir de aynı anlayışla hareket eder ve buradan hem konvansiyonel şiire hem de şiirde kriz söylemine ulaşır. Aykırılık ve şaşırtma anlamında Postmodernizme dahildir. “Postmodernizm hiç bir şeyi yabancılamaz, geçmiş edebiyata yönlenebilir rahatça.” Ama, görsel şiir geleneği yadsır görünür. “Postmodernizm ütopya ve ideal fikrine karşı çıkar”. Görsel şiirin bir ideali ve ütopyası var mıdır? Bir ideolojiyi savunmazlar görünürde. Ancak bir akıl yürütmeye: Modernleşme kavramı içindeki “özne”yi yok sayan anlayış kapitalizm ile ve dolayısıyla birer yetke olan “devlet, din ve araçsallıkla da ilintilidir” (2) , bunların hepsi bir ideal kavramını gündeme getirir. Görsel şiirin hedefleri arasında da şiiri modern ideoloji sayesinde nesneleşmiş, gerçekleri göremeyen şairin hegemonyasından kurtarmak için özneyi silmek, bilgisayarın kullanımı, dokunulmazlık ve ulaşılmazlıkla kendini ortaya seren yeni bir “din” anlayışı ve modernizm öncesi dönemde olduğu gibi birbirinden koparılmış şiir dili ile diğer sanatsal dalların bütünleştirilmesi ideali var gibi görünüyor. “Modernizm gelenek kavramını yadsırken sanatsal ifadeyi ve biçimi bir tür aşkınlığa taşımıştır” (2) ; modernizme eleştirel yaklaşan “Görsel şiir” de modern ideolojiye karşı çıkmak amacıyla, sunulan şiir dizgesini reddedip yeni bir şiir diline kavuşmak isterken onunla aynı yere gelmektedir. Şairi ve şiiri indirgemeye çalışır ve belki de sanatın ne’liği üzerine kafa yorarken “biçimi” aşkınlığa taşımaktadır ister istemez. Sözü edilenlerin eleştirilen egemen ideolojiye ait kavramlar olmaları “Görsel şiir”in açmazları olarak işaretlenebilir. Bu durumda eleştirdikleri sistemin/devletin ideolojisinden beslendikleri ve bu ideolojiyi geri besledikleri de söylenebilir.

GÖRSEL ŞİİR: “BU SENİN ANLAYABİLECEĞİN BİR ŞEY DEĞİL!”

“Modern ideolojinin dışına taşmak çatışma ve ayrıştırma ile değil zaten yapısı gereği siyasal/ toplumsal bir yana ve kültürel diğer yana koymuş, birbirinden ayırmış bu ideolojiye karşı birleştirici olmak, geleceğe veya geçmişe değil şimdیه ait olmakla mümkündür” (2). İşte “Görselci şair”ler bu birleşmeyi her şeyi karıştıran “türler yumağı” “iş”lerinde, atölyelerinde başarmakla birlikte, şiir ile kendilerini birleştiremez, şimdیه değil geleceğe veya geçmişe ait olurlar. Ne kadar isteseler de kendilerini bir türlü aradan çekmeyi başarmazlar. Çünkü, simgeselden bağımsız olamayan, bu nedenle de saf olamayan, hiç hoşnut olmadıkları parçalanmış bütünlüğe dahil olan bir bütünlükleri ya da “kendilikleri” diye somut bir şey vardır.

Bir başka sorun da görselci şairlerin hırçın ses tonları ve “ya sev ya terk et” tutumları, kendilerini anlamayanlara ya da eleştirenlere karşı hep birlikte yönelttikleri “bu senin anlayabileceğin bir şey değil; bu önemli ve zeki insanların oyunu”, “bunun nedenini asla anlayamazsın, senin aklın ermez, bu uzmanlar için” lafları modern zihniyetin onlara ne denli yakın olduğunun göstergesi. Unutulmaması gereken, kör cahil sanılan birinin de satranç tahtasının ortasına çamurlu postalını koyup, şah! çekebileceğidir . Görselci şairler Don Durito’nun ya da nam-ı diğer Durito-nokta-com’un bile bildiği: “bir şeyleri değiştirmeye çabaladığımızda, bunun kendimizi de değiştirmek anlamına geldiğini” (3). unutmuş görünürler.

GÖRSEL ŞİİR : “NEYSE O MU”, YOKSA AŞIRI ŞİŞMİŞ ZEKÂ’NIN SANATTAN ALDIĞI ÖÇ MÜ?

“Görsel şiir” ile konvansiyonel şiir arasında ki fark “ifade biçimi” ya da dilinde. “Düşüncenin biçimleri de dil ile kurulur”*. Bu da demektir ki; Görsel şiir dili yeni bir düşünce biçiminin kapısında durmakta. “Görsel şiir” icracıları bu yeni düşünce biçiminin etkisiyle olsa gerek şiiri araç edinerek “metafizik olandan” değil baş belası metafizik gibi bir ayırmadan kurtuluş mümkün mü, ona bir bakmak istiyorlar. “Görsel şiir”in, şiirin nesnelliğini veya metafiziğin metafizik olmadığını kanıtlama çabası, nesnel şiir ya da şairsiz şiir gibi bir durumu veya kendinde-şey’liği imlemekten çok görselci şairin “zekânın aşırı şişmesi sonucu sanattan aldığı öçe” dönüşüyor sanki ve “neyse o olan” şey olarak şekillenemiyor bu durum, buna rağmen geçmiş şiiri gözden geçirip düzeltmenin, yeniden değerlendirmenin, geleceği yok etmemek için onunla hesaplaşmanın bir yolu olabilir olabilir belki de.

SON OLARAK;

Simgesel düzen içinde, dili her ne olursa olsun bütün şiir arayışlarının aslında temel olarak kültürel bir yeni gerçeklik arayışı, kültürel bir özne ve tatmin olma aracı olduğunun altı çizilmelidir. Ancak ondan sonra, amorf şiirsel yapılar yeni bir yapıymış gibi adlandırılmadıklarında ya da sunulmadıklarında, “neyse o” olabilecek şiir için boş bir alanın yaratılabileceği söylenebilir belki. Çünkü “yeni” olarak dayatılan her dizge var olanın ayna görüntüsüdür ve ters dönmüş bir eskidir. “Önemli olan yeni bir yapı/biçim ve anlam oluşturmak değil, yeni için boş bir alan yaratmaktır”. Buna ek olarak metin yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılan görselsesselsözselsel bütünlüğün siyasaltoplumsalkültürel bütünlüğü gerektirdiğini de belirtmek gerekir. Görsel şiirin temel işlevinin de “yeni bir şey” değil “yeni” için boş bir alan yaratmak olduğu görülmelidir. Bunlar görülemediğinde asıl amaçlananın “hiç olmak” (3*), sıfır olmak veya “bütün insan” ideali olduğu akla gelecek ve o zaman, en azından, şiirin riske atılması ve anlaşılmaz bir dil kullanıyor oluşu (4*) daha anlaşılır bir durum olacak.

Kaynakça:

1. “ Görsel şiirde yapmaya çalıştığımız şey, öznenin, yani kişiye özgü görme yetisinin aşamalarını ve bunun şiire olan etkisini gözler önüne sermek” Serkan Işın, Monokl , sayı 2, sf:200, DADA KORKUT:GÖRSEL ŞİİR DE NEYİN NESİDİR? Buna karşılık Poetikhars sitesindeki kılavuzda “Görsel şiir” için şöyle bir madde de yer alır: Harflerin, dilin genel geçer kullanımı içinde kabul görmüş bir araya gelmişliklerini yadsıyabilmeyi ve onları kendi öznenin doğrutusunda yeni bir bütünün yeni anlamlar oluşturabilen parçaları haline dönüştürebilmemizi sağlayarak ifade alanını genişletir (<http://www.poetikhars.com/node/365>) Bu iki söylem birbiriyle çelişmektedir. İlki öznenin nesnelliğini kanıtlama çabasıdır, diğer söylem ise öznenin yok etmeyi amaçlamaz, aksine vurgular. İşitsel ve görsel imgeye dayalı şiirde yer alan ve şiirin bütününden ayrı kendi başına bir anlam taşıyan ya da bütün olan dizgeye tam da bu nedenle karşı çıkılması gerekirken “yeni bir bütünün yeni anlamlar oluşturabilen parçalarından” söz etmek eleştirdikleri dize yapısı ile aynı yere gelmek demektir. Diğer yandan her iki söylem de modernizmin diyalektik çıkmazı içinde yer alır.

2. Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite ile modernite arasında Türkiye: 1980 sonrası Zihinsel, Toplumsal, siyasal Dönüşüm, İstanbul, Birinci basım:Ekim 2002, Everest yayınları

3. Subcomandante Marcos, Durito’yla söyleşiler, Neoliberalizm ve Zapatistaların öyküleri, Otonom yayıncılık, 1. basım:Mart 2007, İstanbul

4. Hasan Bülent Kahraman, Türk şiiri, Modernizm, Şiir, Kasım 2004, Agora Kitaplığı

* Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a psikanaliz, Kanat kitap, nisan 2005, 3. baskı

** Görsel ve Somut Şiir kılavuzu' nun Kasım 2005'de güncelleştirilmiş derlemesi/ Şiirimizde manifestolar kitapçığı/ İLE dergisi

***Susan Sontag, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Metis Yayınları, ikinci basım:Ekim 1998

1* "Konvansiyonel şiir" in isim babasının Serkan Işın olduğu (!) www.Poetikhars.com'da belirtilmiştir

2* "Görsel şair"lere "Onlar" demem yine onlar tarafından oluşturulan Biz- Öteki konumlandırmasından dolayıdır.

3* Bir yanda metafiziğin metafizik olmadığını kanıtlamaya ve somut şiire ulaşmaya yönelik deneysel çalışmalar sürerken diğer yanda: "Hiçliğe saygı duyunuz"; (<http://www.poetikhars.com/node/373>) ve "kafamızda yer eden şiiri sevmeliyiz ve korumalıyız çünkü o her daim aşılması gereken bir şeydir, insan gibi (gönderme: Zerdüş). Bu aşma sürecinde perspektifler zamanın ve mekânın bir üst görüntüsüne doğru/eğri kırılır, oradaki-varlık olarak insan bundan böyle kendi görüntüsüne karışmıştır. Karışma teni ve tini birbirine bağlar, bu görsel ve somut şiirdir, işin tinsel boyutudur, us ile usdışı arasına yerleşir" gibi tinsel-tensel bütünlük ya da simyacıların "bütün insanı" gibi ideallerden söz edilir

(<http://www.poetikhars.com/node/355>)

4*"Şiir riski yani anlaşılmamayı göze almalıdır, yoksa hiç olur "der Derrida

Yapı-sökümün kamuflaj evreni: Yeni bir çerçeveye .

ŞİİRİN METAFORU OLAN GÖRSEL ŞİİR VE TECHNE'DE BİR ART'IK OLAN ŞAİR

"kendisine iyilik etmek isteyen insan için kendisini yok etmekten başka seçenek yoktur"

Şiir derken öncelikli olarak belirtilmesi gereken, manzumelerden söz etmediğimiz. Modern şiirden söz ediyoruz. Modern şiir varolanın manzum bir şekilde ifade edilmesi anlamını taşıyan şiir değildir artık,

varolanı olduğu gibi ifade edemediğinin ve iskaladığının farkına varmıştır, bu nedenle varolanı yeniden üretir, bir tekrar olmakla birlikte aslından değişik yeni bir şeydir; tychedir modern şiir. Düşünceyi temsil eden imge ile görünmeyi görünür, bilinemez olanı bilinir kılan bir araca dönüşmüştür. Asıl işlevi üreme olan cinselliğin yerini almış ve gösteriye dönüşmüş, cinselliği asla tatmin edilmeyecek bir arzu durumunda aslı bırakmış, hazzı üremenin aracı değil sadece amaç haline getirmiş erotizm gibidir şiir; dili ikame ederek tatmin olmayı değil dili yeniden üreterek, “dilin metaforu” olarak sürekli bir hazzın eşliğinde kalmayı ister. Asıl işlevi iletişim olan dili insanı dolayladığı için eleştirirken eğretilme yoluyla insanı iki kez dolaylar, insanı yok ederek var eder. Şiirin bu dönüşümü insanın doğaya yabancılaşması ile doğru orantılıdır ve yabancılaşmanın bir getirisidir. Yabancılaşmadan dehşete düşen insanın doğal olmayarak doğal olmaya çabalamasının sonucudur; şiirin önce dil olmayarak varolması daha sonra da şiir olmayarak şiir olmaya çabalaması. Çağın getirisi teknolojik gelişimin (örneğin şiirde grafik tasarım v.s) sanatta yol açtığı değişiklikler Walter Benjamin’in de üzerinde önemle durduğu bir noktadır. Ona göre sanat yapıtı biricik ve otantik değildir günümüzde. Yeniden üretim sanat yapıtının gelenekle tüm bağını kopartmış, sanat yapıtını çevreleyen ve nesnelerin gizemli bütünselliğini yansıtan aura ya da hâle yitirilmiştir”. Zeynep Sayın da : “Böyle bir üretim mekanizması içinde model aldığı kökenden uzaklaşan ve modelin kendi olmayan bir imge sonsuz sayıda çoğaltılabilmektedir” der. Böylelikle önce dili model alan şiirden, sonra dili yeniden üreten, dilden uzaklaşan ve tyche olan şiirden, onun ardından dili yeniden üreten şiiri model alan, düşünceyi dolaylı olarak sözcüğe aktarmaya, sözcüğü şiir kılmaya çalışan, ama giderek şiirden uzaklaşan ve böylelikle techne olan görsel şiirden, daha sonra da kendini sürekli tekrar eden bir tekrarın yol açtığı, şiirden git gide uzaklaşan, şiire karşı, şiirin şiir olmadan önceki haline ya da sanat öncesi imgeye ulaşmaya çalışan sonsuz bir “... şiir “ üretiminden söz edebiliriz.

Günümüzde sanat alanına dahil olan şiir toplumun içinde, toplumun, kültürel yaşamın sorunlarını paylaşan insandan bağımsız değil, dolayısıyla o insan ile, o şair olarak adlandırılan insan ile aynı açmazları paylaşıyor, o ne kadar yabancı ise kendine, ne kadar yabancılaştırılmışsa şiir de o kadar yabancı ve yabancılaşmaya devam ediyor. İnsanlar artık birbirlerine bir şey anlatmayı, paylaşmayı değil, şiir biçiminde varolmayı istemekte, kendilerinin yapamadıklarını şiire yaptırmaya çalışmaktadırlar. Bu nedenle şiirden sistemi değiştirmesi ve sınıfsal bakış açılarına uygun içerikleri görev olarak yüklenmesi yanı sıra, hareket etmesi, şarkı söylemesi, şiirin alanında kalarak şiiri eleştirmesi de istenmektedir. Şiire öyküden görsel şiir varlık biçimi olarak yakındır şiire, şiire dokunur ama dokunduğu için ondan uzaklaşır ve şiir olmayan bir şiiri sonsuz sayıda üretir, techneleşir; verili bir sonucu meydana getirmeye yarayan usuller bütününe dönüşür, artık değer olarak şair üreten araç olur; artık şair şiiri üretmez, şiir şairi üretir.

Görmesini bilen, şiir nehrinin "bulutların altına gizlenmiş akıp gittiğini" görebiliyor, ama o dil öncesi nehri yatay konumundan alıp dikey konuma getirdiğimizde, çerçeveye koyup duvara astığımızda, dergilerin ya da kitapların içine tıktığımızda o artık san'at öncesi imgeden ibaret şiir olmuyor, öyle olduğunda zaten şiir gibi bir adı olmuyor; san'at sonrası imgenin taşıdığı açmazları yüklenmiş şiir san'atı oluyor, dikleniyor, gösteri işlevi taşıyor, diyor, dayatıyor ve müstehcen oluyor. Erotizm nasıl bir gösteri, bir eğretilme ise, artık cinsellikten farklı bir şeyse, artık cinselliğin üremeden başka bir şey olmayan gerçek işlevini umursamıyorsa, sadece hazzı vurguluyorsa, üremeyi değil hazzı amaç haline getirmişse, şiir de dilin doğal amacı olan iletişimi umursamıyor, eğretilme yoluyla insanı iki kez dolaylıyor, lafı dolambaçlandırıyor. Böylece amacı iletişim olan dili atıl bırakıyor, onun yerini alıyor, gündelik dilde kullandığımız sözcüklerle başka şeyler söylüyor. Şiir asla olamayacağı ötekine öykünüyor kısaca, “ötekinin sesi “ olmaya, başka bir “dil” olmaya çabılıyor, zaten olamadığı için öykünmekte olduğu şey olamayacağını biliyor, bunun için öykünmekte olduğunu biliyor, ama bilmezden geliyor. Hepimizin “şiir” dediği, bildiğimiz/ konvansiyonel şiir sezgi ve duyularla yazılıyor, burada altını çizmemiz gereken “ifade”; şiirin şiir olabilmesi için sezdiğimiz, duyumsadığımız şeyleri ifade etmemiz gerekiyor. Bulutların altında akıp giden nehri görmesek de sezebiliyoruz, duyumsayabiliyoruz ama asıl şiir “o” denilen nehir, ifade edilmediğinde şiir olmuyor. O nehri oradan alıp yani ifade edip nesneleştirmemiz gerekiyor nehrin şiir olabilmesi için. İfadeden kastedilen yalnızca sözcük oyunu değil, yani sadece mekanik bir inşa ya da omurga değil şiir. İşte orada devreye giriyor

sezgi. Sezginin ya da imgenin ifadeleşebilmesi gerekiyor imge ya da sezgi diyebilmemiz için. İfade ederek nesneleştirmediğimiz sürece sezgi veya imge duyum halinde ve sanat'ın değil doğa'nın alanında kalıyor. "İşte biz, bir ifade halinde nesneleşen sezgiye şiir diyoruz". Şiir için sözcükler mekanik birer araç, imgenin maddi taşıyıcıları olarak gerekli ama yeterli değil. Öncelikli olan imge ve onun ifadesi; biçimden de önce, sestene de önce. İmge yani dış dünyanın tetiklediği sezgi. Şiir bu sezgiyi düşünce haline getirmeyi gerektiriyor; bir dönüşümü gerektiriyor. Sezgi halindeki imge dışarıdan gelip bize çarpıyor, kırılarak imgeye dönüşüyor ve sonra yeniden başkalaşarak, dönüşerek bizden dışarıya dökülüyor yani ifade ediliyor ve böylelikle şiir oluşuyor. Elbette bu söylediklerim günümüzün dediğim konvansiyonel şiir için; bireyi, toplumu, doğayı ve dili tırnak içinde yeniden üreten şiir için geçerli, özdeksel ve tinsel alanı bir arada barındıran şiir için:

" külotlu çorap giyinmiş bir köprü nehirle sevişiyor

onu anlıyorum, bacakları titriyor

bazı çiçekler gizlice sulanır, diyorum ona

böylece deyince köprü'nün anlamı bozuluyor" **

;ne nehir bildiğimiz nehir burada, ne de köprü bildiğimiz köprü. Onların dışında tek bir şey hakiki; olan ile olması istenilen arasında sanal bir köprü ya da çevrim santrali gibi işleyen şair.

Şiir yazabilmenin yolu izlenim ve duygulardan geçer, şiirde aslanan duygudur. "Her şiir harflerin birleşmesinden oluşan sözcükler ile kurulur ve seslerle özdeksel bir varlığa kavuşur. Sözcüklerin bir de anlamı vardır. Bütün bir şiir anlam ve sestene oluşur. Şiirin şiir olabilmesi için sesin ritmik düzenlenişi ve anlamın bir arada olması gerekir. Şiire kısaca nesneleşmiş bir tindir diyebiliriz. Şiirin özdeksel varlığına ilişkin biçim sorunu değildir sorun, şiire özgü yoğun bir imgelem aracılığı ile dışa vurum gerekir, tinsel bir dışa vurum, öznel bir dünyanın dışavurumu. Şiir sözcük derlemesi değildir. Şiir şiir olduğunda artık nesneleri bir duyu verisi değil bir imge olarak algılarız", bir düşüncenin yere düştükten sonra görünür oluşu ve sonra tekrar görünmez oluşudur bu. Ama derin şiirleri eleştiren, aşağıda bir örneğini göreceğiniz bu tür eleştirel görsel şiirlerde nehir, sığ bir derecik gibi oluyor. Bu tür şiirlerde tepki nehirin nehirmiş gibi gösterilmesine ya da nehir olmamasına karşı olduğundan, metnin yazarı tanımlanmış şair çerçevesinin içinde kalmayı reddettiğinden, şiirin derinlikte yitirdiğini genişlikte ya da sıklıkta kazanmaya çalıştığından ona şair ve yazdıklarına şiir demişiz, dememişiz umursamıyor; yazılan "şiir" değildir, yazarı "şair" değildir, ama söylemeyerek söyledikleri yazının devamında anlatmaya çalışacağı gibi uyarı ve eleştiri olarak önemlidir, dikkate alınmalıdır (Daha sonra da ayrıntılı olarak ifade etmeye çalışacağım, ama yeri gelmişken bir kez daha vurgulamakta yarar görüyorum; halihazırdaki özdeksel ve tinsel alanın birlikteliği ile varolan şiiri "erotik" ya da "iktidara dair/ uzlaşmacı" olması nedeniyle eleştiren, biçime/ yapısal anlama/ öykünmecilik imgeye yaslanmış tüm eleştirel/deneyisel şiirlerin açmazı; eleştirisinin alanında kalmamalarından ve şiir olmaya öykünmelerinden, ya da şiiri "... şiir" olarak adlandırmalarından kaynaklanıyor. Onları eleştirdikleri konularda yerden göğe kadar haklı bulmakla birlikte, "şiirin metaforu" olarak eleştiri işlevlerini yerine getirdikten sonra kendilerini yok etmeye kıyamamaları, iktidara oynayan muhalefet olmaları, böylelikle ister istemez devrimci nüvelerinin sinik bir tavıra dönüşmesi nedeniyle eleştiriyorum):

"Benzerlik vardır

benzorluk vardır

Benzerlik vardır

banzerlik vardır

Benzerlik vardır

binzerlik vardır

Benzerlik vardır

bönerlik vardır”***

.....

.....

Türkiye’de 1980’den bu yana imge ağırlıklı şiir karşı devrimci, halk-düşmanı dahası ahlaksız ilan edilmiştir. Toplumun, sistemin ve sistemin aracı olan dilin her anlamda eleştirilmesinin bir sonucu olarak, topluma, sisteme ve dile bir eleştiri olarak, kendileri gibi devrimci nüvelerle ortaya çıkmış, ancak sistemin ürünü olmaktan kurtulamamış şiiri eleştiren görsel şiir salt yapısalcı eleştiriye, buradan hareketle imge düşmanlığına dönüşmüş olup kendi kendisini yok ettiğinin veya kendisine savaş açtığına farkında olmayan, yukarıda ne olduğunu anlatmaya çalıştığım özdeksel ve tinsel alanı bir arada barındıran bildik şiirin karşısında bir virüs, spam ya da korsan gemiye eşdeğer işlev yüklenmiş durumda, Oysa görsel şiir “bulutların altında sessizce akıp giden nehri” şiir haline getirmek zorunda olan insanlık haline ya da dramına tepkili ya da kızgın asıl olarak, söylemek istediğini salt biçime, metaforsuz/ imgesiz/ şiir olmayan şiir biçimine indirgeyerek, anlamını içinde saklayan bir metafor olarak, şiir eleştirisini düz metin şeklinde değil “sembolik şiir” biçiminde gerçekleştiriyor. Bunun için de manifesto ya da poetika denilen şiirini açıklayıcı bir ön metne gerek duyuyor. “Neyi istemediğini”, “nasıl olmamalı” ifade edemiyor, çünkü şiire tam da bu nedenle, esas olarak imgede ifadesini bulan “ifade/anlatı biçiminden” dolayı karşı çıkıyor. Acıktığını söyleyemeyen bunu ağlayarak ifade eden ve anlaşılmayı bekleyen küçük bir çocuk, karısına kendisini anlamadığı için kızıp, kızgınlığının nedenini söylemeyen, asık suratından, kaşının, gözünün hareketinden anlaşılmayı bekleyen küskün bir koca ya da inşaatın inşasına hizmet eden, ama işi bittikten sonra sökülmeğe tahammül edemeyen inşaat iskelesi gibi; eğretileninin kuaföre gitmemiş şekli gibi söylemeyerek söylüyor demek istediğini. Asıl sorun biçim değil, neyin söylendiği olarak belirlendiğinde, anlatıyı salt biçime indirgeyerek ifadeden/anlatıdan kaçınan ve böylelikle eleştiri misyonu yüklenen görsel şiirin, şiiri imgeden ve duygudan uzaklaştırarak, sığlaştırarak gerçekleştirmek istediğini, bu sığlığın alabildiğine bir derinlik yanılmasına yol açtığını, uzamı özgürce kullanmak, uzamın içinde kaybolmak isterken, karşı olduğu imgeyi “en ince ayrıntısına dek kurgulanmış bir dehşet imgesi” olarak yeniden yarattığını fark etmediğini ve okuru böylece aldattığını dahası okur ile dalga geçmekte olduğunu düşünüyorum. Görsel şiir, zaten çağın getirisi olarak ve yapısı, oluşumu, varlık nedeni olarak erotik olan şiiri, üzerinde durduğu erotik zemininden kurtarmak, ona ve insanlığa iyilik etmek isterken, tüm iyi niyetine rağmen möbius eğrisi şeklinde şiiri kendi üstünde katlamakla, sözcüğün içindeki görünmeyen gizi anlamsızlıkla, varlığı yoklukla perdelemekle, anlamsızlığının anlamın kendisi olduğunu iddia etmekle istemeden pornografik mertebesine ulaşmış oluyor, şiirin içinden şiir olmayan yere uzanıyor, şiiri çökerttiği an tersine çevriliyor ve eleştirdiği şiir ile aynı açmaza düşüyor. Sistemin kurgusundan ötürü iki kere şiir olmakla birlikte şiir olmayan şiirin, yani görsel şiirin eleştirdiği şiirden tek farkı da, ona ahlaksız demekle ondan daha “ahlaksız” olması oluyor. Şiirde derinlik ya da üçüncü boyut şiirin dışında, okur ile şiir arasında konumlanmalıdır. Görsel şiirdeki gibi, anlamın, gözün ve sesin eşzamanlı diyalektiğini ideogramik olarak verebilmek amacı ile bir kompozisyon ögesi olarak sayfaya özgürce konuşlanarak değil. W.Benjamin’in sözünü ettiği aura’yı ya da nesnelerle aramızdaki mesafeyi, derinliği sağlayan imgedir. Böylelikle şair, eleştirdiği an eleştirdiği şey olmak açmazından kurtulamamakla birlikte, okuruna ressam Şeker Ahmet Paşa’nın yağlıboya tablolarında ve Mithat Şen’in sanal ortamda kağıtları lazerle keserek yaptığı kesintisiz beden resimlerinde olduğu gibi kendisiyle ve sanatla dalga geçtiğini hissettiren, sanatın ve sanatçının zavallılığını, hiçliği vurgulayan boş bir mekan bırakabilir, bu boyut şairin şiiri ile kendini ortaya koymasına engel olur, kendi izini silmesini sağlar. “Farkındayım ama, yine de...” der böylelikle sanatçı ve bu kainattan sessiz bir özür dileme olur. Sanat yapıtı nesnelerle arasında korunması gereken bu uzaklığı, boşluğu vurgulayan arka planını yitirince geleneğinden ve temellerinden kopar, büyüsünü yitirir, tapınma değerinin yerini “sergileme” ya da diğer bir deyişle gösteri alır, dolayısıyla karşı çıktığı sisteme hizmet eder. Koparılan temelin yerini politik bir temel alır ister istemez. Bu noktada durup, şiir geleneğini çözerek varolmaya çalışan görsel şiir savunucularına şiiri hangi politik sanat zeminine kaydırmaya çalıştıkları sorulabilir. Görsel şiir denilen “şey”de bu derinlik, şiirin şiirlikten uzaklaştırılması ve sığlaştırılması yoluyla, sığlaştırılmış, dahası şiir olmayan “şiirin” daha şiir ve daha derin olduğu yanılsamasıyla sağlanmaya çalışılmaktadır; şiirin alanında kalarak ama eleştiri metni olarak, polisin içinde mafyanın köstebeği

olarak, kralı oyalayan saray soytarısı olarak, bin bir gece masallarının Şehrazatı olarak. W.Benjamin herhalde bu nedenle “edebiyat derinlikte yitirdiğini genişlikte kazanmıştır” demekte ve Brecht’in “işlevsel dönüştürme” kavramının yararsızlığını vurgulamaktadır; çünkü varoldukları biçimleriyle bu araçlar, devrimci temaları bile bir tüketim ve eğlence nesnesi haline getirmektedir. Kendini tüketip küllerinden yeniden doğan, bir türlü ölmeyen kapitalizm, sanatı da yeniden üretmek ve döneme özgü yeni isimler, kavramlar ve biçimlerle yeniden pazarlamak zorundadır. Bu nedenle konuştuğumuzu sanırken konuşulan özne yani nesne oluyor, kendi kendimizi yok etmek için elimize kendi kemiğimizin tutuşturulduğu kiralık katil oluyor ve bunun farkına varamıyoruz. İnsanı insan kılan duygudan, sezgiden, imgeden mahrum bırakarak gerçekleştirmek isteyen omurgalı ama iskeletsiz, içi kan ağlayan ama bir damla göz yaşı akıtmayan görsel şiir hareket edemiyor diye sığ bulduğu, imgesi bol diye ahlaksızlıkla suçlayıp hor gördüğü konvansiyonel şiirin yerini almaya aday gözüküyor. Bütünlüklü bir organizma ya da parça-bütün olarak gördüğü sözcüğe ve teknolojinin olanaklarına dayanan bu tür şiir, bildiğimiz şiirin okurda yol açtığı yoğunlaşma ve özdeşleşme tavrının yerine teknik olanakların yarattığı yabancılaşmayı koyarak okuru eleştirel ve etkin bir konuma itmeye mi çalışmaktadır? Böyle bir işlevi olduğu doğru, ben de bu şekilde yukarıda bir örneğini verdiğim görsel şiirin yabancılaştırıcı etkisiyle düşünmeye soyundum. Varolan sisteme, sistemin getirisi şiire ve dile bir eleştiri olduğunu anlayabiliyorum “benzerlik vardır/ benzorluk vardır”ın. Ama, omurgası olmakla birlikte iskeleti olmadığı için, hareket etmekten mahrum olduğu halde koşuyormuş izlenimi vermeye çalışan bu şiirin, kendisini nasıl oluyor da bu sistemin dışında konumlandığını, ötesine nasıl yolculuk edeceğini, oturduğu yerden nasıl kaldırıp altına bakacağını, baktım diyelim orada tekerlekli bir sandalyeden başka ne bulacağını bilmiyorum şimdilik. İnsanlar değil mi örtüyü kaldırmak, her şeyi açık seçik görmek isteyenler, şiirin üstünde bu örtü olmadığında neyin örtüsünü kaldırıp altına bakacağız, bizim bakmamız gereken şey bize baktığında nereye kaçıp saklanacağız peki? Gerçekten saklanabileceğimiz bir yer yok artık, kalmadı ve görsel şiir ya da somut şiir denilen bu tür deneysel arayışlar “dinsizin hakkından imansız gelir” dercesine erotik olan şiirin karşısına pornografik şiir olarak dikilmiş ve savaş bayrağını açmış durumda, ama Adorno’dan alıntı ile: Her ikisi de doğduğunda devrimci sanat nüvesi taşımakla birlikte neye hizmet ettiği meçhul teknoloji gibi totaliter toplumun ve kültür endüstrisinin bir parçası olmak durumunda.

Geçenlerde televizyonda izlediğim bir banka reklamı geldi aklıma; reklam filminde bilgisayar ekranının karşısına oturmuş dev gibi bir Mouse, mouse pad’in üzerine yatırdığı insanla sanki o insan mouse’muş gibi oynuyordu. Araya giren ses bunun bir şaka olduğunu söyleyince içim çok rahatladı doğrusu ve bir kabustan uyanır gibi oldum, ama işte hâlâ o kabusun içindeyim ve teknolojide olduğu gibi san’atın gidiş’atı da, şimdi fantezi olarak değerlendirdiğimiz ve hatta güldüğümüz durumun bir gün gerçekleşeceği yolunda; korkutuyor beni. Başka bir örnek: Kubrick’in “bone” filminde ilk sahnede bir maymun topluluğu, bir iskeletin başındalar. Bir şeyler yemeye, karınlarını doyurmaya çalışıyorlar. Maymunlardan biri, birden sinirleniyor ve eline aldığı bir kemikle, iskeletin kolunu, bacağını ve kafasını parçalıyor. Sonra aynı maymun bu sefer bir arkadaşını aynı kemikle dövüp, öldürüyor. Burada silah olarak kullanılan nesne neden kemik diye düşündüm ilkin. Neden bir sopa yahut taş değil? Ardından, iskeletin başındaki maymun neden o kadar sinirlendi dedim kendi kendime ve bunlara cevap aramaya başladım. Maymun aç olduğundan, iskeletin sırf kemikten olmasına ve yiyecek et barındırmamasına sinirlenmiş olacaktı. Ama o bir iskeletti, iskeletin üzerinde et barındırması iskeletin doğasına aykırı değil miydi? İskeletin iskelet olmasına en ilkel insan topluluğunu simgeleyen maymun sinirlenebiliyordu. Hıncını, eskiden canlı olan türünün kendi kemiğiyle, onun diğer kemiklerini kırarak alıyor, sonra sakinleşerek bir köşede yemeğini yiyordu. Silah olarak kullanılan kemik, eskiden canlı olan bir varlığın nesneleştirilmesi durumunu simgeliyordu. Ardından aynı kemikle topluluğun başka bir üyesine bilinmeyen bir nedenden ötürü saldırıp yok ediyor ve bu sefer onu nesneleştiriyordu. Arkadaşını öldüren maymun o eylemi gerçekleştirirken özne konumundaydı, öznellik mertebesine ulaşmış ve arkadaşını nesne konumuna getirmişti. Bu sefer onun kemikleriyle bir başkasının kemiklerini kıracaktı. Aynı süreç kendisi için de geçerliydi oysa. Bir süre sonra bir başkası onu öldürdüğünde kendisi nesne konumuna geçecek ve kemikleriyle bir başkasının öldürülmesine alet olacaktı. İlk sahnedeki iskeletin iskelet olmaktan öte bir suçu yoktu yok edilmesini gerektiren. Bu durumda şiddet ve kızgınlık, demek ki bir “şey”in öz varlığına karşıydı. Beklentiye cevap verememesi

onun yok edilmesini ve şiddeti gerektiriyordu. Bir takım beklentilere yanıt verememek yok edilmek için bir gerekçe olarak kabul edilebiliyordu. Daha sonraları bir başkası bir diğerini ‘neden mavi gözlü değilsin ’ ya da ‘derin neden kara’ diye yok etme hakkına sahip olabiliyordu, iş salt yaşama savaşının, hayatta kalmanın ötesine geçtiğinde. Ölüm korkusu ve çaresizlik nefreti, nefret şiddeti, şiddet nesneleştirmeyi, bir başkasını nesneleştirme kendini nesneleştirmeyi ve bu da öznenen nesneye, nesneden özneye sürekli bir dönüşümü gerektiriyordu. İşin tuhafı nesneleşmek için ölüm gibi kesin bir gerçekliğe gerek duyulmuyor artık; edindiğimiz değerler, kimliklerimiz, etiketlerimiz, sosyal statümüz ve yaptığımız işler bizi nesneleştiriyor, gücümüz ölçüsünde kendimizi kullandığımızı ve tükettiğimizi fark etmeden ne şekilde, ne derecede olursa olsun diğerlerini kullanmaya başlıyoruz ve bu kural toplumsal yaşamda en ilkelinden en gelişkinine doğru anlamlı bir farklılık barındırmıyor içinde. Kullanma süreci böyle işleyebiliyor. Bir garson, ben de varım ve önemliyim demek için kül tablanızı boşaltmak amacıyla masanızdan alıyor ve geri getirmiyor, bankadaki bir memur sizi önünde tek sıra haline sokarak saatlerce bekletebiliyor, bir doktor hastalığınızı size açıklamıyor, bir dilenci verdiğiniz sadakayı beğenmeyebiliyor, kocalar karılarını sudan bir sebep bularak dövebiliyor ve şiir sadece şiir olmasından dolayı hor görülebiliyor böylelikle. Filmin sonunda, ürettiği yapay zeka Hal’i kendi amacı uğrunda kullandığını sanırken, yapay zeka ‘Hal’ tarafından kullanıldığını fark eden ve ona yenik düşen genç bir adamı görüyoruz. Önce kendisine aynada bakıyor, sonra odada, masa başında oturan olgun haline, sonra yatakta ölüm döşeğindeki yaşlı haline. Bütünden parçaya ve parçadan bütüne, zaman ve uzam bir öznenin varlığında süreğenlik kazanıyor, bütünlüyor. Oradan anne karnındaki bir cenine yol alıyoruz. Uzaklarda bir bütün halindeki ay bizden git gide uzaklaşıyor ve daha yakın kocaman ama eksik bir ay beliriyor. Eksiklikler tamamlandıkça kendimizden uzaklaşıyor, eksildikçe kendimize yaklaşıyoruz. Kendimizden uzaklaştıkça, her şeyi kendi doğrularımız uğruna kullanıyor, bu hakkı kendimizde görüyor ve sonra da kullandığımız nesneler bizi kullandığında, az bir olasılıkla bunu görmeyi başarabiliyorsak eğer şaşıyor veya bunu görmemek için daha da vahşileşiyoruz. Asla yok olmuyoruz, sadece birbirimize ve bir şeylere dönüşüyoruz, her şey birbirine benziyor zamanla. Şiddeti içselleştirdikçe bu dönüşüm büyük bir hızla yok oluşu getiriyor. Bütünlene gibi görünen bir parçalanma süreci yaşıyoruz. Tam bütünlendik artık dediğimizde ise paramparça olacağız.

Yok olanların yok oluşuna katlanmadığımız için yok olanların yerine onlardan artan boşluğu dolduracak başka şeyler koyuyoruz; örneğin sigarayı bırakıyoruz, yokluğuna dayanamıyor, boşluğunu çekirdek yiyerek doldurmaya çalışıyoruz. Haydarpasha garının yok edilmesine karşı durmak için kapısına kendini çivileyemeyen gövdemiz oluyor böylelikle şiir, hareket yeteneğini ve sesini yitirmiş atıllaştırılmış insanın sesi oluyor, bizi ikame ediyor. Şiir bu anlamda bizi olduğumuz yerde tutan, bize bir karşı duruşu başardığımız yanılgısını ve yanılsamasını yaşatan, kendimizi iyi hissetmemizi sağlayan sanal bir harekettir, hareketin içinde olan zaman değil, zamanın içindeki harekettir. İçeriği değil, yapısı ve varoluşu nedeniyle erotik olan günümüz şiiridir işte bu, iktidarı besleyen bir alt metin olduğunu herkesin bilip, bilmezden geldiği. İşte bu bilmezden gelmeye ve iki yüzlülüğe katlanamayan görsel şiir, halihazırdaki şiirin karşısına bütün bunları, ahlaksızlığını, yalancılığını, uzlaşmacılığını ve çaresizliğini yüzüne vurmak için çıkıyor, o şiiri eleştiriyor, dik dik okurun gözünün içine bakıp onu düşünmeye çağırıyor, sarsıyor, bunu eleştiri metni şeklinde değil şiir formunda yapıyor. Anlamsızlığını, imgesizliğini, kızgınlıkla doldurulmuş arka planını dile, sisteme ve ‘eski şiire’ bir üstünlük ve farklılık olarak sunuyor, göstermek istediğini okurun gözüne somut bir biçimde sokuyor, şiirin öz varlığına, her türlü araziyle şiirin şiir olmasına tahammül edemiyor. Akıldışı olanı, aklımızın almadığını, ne olmamalıyı alegoriye dayanarak anlatmak yerine, anlatmamak, şairsiz varolmak, eleştirel olmak, şiir olmayarak şiir olmak ve devrim yapmak istiyor. Yitirilmesine engel olamadığımız değerlerin yerine koyduğumuz, böylelikle yaşama katlanabilmemizi sağlayan bildiğimiz şiirin yerine kendisini koymak, süslü bebeklerimizi, telli arabalarımızı kafamıza vurarak kırmak ve yerimize Truva atları koymak istiyor. Görsel şiir ya da benim deyimim ile teşhirci/ tetikçi/ taktikçi/ korsan şiir, gözlerimizi açmak isterken elde ettiği konumu korumak istemesi nedeniyle daha da körleştiriyor bizi, yeni bir açmaza itiyor, yok oluşumuza dur demek isterken katkıda bulunuyor ve bunu hızlandırıyor, bizi korumaya çalışırken tehlikeye atıyor, eskiyi aratacak olan daha beter bir sistemin yolunu açıyor ama ne yapmakta olduğunun farkına varamıyor.

Görsel şiir imgeden, anlamdan, sestten oluşan ve bu nedenle uzlaşmacı bulduğu şiirin maskesini yüzünden çıkarmakla, onun sinik tavrını ispat etmiş olmakla birlikte, imgesizlik, sessizlik ve anlamsızlıktan “sözselsesselgörsel” bir bütünlük çıkararak “şiir” olduğunu iddia etmeyi sürdürükçe kendisine maske edinmiş ve sinik bir tavrı benimsemiş olacaktır. Bildiğimiz şiirin anti-tezi ya da eğretilmesi, metafordan öte bir anlamı olmayan görsel ya da somut şiirler, ünlü bir filozoftan alıntılarla söylersem; anlatacaklarını anlattıktan sonra sökülen inşaat iskeleleridir, bina olmaya öykünmemelidirler, daha evvel de belirttiğim gibi, neyse o olmadığı için öykünülür her ne ise öykünülen şeye ve asla öykünülen şey olunamaz, zaten bunun için öykünülmektedir ve “öykünme kendinden feragat etmeyi gerektirir.”

Çaresizliğimizin bilincini yatıştırmak için ağzımıza çalınmış bir parmak bal olan bildik şiir; sesini çıkaramayan insanın sesi olmaya öykünmektedir. Onun karşısına bu çaresizliğin farkındalığı ile dikilen ve çözüm olarak; “sözselsesselgörsel” bütünlük, parça-bütün ya da bedenden bağımsız, tek başına hareket edebilen bir organ projesi sunan görsel şiir ise bu çaresiz sesi harekete ya da insanın kendisine dönüştürmeye çabalamaktadır. Oysa yapması gereken; iki yüzlülüğünden, yalancılığından ve uzlaşmacılığından dolayı karşı olduğu şiirin yaşamı estetize etmekten, dayanılır kılmaktan başka bir işlevi olmadığını, kusmuğun üzerindeki krema olduğunu haykırdıktan sonra işlevini tamamlayıp sahip olduğu devrimci tema bir tüketim ve eğlence nesnesi haline dönüşmeden, “ birkaç özgün düşünce kıvılcımından orta boy bir ateş yakmayı bilmiş bir filozof, Gilles Deleuze” gibi kendisini pencereden dışarı fırlatmaktır. Bunu başaramadıkça techne’de “panoptikumdaki pan şiire; yaşasın priapizm!” diyen bir şair açacak ister istemez, benden söylemesi.

Kaynakça: Bu yazının hazırlanmasında “ Ahlak, estetik ve şiir -şiirin mikroestetik eleştirisi- Oktay Taftalı, Gendaş yayınları birinci basım, 1998”, “Çifte alev, Octavio Paz, Okuyan Us yayın 1.basım, Ekim 2002” , “İmgenin pornografisi, Zeynep Sayın, Metis yayınları1.basım Mart 2003”, “Elma, Enis Batur, Sel yayıncılık 1.basım”, “Brecht’i anlamak, Walter Benjamin, Metis yayınları, 1.basım, Nisan/ 1984” kitaplarından ve Ege Berensel’in çevirdiği, Zinhar Kış 2005, no:5’de yayınlanan Augusto de Campos’un somut şiir manifestosundan yararlanılmıştır. * Oktay Taftalı, **Nuri Demirci; şiir: Zencefil/ Kitap-lık Ekim 2004, ***Ömer Şişman;şiir/Kitap-lık Aralık 2006 sf:37

ŞİİRE KATTIĞI POETİK DEĞER AÇISINDAN ARGO VE KÜFÜR

Giriş

Bu yazıda küfür, argo ve jargon terimlerine, bunların ve şiirin anadil içerisinde konumlanışına, argonun ve küfürün şiir içindeki yerine, anlamsal ve işlevsel açıdan poetik değeri nasıl etkilendiğine şiirlerden alıntılar yaparak bakmak istedim. Argo kendisine de ait bir özellik olan anadile karşı çıkmak ve ondan sapmak noktasında şiir dilinin içinde kullanılabilir mi? Nasıl kullanılırsa şiirsel dil özelliği kazanır ve sokaktaki kullanımından farklılaşır, şiire girdiğinde şiiri değer kaybına uğrattır mı? Öte yandan psikolojik ve sosyolojik açıdan argo ve küfürün ortaya çıkışını ve bunlara duyulan gereksinimi de eşelemek

istedim. Argo ile ilgili olarak iki sözlük: “Türkçe’nin Argo Sözlüğü” (Ali Püsküllüoğlu) ve “Büyük Argo Sözlüğü” (Hulki Aktunç) inceledim.

Argo, Küfür Ve Jargon Üzerine Kısa Kısa...

“azizim, sövmek müsekkîn-i asaptır. Binaenaleyh, herkes için meşrû bir haktır. Ben, bu hususta hiçbir hudut tanımam. (...) sevme hürriyeti olduğu gibi, sövme müsavâtı da olmalı. Herkes, bikaderi imkân sövebilmelidir.” Bu alıntı “Kalan Müzik” tarafından hazırlanmış, “Hiç’in “azâb-ı Mukaddesi”i Neyzen Tevfik” adlı arşiv serisi kitapçığından.

Küfür, argo ve jargon farklarını sadece sezebildiğim, ama tanımlarını netlikle yapamadığım terimlerdi. Argo üzerine araştırmaya başladığımda ilkin Ali Püsküllüoğlu’nun “Türkçe’nin Argo Sözlüğü” geçti elim. Bu sözlükte “argo sözcüğü”nün Türkçeye Fransızca –argot- yoluyla girdiği, sözcüğün ilk olarak hangi dilde ortaya çıktığının ve kökenbilim yönünden kaynağının bilinmediği söylenmiş (AP, TAS sf:7).

Ancak internette yaptığım bir taramada, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi’de Argo’nun gemi anlamına geldiğinden söz edilmiş ve şu açıklamaya yer verilmiş: “Argo, Yunan mitolojisinde İason ile Argonotların Altın Post’u ele geçirmek üzere İolkus kentinden yola çıktıkları geminin adıdır. Argo gemisi, Argus adında bir tersane işçisi tarafından yapıldı. Geminin koruyucu tanrıçası Hera idi. Bu efsanenin asıl kaynağı Rodoslu Apollonios’un Argonautika adlı yapıtıdır.” Ancak bu geminin “argo” anlamına kadar olan yolculuğunu, gerçekten de böyle bir yolculuk var mı, olabilir mi, bilemiyoruz, dil arkeolojisi alanında kazı yapanlar bu batık geminin bilmediğimiz bir sırrı varsa gün ışığına çıkarabilirler belki.

“Küfür, kaba dil, halk dili, teklifsiz konuşma, mesleki jargon gibi kavramlar argoya çok yakın durur. Aradaki sınır zaman zaman yok denecek kadar incilir.” (Hulki Aktunç, Büyük Argo Sözlüğü, sf:16). İncelediğim her iki sözlükte de küfür, argo, jargon ayrımına ve argoyu argo yapan, diğerlerinden ayıran özelliklere ayrıntılı değinilmemiş. Bu özellik her iki sözlüğün de bir eksiği olarak beliriyor.

Küfürün kelime anlamı: Gizlemek. Küfür Arapça kfr kökünden türemiş; bununla ilintili olarak; kafir, kuffar, kefare vb. sözcükler anılabilir. Ancak küfürün örtme, gizleme anlamına gelen kökeninden farklı olarak açık etme özelliği belirgin, kâfirleri dışlamak, onları açık etmek amaçlı. Bu noktada da küfürün şifreli dil olan argo ve jargondan oldukça farklı bir yerde olduğunu önemli bir fark olarak belirtmek gerekir.

Argo ve jargon benzer şekilde gizli veya şifreli dil. Argonun jargonun mirasçısı olduğu ve 17 yy. sonu (1680) kullanılmaya başladığı bazı kaynaklarda mevcut (Pierre Guiraud, L’Argot, Que Sais- je, PUF) *. Zaman zaman birbirine karışan argo ve jargon farkına da dokunup geçiyoruz: “Jargon genelde mesleki anlamda bir sözcükler, deyimler, terimler bütünü”. (HA, BAS, sf.410). Argoya içinde müstehcenlik barındıran jargon demek de mümkün.

Argo için en derli toplu tanım: “bir toplumdaki genelgeçer dilden ayrı, ama ondan türeme olan, belli çevrelerce kullanılan ve herkesçe anlaşılmayan, eğretilmelerin büyük yer tuttuğu, kendine özgü sözcük ve deyimlerden oluşan özel dil (...) teklifsiz, kaba, vb. çeşitli konuşma biçimlerini de belirten argo terimi, dilbilimde daha sınırlı bir anlam taşır; ya kapalı bir yaşamı olan ya da kendini gizlemek isteyen dar topluluğun özel konuşma aracını belirtir” (AP, TAS sf:8).

Ali Püsküllüoğlu Hulki Aktunç’un “Büyük Argo Sözlüğü”nde argo tanımının alan argosundan bağımsız olamayacağından söz ettiğine, argoyu “alan argosu” ve “genel argo” kavramlarına bölerek incelediğine, argoya yerel kaynaklardan farklı olarak “özel dil” demediğine ve argodan bir konuşma dili olarak söz ettiğine değinmiş. Vurgulanması gereken önemli bir özellik dilin toplumun yapısına uygun olarak katmanlaşması. İşte bu farklı küçük sınıfsal ve sosyal katmanlardan birine ait küçük bir dil argo; atık ya da safra ya da öd dili* diyebileceğimiz bir dil.

Hulki Aktunç’un vurguladığı alan argosu, genel argo ve anadil arasındaki geçişlilik özelliği önemli. Bu geçişliliği ve dinamik süreci kolayca anlamak için bir örnek: Paspal kelimesi uyuşturucu argosunda

düşük nitelikli esrar anlamında iken, genel argoya düşük nitelikli kimse veya şey ve anadile de düşük nitelikli kimse, şey olarak girebiliyor (HA, BAS, sf15). Bir jargon veya argo sözcük gizini veya şifresini yitirdiğinde genel dile karışmış oluyor, ya da genel dile karıştığında bu niteliğini yitiriyor, yozlaşıyor. Örneğin tıp jargonunda kullanılan ex olmak yani ölmek artık pop kültüre ve genel dile geçmiş, şifresel dil olma özelliğini yitirmiş, popülerleşmiş durumda. Ör. Ex aşkım.

Sosyolojik Ve Psikolojik Açıdan Argo

Ne kadar çok farklı sosyal katman varsa her birine ait bir argo var (Hulki Aktunç toplumun kendine özgü farklı yaşama ve davranış biçiminden türeyen 18 kadar alan argosu tanımlamış: Hırsız argosu, asker argosu, okul argosu, umumhane argosu, eşcinsel argosu vb.)

Sosyal ve sınıfsal olgular temelinde ele alındığında argonun alt sosyal katmanların üst sosyal sınıfları küçümseme, onlarla alay etme, öç alma, düşmanlıklarını ifade etme ve kendilerini onlara karşı koruma gibi işlevler edindiği görülüyor. Bütün hiyerarşik toplumsal yapılanmalar için de aynı durum söz konusu. Uyuşmazlığın ve farklılıkların olduğu her yerde, insanların içine sığınacağı ve kendilerini tehlikelerden, zararlardan korumalarına yarayacak aynı zamanda psikolojik açıdan da sağlıklı olmayı sağlayan küçük bir argo dil vardır demek pek yanlış olmasa gerek.

Ali Püsküllüoğlu'nun bir başka saptaması son yıllarda gençler arasında ve pop kültürde argoya kayış olduğu yönünde. Aslında Püsküllüoğlu'nun burada argo demekle kastettiğinin ağırlıklı olarak müstehcen dil ve küfür olduğunu sanıyorum. Bu saptamanın ardından yapılan yorum, belki de sözlük kapsamının böyle bir konunun açılımı için uygun olmaması gereği, yetersiz. Gençlerin pop kültürde argoya yönelişi "gülmece tadı sunması"ndan olarak belirtilmiş Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde. Oysa burada ülkemiz özelinde ve dünya genelinde emperyalizmin egemenliğini ve gücünü artırmasından doğan pop kültür, kültürel yozlaşma, sosyal sınıflar arası derinliğin, uçurumların artışı ve bunlarla ilintili olarak her türlü ayırımı / ötekileştirme ve özellikle cinsiyetçi ayrımların belirginleşmesinden, argonun yozlaşarak ağırlıklı olarak küfür niyetine erkek egemen zihniyeti pekiştirici ve kadınları aşağılayıcı bir özellik kazandığından söz etmek gerekli. Böyle bir argoyu elbette olumluyoruz.

Sosyolojik Ve Psikolojik Açıdan Küfür

Küfür birine zarar verilmesi dileğini yansıtan konuşma biçimi olarak tanımlanır. Küfür cinsel içerikli ve aşağılamaya, yok etmeye yöneliktir. Dikkat çekme, karşısındakini sarsma, savunma, isyan, çocuklarda yetişkinliğe öykünme, onaylanma, zevk alma küfredmenin psiko-sosyolojik nedenleri arasındadır. Eğitim açısından çocuklarda buna engel olmak için önerilen yol, çocuğun önem verdiği kişileri taklit etmesinden yola çıkarak, çocuğu etkileyen kişilerin küfür etmemesidir. Ve dürtülerin ifade edilebilmesi, tartışma ortamının yaratılması, yaratıcılığın desteklenmesi alt kültürden beslenen küfürün bir alışkanlık haline dönüşmesini ve alt kültürün geneli istilasını engellemek için önerilebilir.

Anadil, Şiir Dili, Argo/Jargon

Argo ve şiir anadil içinde ele avuca sığmaz birer langaj (langage)/dilce, birer farklı dil öbeği. Şiir, varolan genel dile karşı çıkış amaçlı bir karşı-dil, argoda olduğu gibi şiirde de farklı sosyal ve sınıfsal katmanların biçimde, içerikte ve dilde farklılaşma etkisi yarattığını görüyoruz. Argo sokak dili bir yerde. Şiirde de şairin yaşayış biçimine ve sosyal statüsüne veya sınıfına göre, günlük yaşam içinde evde veya sokakta oluşuna göre şekillenen bir şiir dili var.

Argo; Salah Birsal'e göre "Dilde yeni tatlar yaratmak için bir araçtır". Orhan Veli'ye göre "varolan şiir diline, klişelere bir karşı çıkma ögesidir". Ece Ayhan'a göre: "Bir karşı dildir, şiirle bir karşı anlam yaratmanın aracıdır" (HA, BAS, sf:380). Salah Birsal argoya yemeklerde kullandığımız baharat işlevi yükler ve işlevini bu farklı lezzet ile sınırlandırırken, O. Veli ve Ece Ayhan'da bu sınırlı işlevin dışına çıkılmakta ve daha farklı işlevler yüklenmektedir sırtına, dahası silah veya kalkan olarak şekillenmektedir argo onların anlayışında. Şiirde bu kalkan dil kimi zaman bir maske işlevi yüklense de asıl olarak kendi farklılığını gizlemeden, farklılığına sahip çıkan ve gerektiğinde onu korumak için her

şeyi göze alan bir savaşçı konumundadır. Şiirde bu avangard çabalar argonun ortaya çıkışı gibi belli bir grup şairin hem topluma, hem anadile hem de var olan şiir diline karşı çıkması sonucu küçük bir grubun anlayabileceği ve kullanımında ortaklaştığı yeni bir şiir dili ve belki jargonu doğurmaktadır (somut şiir/görsel şiir örnekleri de bu kapsamda). Bu dil imge yoğun olabilir veya argoya imge işlevi yükleyerek kullanılabilir. Her ikisi de özellikle siyasi baskıların arttığı dönemlerde işlev olarak argo gibi şairin kendisini koruması amacı da güdebilir. Ayrıca kadın şairler söz konusu olduğunda aşılammış bazı ahlaksal kurallardan ve toplumsal baskılardan dolayı şiirler herkesin anlayamayacağı imge ağırlıklı bir dile ve yer yer de şiirde karşı cinsin veya gücün temsili olarak argoya veya kayış diline yönlenebilir. Şiir söz konusu olduğunda imge ağırlıklı dil de, simgesel dil de, örtük kullanım da jargon ve argo'nun örtme/ gizleme işlevi ile buluşmaktadır. Bu tür seçimleri "ahlaksızlık" veya "korkaklık" olarak yorumlamak statükocu bir yaklaşım gibi geliyor bana. Argo hem işlev hem de anlam olarak şiirin poetik değerine dahil olabilir. Burada poetik değer derken seçilen nirengi noktası; şiirde kullanılan argonun veya küfürün bir birim olarak şiirin bütünüyle kurduğu ilişki, bilinen anlamı dışında şiirin bütününe kattığı anlamdır. Bu şekilde bir çevrime uğramadan şiire giren argo ve küfür şiirin sanatsal değerini düşürür. Şairin açık kullanımdan kaçınmasını da kendi adıma önemsiyorum. Bu sanatsal değer konusunun bilimsel açılımını dilbilimcilere ve şiirbilimcilere bırakıyorum. İncelediğim örneklerde argodan daha çok küfür, müstehcen dil kullanımı, argo veya jargon işlevi üstlenen örtük kullanımın söz konusu olduğunu belirtmeliyim.

Şiir Ve Argo

Argonun yazı dilinde pek kullanılmadığını görüyoruz, argo birinci sözlü kültüre ait bir dil, yazıya dökülünce ve genel kullanıma girince şifreli olma özelliğini de yitiriyor, ancak ara sıra şiirde, romanda, tiyatro oyunları, karikatür ve en çok da sinemada karşımıza çıkıyor. Argo teşbih, istiare, mecaz, hüsn-i talil ve mübalağa gibi söz sanatlarına açık bir dil. Bu tanımlara göre argonun şiir dili ile buluştuğu bir çok nokta olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle eğretilmelerin büyük yer tutması, herkesçe anlaşılmaması, özel bir alan dili veya dilcesi (langage) olması argoyu şiirle benzer kılan yanlar. Argonun da başlangıçta şiirler gibi birinci sözlü kültür alanında oluşu, yazıya sonradan dökülmesi, her ikisinin de "anadilin koynunda birer asalak gibi" büyümesi ortak yanları. Argo ve şiiri dilin zenginlikleri olarak kabul ettiğimize göre asalak derken istenmeyeni değil, anti-tez olarak, kaçınılmazı anlamalıyız. Şiir ve argo denilince gözümün önünde aynı annenin karnında büyümüş, doğduktan sonra yolları ayrılmış ve toplumsal yaşamın, yaşadıkları ortamın ve dahil oldukları sosyal sınıfın getirisi olarak birisi kibar/dişil diğeri kaba/eril karakterli olmuş ve farklı yönlerle uzaklaşmış iki kardeş beliriyor. Uzunca bir süre sonra birbirlerinin varlıklarından haberdar olmuş ve kardeş olduklarını öğrenmişler. Elbette bu çok yetersiz bir benzetme, hem şiirin hem de argonun birçok farklı alt grubu veya alanı ve bunların birbirlerine geçişlerinin ve çok sayıda gri zon'larının olduğu düşünüldüğünde

Aşağıda birkaç örnekle bu konudaki görüşlerimi aktaracağım.

Şiire Kattığı Poetik Değer Açısından Argo Ve Küfür

"(...) turgut beni uyar

ensemden belime doğru

çok hafif bir çöküntü

giriyor odaya

generaller geliyor, siviller, vekiller

neşesi kırılmış bir halk (...)

kucağıma alıyorum

kuşkuyla hırpalıyorum akşamı

sabahı zor ediyorum, dişlerimin arasında eziyorum sesi

kasları ve iradesi alınmış

ama öfkesi bileylenmiş bir kadın en yukarıda

aşağıda bir avuç iblis tempoyla; hadi, hadi

bir iki hop bir iki hop bir iki cop...

turgut biri bizi itiyor arkadan

hem de hep bir ağızdan..." (Deniz Durukan, Varlık, 1209, Haziran, YKY şiir yılı 2008)

Bu şiirin bütününde, düşsel bir dille 80 öncesi ve sonrası bir bıçakla kesilmişçesine oluşan kuşak farkından ve gençliğin depolitizasyonundan söz edilmekte. 80 darbesi öncesi kuşaktan bir asker ve aynı zamanda bir şair olan Turgut Uyar'a hem bir şair hem de sevgili olarak yakınma, yanı sıra onu olan bitene tanık etme ve şairin soyadından da cinsel anlamda uyarma ve uykudan uyandırma olmak üzere dil oyunu kurma işlemlerinin yapıldığını görüyoruz. Ayrıca Turgut Uyar'ın asker kökenli olmakla birlikte darbeci askerlerden farklı olduğu da vurgulanmak istenmiş olabilir. Şiirde giderek bir karabasanın içine veya bir film-noir'in atmosferine çekiliyoruz; şiir kişisi Turgut'a sevgili derecesinde yakınlık duymaktadır, onunla sevgili olmak isteği ve aynı zamanda duyduğu hayranlık birbirine karışmaktadır. Turgut ile sevişmek isterken odaya generallerin, sivillerin, vekillerin ve neşesiz bir halkın girmesi ise bütün bunların şiire, aşka ve barışa karşı olduklarının simgesel bir anlatımı. Buradan itibaren rüya 1980 darbesinden sonra yaşananları çağrıştıran bir karabasana döner. Şiir kişisi siyasi suçlu olarak içeri alınan ve işkenceye uğrayan bir kadınla özdeşleşmiştir ve öyle bir kadının yaşadıklarını karabasan olarak yaşamaktadır, artık sevişmeyi değil de onu bu karabasandan kurtarmasını ve uyandırmasını ister Turgut'tan. O dönemde özellikle kadın ve erkek siyasi tutuklulara anal yoldan cop sokularak işkence edildiği bilinen bir gerçek. O işkenceci iblislerin yaptıklarından "biri bizi itiyor arkadan" diyerek, "itmek" fiili olumsuz çağrıştırlarak, Turgut Uyar'a yakınılmaktadır. "hep bir ağızdan" dizesi de bu kaba gücün dildeki yansımasından, dildeki lümpenleşmeden, değer kaybından söz etmekte, böylece argo ironik, eleştirel ve sisteme karşı duran politik şiir diline dönüşmekte, şiir poetik değer yitimine uğramamakta, aksine anlamsal katman olarak zenginleşmektedir. Burada belki argo değil de çağrışıma teslim edilmiş örtük bir kullanımdan söz etmek daha doğru bir yaklaşım olabilir.

*

"büyük f dişlerini gösteriyor duvar / taş blok karanlığın ıslak ile / birleştiği zemin sağa / dönüyoruz, diyor, şimdi sola, diyor / sola dedik lan o-rus-pu-ço-cu-ğu, diyor / a'nın ığılığı kendi sınırlarını tanıyor / yemin mi ettiniz len siz, diyor / kırıla kırıla dökülüyor türkçeye ait dizge / ..ikin ulan şunu, diyor, o sıra ş'nin sidik sesi /taş blokta i'ye dönüşüyor sonra z'ye / r. korsakov'un arının uçuşunu anımsıyor bellek / sonra bir dizi küçük ve büyük m harfi // kilitleniyor dudaklarıma dişlerim / konuş lan, diyor, öt lan /birbirine kenetleniyorken kırılıyor / dişlerim, yüzümde bir tokat / bir tükürük, lan ağız kanadı /bu ibnenin, diyor, çocukluğa / bulanmak isteyen bir ses / evini terk ederken kalbini / evinde bırakmış bir ses / akıyor / sökülük tırnakların arasından / akıyor içime / sen burada ..ötünden kusarken / onlar kim

bilir nerede / ...m üstünde fındık kırıyor / sessizlik! sessizlik! /ben erdişeye doğru böyle kayarken / konuş aslanım! /diyor //kenetleniyor bilincime dişlerim! /” (Yücel Kayıran)

Yücel Kayıran’ın bu şiirinde küfür şiire şairin kendisine ait değil karşı çıktığı ve ne zihniyetini ne de dilini benimsediği gücün dili olarak girmiştir. Bu şiir, içinde geçen küfürlerin ve argo deyimlerin konuşan şiir kişisine ait, onun tarafından onaylanmış bir dil olmayışı ile siyasi tutuklulardan ve işkenceden söz edişyle, güce karşı çıkışıyla, aşırı politize olmuş bir bireyin şiiri durumunda.

*

İlhan Berk’in “Ben Senin Krallığın Ülkene Yetiştim” şiirinden bir örnek :

“Denize bakan evler gibiydim seninle.

Dur, geliyorum ellerin ne güzel öyle

Beni şey et gülüşlerini bekleyeyim”.

Son dizede geçen “beni şey et” kısmı için Hulki Aktunç’un argo sözlüğüne baktığımda ; “cinsel birleşmede bulunmak, düzmek” olarak verilmiş. İlhan Berk’in bu argo kelime öbeğini şiirde kullanırken kadını/ sevgilisini değil de kendisini “düzülen” yerine koymasına, egemen dilin söylemini kıran şaşırtıcı söylem şekline ve şiirde dişil cinse verdiği değere dikkat çekmek istiyorum.

*

“Orospum olan yanlarını ve arkalarını

İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını

Nasıl unutturum hiç unutmadım”

derken Cemal Süreya, kaba bir söyleyiş olan “orospu” sözcüğünü büyük bir sevecenlik içinde, aşağılama veya cinsiyet ayrımcılığını örgütleyen bir anlam vermeden kullanıyor.

*

“Amerika sen busun/ orospu çocuğusun”

“Allah’ın hakkı gibi de düşünebiliriz demek ki

condaliza su böreği yapmayı öğrense

ne alakası var demeyin erzurumun air forcela ”

“siz anlayana kadar atlar ve atı alanlar üsküardan ulan ben kız kulesine bakarak
kızkulesinin herasına leandrosuna bakarak küfür sallayan kızgın adamım”

“birdenbire flash, birden bire hastane ve uzun
bacaklı amerikan hemşireleri”

“meseleye dönelim meseleye dönelim meseleye dönelim müslüm gürses
sen o çıtkırıldım herifle raks ederken yalılarda, amerika bitirecek dünyamızı
hümanist olalım müslüm baba yeni rakı bulalım beyaz peynir ve kavun”(İsmail Kılıçarslan)

Şiirde politik arka plan olarak Türk-İslam sentezine bağlı, erkek egemen sistemin düşüncesini benimsemiş şiir kişinin sesini duyarız. Karşı çıkışının zemininde ABD'nin Türklüğe ve İslam'a saldırmamasından doğan kızgınlığı, yanı sıra kızdığı şeyi yenemeyişinden doğan ezilmişliği ve doyumsuzluğu da sezeriz. Küfür etmek benimsediği politik düşünceyle çelişse de, küfür ederek hem içinde yer aldığı toplumsal yapıya aidiyetini pekiştirmekte, hem modelini onurlandırmakta, hem güce öykünmekte, hem de dünyanın en güçlü ülkesi ile toplumun en güçsüzlerini, en alt tabakasını simgeleyen, kendi gücünün de yetebileceği “orospu çocuğunu” aynı noktada buluşturarak yenemediği gücü yenmeye çalışmaktadır. Anlaşıldığı gibi aslında “güç” onun politik düşüncesine saldırmadığı ve yaşama alanına girmediği sürece her türlü ayrımcılık zemininde duran sistemin bütününe bir karşı duruşu, onunla bir alıp veremediği yoktur, aksine onun gibi güçlü olabilme düşü yatar arka planda. Şiirdeki “kızgın adamın” kızgınlığı hem içeriye hem dışarıya hem de kendi güçsüzlüğüne karşıdır. Hem ABD'nin istilacı politikasına hem kültür emperyalizmine, hem elinin hamuruyla dış politika işlerine karışan ve karıştıran Condaliza'ya hem de aşk acısını paylaşmakla birlikte politik arenada olan bitenin farkına varamadığı için Müslüm baba'yadır. Şiirde ABD'li sanatçılar, rap müzik, hristiyanlık, batı mitolojisi, terör ve hatta ulaşılamayan cinsel obje olarak “uzun bacaklı Amerikan hemşireleri” yer alır, ama olan bitenin asıl sorumluları, dolayısıyla asıl karşı çıkılması gerekenler yer almaz. Burada küfür kısmen politize olmuş, pathos'un alanındaki “mağdurun dili”dir. Bu yazının sınırlarını aşan teknik sorunları da olan bu şiirin içinde geçen “Amerika sen busun, orospu çocuğusun” dizesi şiirin bütünündeki alt edilemeyen güce karşı duyulan kızgınlığı anlam olarak desteklemekte, ancak bu anlama ek ve yaratıcı bir katkı sunamamaktadır. Şiir kişinin, zayıflık göstergesi olan bu küfürü sorgulamadan benimsemiş olması ve kızgınlığını göstermede bir kalıp olarak kullanması, şiirin gücünün dil olduğu düşünülüğünde, şiir adına umut kırıcı.

*

Altay Öktem Mor Taka sayı 10'da, sayfa 39'daki “bir alt kültürün hayata hızlı müdahalesi: hip hop” yazısının sonlarında, son dönemlerde rap ritmini kullanan İzzet Yasar şiirinden söz etmiş (asla yazamayacaksın o şiiri, Yasakmeyve Yayınları, Mayıs 2007). Oradan iki alıntı :

“içim yanık kanım soğuk üşüyorum
çüküm kalkık façam bozuk yürüyorum”

“şehir şair yak yakabildiğine
namlu yarak sok sokabildiğine
...
götten piramit dik dikebildiğine
üstten alttan çek çekebildiğine”

Bu örneklerde sisteme öfkeli bir alt kültürün sokaklardan gelen, ama egemen ideolojiye karşı duramayan aksine onun erkek egemen yanını besleyen, içinde ağırlıklı olarak bunca öfkeye yol açan çaresizliği de barındıran sesini duyuyoruz. Bu dizelerde Altay Öktem’in sözünü ettiği politik tavır ve sistem eleştirisi dilin bu şekilde kullanımıyla ön planda değil, asıl olarak kontrolsüz büyük bir öfkeyi ve şiddeti sezebiliyorum. Sisteme karşı duruşun alt kültürün erkek diliyle verilmiş olmasının, genel dile, sisteme ve egemen kültüre bu anlamda karşı çıkmak olan şiir dilini gölgelediğini, onun önüne geçtiğini, anlam ve işlev olarak şiirin poetik değerini azalttığını düşünüyorum. Ayrıca öfkenin kontrolsüzlüğü çok korkutucu, eğer varsa bir politik karşı duruşun bu şekilde ifadesini onaylamadan önce düşünmek gerekli; bu öfkeli sokak sesi ile Sivas katliamını gerçekleştirenlerin sesindeki farkı böyle ortaya koyabilir miyiz, bu söylem veya ifade şekliyle, metnin dışına çıkmadan, bunları birbirinden ayırabilmemiz olanaklı mı, nasıl ve neye göre ayıracağız ? Şairin bir öfkeyi veya karşı duruşu şiirlerinde yansıtırken politik arka plan, dünya görüşü ve kültür ile birebir ilintili olan dili kullanmak ve sözcük seçimi aşamalarında kendisine olduğu kadar şiire ve bağlı olduğu dünya görüşüne karşı da bir sorumluluğu var. Bir karşı dil olan şiiri bir başka karşı dil olan argo veya küfürle pekiştirmeye/güçlendirmeye çalışmadan önce onlardan poetik değer bileşenleri olan anlama ve işleve dair ne gibi bir katkı beklediği iyi değerlendirilmelidir. Güçlendirmek isterken tek gücü dil olan şiirin var olan gücünü zayıflatma ve ona istemeden zarar verme tehlikesinin farkında olunmalıdır. Alıntıladığım örneklerde şiirde kullanılmış olan dil öğeleri aracılığıyla okura yansıyan kültürel durum, eğitim ve bunlarla ilintili bilinç durumu, politik arka plan, küfürün ve argonun şiirdeki açık ya da örtük kullanımı sonucu şiirin kazandığı ya da yitirdiği poetik değer ile ne demek istediğim anlaşılabilmiştir diye umuyorum.

Halk dilini/ kaba dili şiirlerinde şiirinin organik bir parçasıymış gibi kullanan Can Yücel’den küfür üzerine bir alıntı “küfür, burjuvazinin ağzında bir lağım çukurudur... küfür, işçi sınıfının ağzında bir çiçektir!...”. Tartışılabilir bir cümle. Bunu şunun için alıntıladım: Şiirde de küfürün veya argonun kullanımı konuşan şiir kişinin durduğu yere, zihniyetine ve niyetine göre bir anlam ve işlev yani poetik bir değer edinir. Argonun veya küfürün şiirde kullanımının bir karşı çıkışın bir başka karşı çıkışla buluşması olarak algılanabilmesi, karşı çıkışı güçlendirebilmesi için düşünsel arka plana (bunu şiir yoluyla alımlayıcıya doğru yansıtmak şairin ve alıntılanan dizeyi bağlamından koparmayarak yanlış anlaşılma engel olmak da o şiir üzerine konuşan eleştirmenin marifetidir) ve niyete her zaman bakmalıyız diyorum. Asıl olarak şiirin poetik değerini korumak gibi bir sorumlulukları olan şairlerin şiirlerinde küfür ve argoyu kullanırken dikkatli ve özenli olmaları gerektiğinin altını bir kez daha çizmek istiyorum.

Kaynakça:

Ali Püsküllüoğlu, Türkçenin Argo Sözlüğü (AP;TAS), Arkadaş yayınevi, 2. Baskı, Ankara 2004

* Fransızcada argo anlamında kullanılan "la langue verte" internette yeşil dil olarak çevrilmişti, sayın hocam Mustafa Durak bunu "öd dili" olarak çevirmenin uygun olacağını belirtti. "Argo" ve "jargon" terimlerinin "argos" gemisiyle değil de bu gemideki, yasalara karşı çıkan ekibin adı olan "argonot" sözcüğüyle ilintisi olabileceğini, ses olaylarının alt tabaka kültüründe, sözlü dilde olduğu için de belgelenmesinin olanaksız olduğu bilgisini verdi. Arapçada kök olarak örtme, gizleme anlamındaki kfr ile ilişkilenen küfür sözcüğünün kaynağının da GEBRA (□ Kepri □ Kephri) olabileceğini, ve bu kökten saparak kafirleri dışlama olarak anlam kaymasıyla kullanılmış olma olasılığını ifade etti. Bir de, argonun gizlenerek var olmaya, küfürün ise yok etmeye yönelik olduğuna, dolayısıyla da aynı işlevi göremeyeceklerine vurgu yaptı.

I. KİTAP

ŞİİR OKUMALARIM

İÇİNDEKİLER

1. METİN ALTIOK: KENDİNİ KENDİNİN ÖTEKİSİ KILMIŞ BİR ŞAİR
2. ÖZDEMİR İNCE'DEN BİR YERYÜZÜ CEHENNEMİ
3. GÜLSELİ İNAL'IN ŞİİRİNİ FEMİNİST OKUMA
4. GÜVEN TURAN'IN ŞİİRİ:
5. "KAPİTALİST MODERNİTEYE ROMANTİK MUHALEFET" YA DA "NERVAL IŞIĞI İLE AYDINLANMIŞ MELANKOLİ"NİN ŞİİRİ
6. MURATHAN MÜNGAN'IN İLK ŞİİRLERİNDE 'ANARŞİST-LİBERTER' ROMANTİZMİN ELEMENTER BULGULARI
7. "KYBELE'NİN SON OĞLU" AHMET ERHAN
'ÜTÖPİK- HÜMANİST' BİR SOSYALİSTİN ROMANTİK ŞİİRLERİ
8. 'MÜTEVEKKİL- ROMANTİK' BİR ŞAİR:TUĞRUL TANYOL
9. YÜCEL KAYIRAN: "SON AKŞAM YEMEĞİ"
10. HİLMİ YAVUZ'UN "NUR-İ SİYAH" LAVİNİA'SI
11. EDİP CANSEVER'İN GÖZLERİMİZE DİKTİĞİ KADIN

METİN ALTIOK: KENDİNİ KENDİNİN ÖTEKİSİ KILMIŞ BİR ŞAİR

Bir felsefeci ve şair olan Metin Altıok “Şiirin İlk Atlası” adlı kitabında şiire bir kavram olarak yaklaşımdan ziyade şairin kişiliği ve şiirinin bir bütün olarak ele alınmasından yana olduğunu belirtir. Ona göre şiir şairin duyarlılığına, konu ve sözcük dağarcığına bağlıdır, şiirin varlığı şair kişiliğinin imzasını taşır. Altıok’un şiirlerine bu anlayış eşliğinde yaklaştığımızda ve bir bütün olarak baktığımızda da şairi ile özdeş tek bir anlatıcı ben’in olduğu, düşünsel düzlemi derinlere yerleştirilmiş şiirlerle karşılaşırız. Yapıtları içinde “Sone” gibi değişik biçim örnekleri de olmakla birlikte serbest ölçüde yazılmış lirik şiirlerin ağırlıkta olduğunu görürüz. Orhan Koçak’ın Demiralp’ten yaptığı bir alıntı ile aktardığı gibi: “Lucien Goldmann’a göre lirik şiir, dünya ile kişinin birbirinden koptuğu yerdedir”. Böylelikle şiir, kişisel sorundan yola çıkıp toplumsal-evrensel boyuta ulaşmış, amacına varmış olur (1). Ana konu ne olursa olsun, Altıok’un şiirleri boyunca işlediği izlekler altı ana başlık altında toplanabilir: “Yabancılaşma”; “Arayış”; “İç-göç/ Kendine sürgünlük”; “Aşk”, “Dostluk/ Sıcak bir ev özlemi”; “İkilem/Kararsızlık”, “Kendi kendini ve çocukluğun karşısında yetişkinliğini yok etmek/ Avlamak ya da ruhsal intihar”. Şair bütün şiirlerinde aynı izlekleri sürdürmüş, şiir dili ile psişik, düşünsel, politik düzlemini, birbirinin içinde eriterek, bütünleyerek, soyutlayarak, kendisine kimi zaman içeriden kimi zaman da dışarıdan bakarak, söz konusu kişisel sorun ve düzlemleri toplumsal-evrensel poetik bir düzleme taşımıştır. Bu yazı kapsamında üzerinde duracağım şiirin yer aldığı “Kendinin Avcısı” kitabı 1979’da yayınlanmış ve Ahmet Telli ile birlikte 1980’de Ö. F. Toprak şiir ödülünü kazanmıştır. Kitaptaki “Evde Yoklar” şiiri, düşünsel olanın duygu içinde eritilmesi ya da bütünleştirilmesi nedeniyle ilk bakışta kolay anlaşılır bir şiir gibi durmaktadır. Ancak kavramsal yaklaşıldığında derinleştirilerek yapılacak okumalara açık olduğu görülür. “Evde Yoklar” şiirindeki anlatıcı-ben farklı bir düşünce, politik, psişik ve bilinç düzlemine yerleşmiş, genelden farklılaşmış, önce topluma, ardından kendisine yabancılaşmış birisidir. Şiirde bu bireyin modern sistemin norm değerleri ve dostları da dahil diğer insanlar karşısında içine düştüğü duygu durumu sinemadaki ağılatı türü olan melodrama benzer bir anlatı şeklinde, şiirsel imge ile işlenmekte, insanı ilgilendiren ve onu altüst eden bir sorun yalın bir dille, karşıtlıklar kurularak anlatılmaktadır. Ancak genelde mutlu sonla noktalanın melodramdan sonu bakımından farklıdır.

Çünkü mutlu sonla veya zaferle değil, bir yenilgiyle, bir “iç-göç” ya da “psşik-exil” /ruhsal ölümle sonuçlanır.

YAZINBİLİMSEL YA DA POETİK ÖGELER

Poetik olan çok katmanlı bir düzeneğdir. Bir şairin tek bir şiirinin kendi içinde ve o şiir ile diğer şiirleri arasında “poetik birliği” sağlayıcı birimler, “estetik/dil/biçim/anlam/gönderge-bildirişim” (2) olarak beş ana başlık altında toplanabilir. Şiirin göndergesel ya da bildirişim işlevi, sorun edinilenin aktarılması işlevidir. Orhan Koçak’tan aktararak söylersek şiirin göndergeselliği “kendi dışına işaret etme kabiliyeti”dir (3). Dilin şiirsel kullanımı için bu ögelerin birbirleriyle bağlantılı olarak düzenlenmesi gerekir. Beş ana başlıktan hiç biri tek başına poetik birliği sağlayıcı öge olarak işlev göremez. Bir şiiri oluşturuca veya yapıca tek poetik ilke göndergesel-bildirişim işlevi, dili veya anlamı değildir. Şiirin “estetik işlevi” ya da “anlam”ı poetik yapı içinde aynı oluşturuca değerde ve birbirine kaynaşmış olan ögelerdir. Tek bir oluşturuca ögeden yola çıkılarak yapılan şiir değerdendirmelerinde şiirin oluşturuca ögelerinden birini öne çıkarmakla, diğerlerini ötelemiş oluruz. Böylelikle şiirin “göndergesel-bildirişim işlevini” sorun edinenler ile “estetik işlevini” sorun edinenler için farklı ve eksik değerdendirme ya da çok farklı sonuçlara ulaşma söz konusu olur. O nedenle şiirin bir bütün olarak, şiir düzeneğini oluşturuca farklı düzlemler arasındaki denliklerin saptanması, bağıntıların gösterilmesi yoluyla incelenmesinin gerekli olduğu açıktır.

BIÇİM /DİL/ ESTETİK DÜZEYİ

“Evde Yoklar” şiiri dört bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölüm yedişer dizeli, son bölüm altı dizelidir. Son bölümün altı dizeden oluşması daha sonra değinilecek olan içerik/ anlamsal yapı ile örtüşen, anlamı pekiştiren, biçim ve anlam arasında bağıntı sağlayan bir biçim özelliği olarak karşımıza çıkar. Şiir düşük volümde bir ses ile başlar, aynı şekilde ritmik ve tek düze devam eder. İlk bölümün dördüncü ve beşinci dizelerinde hafif bir yükselme ve sonra yine düşüş şeklinde ilerler. Şiirin dize ve ses yapısı lirik-anlatıcı ben’in kişiliği ve duygu-durumu hakkında bilgi verici niteliktedir. Böylelikle söz dizim gibi dilbilimsel düzeyler ile anlambirimsel ve akustik düzey arasında eşdeğerlik bağlantısı (4) sağlanmış olur.

İlk bölümde kullanılan kapıların inildemesi (“İniliyor ardımdan/ Girdiğim çıktığım kapılar”) cansız nesnelerin canlıymış gibi ifade edilmesi ya da kişileştirme şeklindeki söz sanatına örneklik eder. İkinci bölümde karşımıza çıkan “rakım bir türlü beyazlaşmıyor”, “anahtarım güç dönüyor kilidinde”, “nemli aldığım sigaralar” dizeleri somut gönderimli ögeler aracılığıyla sıkıntıya, yolunda gitmeyen durumlara ve yalnızlığa işaret eder. Simgesel değerdendirme dizelerle sağlanan anlam sapmacasının, çağırışım yoluyla yapılan bir anlamlandırmanın gösterenidir. İlk bölümde verilen nedenler eşliğinde ikinci bölüm sonuç niteliğindedir. Bu bölümün ana teması olan yalnızlık, yabancılaşma ve sıkıntı anlamı bir bütün olarak düşünülürse bu anlamı oluşturmada kullanılan bu dizelerin parça-bütün ilişkisi içindeki parçasal kullanımından da söz edilebilir. Üçüncü bölümde kullanılan çocukluğu çağırıştırmak için kullanılmış “bir müzik kutusu başucumda/ Ve ayımın gözleri saydam” dizeleri de benzer şekilde evrensel simge değerdendirme dizelerdir. Altı dizelik son bölüm soyutlamaların yoğun olduğu ve anlamsal açıdan en çok üzerinde durulacak olan bölümdür. Burada yine simge değerdendirme dize kullanımları görölür:

“Bekliyorum bir kapının önünde/ cebimde yazılmamış bir mektupla.” Buradaki “kapı” şiirin başındaki inildeden kapı değildir artık. Anlatıcı ben zaman, uzam, düşünsel ve psşik olarak başka bir boyuta geçmiştir. İlk ve son bölümdeki “kapı”ların anlam değışmesi “çiftlemedir” (5), aynı zamanda bir gösterenin (kapı işitsel imgesi) bir gösterilen (normal kapı) yerine başka bir gösterilenin (kapı ile ifade edilen seçim-tercih-eşikte olma durumu-iç göç-intihar olgusu) geçmesi yoluyla sağlanan bir değışmecedir. “Cebimde yazılmamış mektup” dizesi de “kendi kendinin avcısı” olmaya ya da sembolik bir intihara gönderme yapar. Kapı sözcüğü bütünüyle değışik iki anlamda anlaşılır hale gelir. İkinci kapı sapmacalıdır, böylelikle dil gündelik dilden kopar ve sanatsal olana evrilir. “Bana karşı ben vardım” dizesi şiirin anlamı, felsefi düzlemi ve göndergesel-bildirişim-üstünde durulan sorun işlevi tartışılırken görüleceği gibi Nietzsche’nin “dostluğun imkânsızlığı” felsefesine atıfta bulunur. Son bölümün diğer üç

bölümden farklı olarak altı dizeli oluşu anlatıcı-ben'in duyumsadığı azalma-eksilme- ruhsal açıdan yoksullaşma-çöküntü durumuna vurgu yapan bir biçim özelliği olarak düşünülebilir. Bu bölümde ayrıca yabancılaşma- anomie(a) kavramına ve şiirden yola çıkarak şiir-ben'indeki ve toplumdaki yabancılaşmaya, şiir-ben'in bu toplumsal yapı içindeki konumuna, yabancılaşmanın oranına göre bireyin verdiği savunma amaçlı davranışsal tepkilerin politik olanla ilişkisine yoğunlaşılacaktır.

ANLAM DÜZEYİ

Altıok "Dil, Şiir ve Anlam" başlıklı denemesinde anlamla ilgili şu görüşlere yer verir: "Anlamın düzyazıya ilişkin bir nitelik olduğundan ve şiirde anlam aranamayacağından dem vuran görüşler ortaya atılmıştır (...) oysa anlamsız şiir olmaz. Çünkü şiir sahici ve inandırıcı olmak zorundadır. Ancak böylelikle okurla arasında bir ilişki kurabilir. Şiir, taşıdığı duygu ve düşünce yükünü okurla paylaşmaya yöneliktir. Bu da onun anlamlı olduğunu gösterir. Şiirde anlam aranmaz demek; şiirle okur arasına iletişimi engelleyen bir duvar örmektir" (6). Şiirde anlam arayışımıza şairinden destek alarak devam edelim. Şiirin ilk dizesi olan "Durmadan avuçlarım terliyor" dizesi psikolojik bir durumun belirticidir. Şiirin ilk bölümünde "ben" in avuçlarını terleten sebepler ardı ardına sıralanır. Kendisi dışında kalan hayatın umursamazlığı ve heyecansızlığı nedeniyle yüreği daralır. Gittiği evlerde dostlarını bulamaz. Bunun yarattığı huzursuzluk ve bundan kurtulabilmek için giriştiği "gezginlik/ göçebelik" durumunu anlatır. Şiir boyunca dostlarını evde bulamamanın yarattığı acıyı ve sıkıntıyı yoğun olarak hissederiz. Şiirin anlatıcı ben'i kendisine bazen kuşbakışı bakmakta, kimi zaman da gözlerini endoskopik bir aygıt gibi kullanmakta ve kendinin derinlerinde dolaşmaktadır. Kendisiyle kusursuz bir bütünlük istemi vardır. Bu izlek ikinci kitabı "Yerleşik Yabancı" kitabındaki "Bir Çocukluğun Büyüklüğü" şiirinde şöyle karşımıza çıkar: "Eksik, yarım, kusurlu/ bu bense ben hiç değilim/durmadan bütünlenmek isteyen." (7) Göndergesel işlev bölümünde daha derinlere açılacak olmakla birlikte, şimdilik bu bütünlüğü sağlayacak olanların, kendisine benzeyen dostları olduğunu söyleyebiliriz. Şiirde doğrudan verilmemekle birlikte dostluk derken aslında bir alışkanlıktan, eski bir yaşantıdan söz edilmektedir. Bir zamanlar sık sık bu dostlara gidip gelinmektedir. Şimdi açılmayan kapılar o zaman açılmaktadır. Şimdi kapıların açılmamasından ve dostların evde olmamasından yakınılması ve yaşanan hayal kırıklığı bu deneyim nedeniyledir. Anlatıcının "ben"inde eskiden dostlarla birlikte olmakla bir bütünlük sağlamışken, şimdi bir yokluk, bir eksiklik, bölünmüşlük durumu oluşmuştur. Şiirdeki özne içinde olduğu kederli hali, yaşadığı hayal kırıklıklarını simgesel değerli dizelerle/metaforik kullanımlarla ve ses olarak da kederli/ depresif bir insanın ruh halini yansıtan düşük perdeden ritmik bir ezgi ile verir: "Dolanıp duruyorum ortalıkta./ kedim hımbıl, yaprak döküyor çiçeğim". Kentli bireyin yalnızlığından kaynaklanan bir keder ve melankoli halidir söz konusu durum. İç ve dış; dostlar ve yalnızlık, ev ve tren garları; uzak ve yakın; içeri girmek ve dışarı çıkmak; umut ve hayal kırıklığı gibi karşıtlıklar iç içe geçmiş bir bütün şeklinde, sinematografik olarak verilir. Dışarı, gitmek düşüncesi, garlar, geciken trenler onu hem heyecanlandırır hem de yorar ve yaşlandırır. Bir türlü huzura eremez. Alkole sığınmıştır. Yalnızlık ve yabancılaşma izleğinin evrensel simgeleri: Alkol- Kedi-Bakımsız çiçek olarak görünür. Yalnızlığın büyüklüğü ve yalnızlığa atfedilen olumsuz değer anlam sapmacası/ değişmece yoluyla "rakının beyazlaşmaması" şeklinde işlenir. Ayrıca şiirin giriş bölümünde "avuçların terlemesi", "trenlerin gecikmesi" "yüreğin bungen" olması , "sevilen insanların bir bir uzaklaşması" "dostların evde olmaması" ile verilen tedirginlik ve yalnızlık hali ikinci ve üçüncü bölümlerde şiir ben'in ruh halini pekiştiren nesnelerin olumsuz durumları ile vurgulanır. Böylece şiiri oluşturan anlam ve sözdizimsel/sessel/estetik öğeler hem aynı düzeyden hem de farklı düzeyden öğelerle eşdeğerlilik açısından buluşmuş, şiir bütünlüğü şiiri şiir kılan bütün temel öğelerin bağdaştırılması ile kurulmuş olur.

Üçüncü bölümde kullanılan dize yapısı ve simge değerli dizeler de anlamsal ve biçimsel eşdeğerliliği sürdürür. Sıkıntıdan kurtuluş ve kısa huzur anları için çocukluğa sığınma durumu görülür. Anlatıcı ben bir evin sıcaklığını, mutlu ve huzurlu olduğu zamanları özlemektedir. Büyümüş bir çocuktur. Okurun bakışını şiirdeki anlatıcı ben'in çocukluğuna çevirmesi istenir. Çocukluk "saydam gözlü bir ayı" ve "müzik kutusu" simgeleriyle çağrıştırılır. Yetişkinlikte ayının saydam gözüyle birlikte anılabilecek bir çocukluk masumiyeti kalmamıştır artık. Yetişkin olmanın bedeli bilinmezlik, giz, karmaşa, sıkıntı olarak

ödenir. Terimlerden sadece birisi verilerek “saydam; mat” karşıtlığı kurulmakta; saydamlık huzur ile matlık mutsuzluk ile simgeleşmekte, saydama karşı konumlanmış ancak anılmamış “mat” bakışlarla birlikte bir mutsuzluk çağrıştırılmaktadır. Müzik kutusunda yayılan ezgiler çocukluğun fon müziğidir. Anne kalbinin haz veren ritmik sesi olarak da yorumlanabilir. Anne sesinin yatıştırıcı müzikal tınısı ile özdeşleştirilerek çocuğun anneden kopmadan önceki zamanlara çekilmesi istemi olduğu açık bir imgedir. Bu aşamada müzikten söz etmişken müziğin ya da anne kalbinin ritmik özellikteki yatıştırıcı işleve sahip sesinin dilden önceki bir alanda konumlanmış olması göz önüne alındığında; dil öncesine; anlam ötesine ve anlatıcı şiir ben’in bilinçdışına temas edebiliriz. Şirin bütününe bakıldığında da oldukça ritmik ve yumuşak bir ezgi duyduğumuzdan söz etmiştik. “terliyor”, “kapılar”; “ardımdan”, “bungun” şeklinde bir fon müziği duyulur. Bu müzik de, sözcüklerle verilen anlamın dışında çocukluğu, anneyi ve huzuru istemeye ilgili bir ipucu verebilir alımlayıcıya. Sessel ve anlamsal töz böylece bağlantılandırılmış olur. “Bir Çocukluğun Büyüklüğü” şiirinde çocukluğun aslında hiçbir yere gitmediğini görürüz, ancak büyümüş olmakla, hiç istemeden de olsa gövde bütünlüğünü kaybeder.

GÖNDERGESEL/ BİLDİRİŞİM DÜZEYİ

“EVDE YOKLAR” ŞİİRİNİ “YABANCILAŞMA” KAVRAMI EŞLİĞİNDE POLİTİK-PSİKOLOJİK OKUMA

Genel olarak “yabancılaşma”nın bir uyum sorunu olarak ele alındığını biliyoruz. Bireyin topluma yabancılaşması Durkeim’in 19.yy’da tarif ettiği toplumsal normlardan kopma-uyumsuzluk şeklindedir. 1950’lere gelindiğinde ise, kapitalist sürecin değişmesiyle eş zamanlı olarak “yabancılaşma” bireyin olumsuz bir şekilde topluma uyum sağlaması olarak tanımlanır. Bu, bireylerin ekonomik-toplumsal yapı tarafından şekillendirilmesi demektir. Amaç bireyin verili değerleri sorgulamadan kabullenmesi, sorun çıkarmaması şeklinde oluşturulan bir “kalıp kültür” ve “tek tip birey” yaratmaktır. Metin Altıok’un üstünde durduğumuz şiirinin modernizmin kapitalist ekonomik sisteminin şekillendirdiği toplumsal yapıya ikincil gelişen, Marx’ın yaptığı yabancılaşma süreci sınıflamasının “insanın topluma yabancılaşması” ve “insanın kendine ve diğerlerine yabancılaşması” basamaklarının, yani bireysel bir uyumsuzluğun dile getirilmesi olarak okunması mümkündür. Şiir kişinin yaşadığı dışarıdan görünür “sefalet”; “psşik, kültürel, moral, bilinç, düşünce” (8) düzeylerinin hepsini birden içeren, bu nedenle bireyi sarsan, tökezleten, tahrip eden geniş kapsamlı bir “sefalet”tir. Modern sistem içinde insanın içine düştüğü güçsüzlük ve çaresizlik durumları beraberinde psşik ve kültürel bir çöküşü de getirir. Bireyin yaşadığı bu moral-psşik çöküntüden yola çıkarak ülkenin ve toplumsal yapının içinde bulunduğu ekonomik-politik arka plana ulaşabiliriz. Şair toplumsal/politik arka planı “yabancılaşma-anomie(a)” yı sezdirerek sunmakla üçüncü bir boyut katar şiir evrenine. Şair için de içinde yaşadığı çağa tanıklık etmesi, oradan hareketle şekillenen, duyuş, düşünme ve ifade süreci ile şiirin bu ses ve anlamsal içerik ile yapılanışına ulaşırız.

Dostluk kapitalist sistem içindeki bireylerin “organik dayanışma biçimi” (Durkheim, 1893) olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla toplumsal norm değerleri içinde yer alır. Durkheim’in “Organik dayanışma” dediği işbölümüyle birlikte artan düşünce farklılıklarının oluşturduğu dayanışma biçimleridir. Günümüzün modern toplumsal yapılanmasında işbölümünün olmadığı ilkel toplumsal yapılanmalardaki gibi ortak inanç-ortak bilincin bireyi etkilemesi söz konusu değildir. Bireysel farklı düşünsel aşamalardan dolayı ortaya çıkan bir “organik dayanışma” (9) biçimi olarak yorumlanabilecek dostluk modern-birey için aynı düşünce yapısı nedeniyle bir araya gelenlerin oluşturduğu bir nüvedir. Kişinin kendini ifade etmesi, aynı düşünceye sahip dostları dışında kalanlarla arasına sınır çizmesi ve buradan hareketle stratejik olarak kalkan veya üs işlevi görmesi bakımından önemli bir yapılanmadır. Üstünde durduğumuz şiirin olduğu kitap yayınlandığında 70’li -80’li yıllarda ülkemizde yaşanan siyasal-kültürel çalkantı ve toplumsal dağılma/ayrışma dönemi kişileri topluma bağlayan norm değerlerden, dolayısıyla dostluklardan uzaklaştırmıştır. Toplumsal değişim-dönüşüme koşut olarak şiir-ben’i moral ve toplumsal değerlerde, dostluklarında kopuşlar yaşar, kimlik bunalımına girer. Eskiden bağlı olduğu değerleri ve kişileri yitirir, yeni değerler de henüz oluşmadığı için hazırlıksızdır, “psşik bir boşluk”,

uyumsuzluk, çaresizlik ve yalnızlık içindedir. Politik-psikoloji alanındaki çalışmalarda bu toplumsal-değişim dönüşüm dönemlerinde intihar olgularının arttığı, intiharın psikolojik ve yanı sıra toplumsal hazırlayıcılarının olduğu ortaya konmuştur. Birey toplumsal norm değerlerine göre beklentilerini, duygusal, heyecansal vs. değerlendirmelerini kurar ve psişik yapısı böyle belirlenir (10). Şiirin sonunda şiir-ben'in cebindeki "yazılmamış mektup" bu anlamda, intihar öncesi yazılan mektupları çağrıştıran figüratif bir öğedir. Şiirin girişi ve sonu arasında şiir-ben'in psişesindeki söz konusu norm değerlerin (dostluk) değişmesiyle birlikte içine düştüğü tinsel ve kültürel boşluğun yansıması gayet net bir şekilde göz önüne serilir. "Ben Üzre"de ise bu boşluk şöyle aktarılır: "Nereye baksam gördüğüm sıklık./ Bungunum ve suskun (...)/ Sağır kulağa sözüm yok, köre ne göstereyim/ Duymazlıktan, görmezlikten gelenler;/ Bir de size sormalı, ya ben nereye gideyim?" (11). Böyle bir sistem içinde normalde de var olan yabancılaşma olgusu, ülkemizde 70'ler ve 80'lerde yaşanan toplumsal karmaşa dönemlerinde olduğu gibi, kişilerin psişeleri üzerinde tahripkar boyutlara ulaşabilir. Yabancılaşmada toplumsal kurumlara karşı üç türlü bireysel tepki görülür: Birincisi konformizm, ikincisi karşı çıkma/kurumlarla polemige girme, özgürlük için başkaldırma, üçüncüsü ise "geri çekilme"dir. Bireyin topluma uyum sağlayamadığı, özgürleşme amacıyla başkaldırdığı durumlarda kurumlarla arasında sorun çıkar. Çoğunluğun ise böyle bir karşı çıkışı olmaz. Verili durumu ve kimlikleri ya içselleştirerek ya da karşı olsalar bile çaresizce kabullenerek yaşamayı seçerler. Konformizmi seçerek yaşayanların genel tavırları: "Hoşgörüsüz, dogmatik, itaatkâr, otoriter, tutucu özellikler" olarak genellenmiştir (12). Önce karşı çıkma amacıyla arayışa giren "Evde Yoklar"ın şiir kişisi daha sonra geri çekilir. Çünkü böyle bir birey benimsemediği toplumsal norm sistemlere istese bile tamamen uyum sağlayamaz. Bu değerleri kendi moral-kültürel değerlerine göre kabul edilemez bulur. Ancak benimsemediği değerlere karşı durabilecek enerjiyi yitirdiğinde sancılı bir süreç başlar ve özgün değerlerini koruyabilmek için içine çekilir: "Geceleri kendini kanatır". Bu bir tür sancılı "iç göç" ya da "yazılmamış mektup" ile simgelenen ruhsal ölüm'dür. Aynı duruma verilmesi beklenen, ikinci bir tepkisellik durumu olan, saldırganlık şeklinde bir tepki içine girmez. Dostların evde olmamasına bir kızgınlık, kendisini daha iyi hissetmek için bir suçlama, savunmaya geçme, başkalarına saldırma durumu yoktur. Kapıların açılmaması onda bir kırgınlık yaratır. Dostların aranması aslında kendisinin eski durumunun aranması anlamındadır. Onların evde olmaması da yabancılaşmayı, onlarla bir aradayken olduğu eski kendisinden uzaklaşmayı ve eskiden olduğu adam olduğuna inancını yitirmesi durumudur. Başkalarıyla ilişkisizlik, dostlarla buluşamama, sonunda dönüp bunun sebebinin aslında kendisi olduğuna ve kendisiyle buluşamamaya gelir. Oysa Seeman'a göre yabancılaşmanın, içinde yaşanan toplumsal koşulların bir ürünü olduğu, bireyin psişik yapısının bunun izdüşümü olduğu bilinir (13). Ama şiir-ben'ine göre yaşadığı bütün bu olumsuzluklar bir türlü kendisi olamamakla, kendi özgün değerlerini koruyamamakla ilintili olarak açığa çıkar. Şiirde toplumsal ya da sosyal olandan bireyselle doğru bir daralma ve anlatıcı-ben'in inzivaya çekilişi vardır. Şiir ilk bakışta bir umudun gerçekleşmesi, olumsuzun olumluya dönmesi ile sonlanır gibidir. Çünkü çaldığı kapının arkasından kendisi çıkmıştır. Kapıyı çalan da açan da kendisidir. Kendisi ile barışma ve sanki ilk kez buluşuyormuş gibi bir karşılaşmadan, dostlarıyla özdeşlik kurma durumundan da söz edilebilir. Ama, aslında bu bir buluşma değil bir uzaklaşma, bir değişim, dönüşüm ya da yabancılaşma, "inzivanın ikiye dönüşmesidir". Gerçekte dostlar değil hiç tanımadığı yeni bir "kendi" var gibidir karşısında, ama bu "yeni kendi"nin de kendisinden başkası olamayacağı gerçeğinin bilinci onu çıkmaza sokar. "Yerleşik Yabancı" şiirinin (14):

"Kiminin dikenleri vardır, / Katlanamaz üstüne./Hep dikenli durur/ Delmemek için gövdesini."
dizelerinden, bu şiirdeki anlatıcı-ben'in söz konusu insanlardan farklı olarak kendi üstüne katlanmış ve dikenlerini gövdesine batırmış olduğu çıkarımını yapabiliriz. Altıok 1987'de yayınlanmış olan "İpek ve Kılaktan" kitabının "Tezgahında Acının" şiirinde ölmeden ölmek ya da "eskiden ölmek" durumunu şöyle ifade eder: "Bir gün öleceğim;/ Kaçınılmaz bu./ Şaşılacak bir şey yok./ Ama tersine yaşıyorum/ Ben sizlere göre/ İşte bunun için;/ Çözümlü saçlı ikindisinde/ Yorgun bir günün,/ Gölgele uzarken/ Ölüvereceğim eskiden./ Benim gibi çanı dilsiz, / Havı dökükler (...)/ Onlar eskiden ölürlər" (15)

"EVDE YOKLAR" ŞİİRİNİ NİETZSCHE İLE BİRLİKTE OKUMA

“DOSTLARIM DOST YOKTUR”

Nietzsche kişinin kendisiyle dost olmasının imkânsızlığını ve insan ilişkilerinin doğuştan gelen siyasi yanını vurgular, güç ilişkilerini insanın varlığı ile bütünleştirir. Böylelikle güç istencinin insanların doğasında olduğuna yani insanların dostluktan ziyade düşman olmaya, gerilimli bir iktidar ilişkisine, mücadele ya da kavgaya yatkın bir doğaları olduğuna vurgu yapar. Ona göre bu doğal yapıdaki insanların ilişkileri ile kurulan ilişki birleştirici değil bölücü bir güç, savaş çıkartıcı bir gerçek olmakla özelleşen siyasi bir ilişki olacaktır (16). Nietzsche ikili dostluk pratiklerinin kaçınılmaz olarak siyaset yani “kılık değiştirme, siniklik, hilekârlık, yalan ve sahtelik” üzerinde yükseldiğini düşünür. Bu durum insanların kötü niyetinden değil sosyal ilişkilerin yanlış anlamalara ve kırılmalara, sonrasında da düşmanlığa ve böylelikle ilişkinin bitmesine açık olmasındandır. Ona göre insan eylemlerini kendisini kandırmadan, önyargılardan, inançlardan uzakta kalarak sorguladıkça yalnızlaşır. Bu sorgulamaların çok acıtmaması için, sorgulayıcı değil onaylayıcı hayali bir dost girer devreye. Bu dost başkalarına bağlı yaşantılarımız, belirlenmiş katı anlamlar, değişmez kimlikler, sabit roller arasında bölünmüş modern birey için insanın inzivadan kaçıp “dinleneceği bir ada”, “günlük hayatın gerçeği içerisinde kalmasını sağlayan tıpa” (17) ya da yaşayabilmesini sağlayan bir sığınaktır. Metin Altıok’un bir başka şiirinde benliklere sinmiş bu katı kimlikler şöyle ifade edilir: “Neler var bir düşün ikimizin arasında;/ Senle ben varız önce katı sınırlarımızla.” (18) İnsan kılık değiştirerek, karşısındakinin gözündeki imgeden uzak durarak, kendini hem diğerlerinden hem de kendinden saklayarak, durmadan kendisini sorgulayarak içsel farklılığını, bireyselliğini tek bir kimliğe saplanıp kalmadan koruyabilir. Metin Altıok’un “Evde Yoklar” şiirinin son bölümündeki: “bana karşı ben vardım” dizesinde “yalnızlığın kendini kendinin öteki kılacağını” bilen Nietzsche’nin keşişine açık bir gönderme vardır. Çünkü bu kavram Aristoteles’in “öteki kendi” veya Ricoeur’ün “başka olarak kendi” kavramı değil Nietzsche’nin “kişinin kendisinin bir başkasına (başka bir kendiyeye) karşı oluşu” olarak ortaya koyduğu kavramdır. Yalnız kalmak, kişinin kendi varlığının bir başkası olmaya olanak vermeyişi anlamında; kendini kendinin öteki kılar, hem çoğullatır, o oranda da yalnızlaştırır. “İnziva ikiye dönüşür”. “Evde olmayan dostlar” dost özlemi içindeki yalnız kişinin bu bilinç ve düşüncede gelişmişlik durumuyla ilgili olarak zaten olmayacakları bilinen, buna rağmen özlem duyulan “dost” olmayan dostlar ya da onun hayata tutunmasını sağlayan hayali dostlardır. Şiirin anlatıcı ben’inin huzursuzluğu ve gerilimi dostluğun bu iki başlı, çelişkili yapısının farkında olmasından ve hep bir yere gitme isteği ile gidilecek bir yer olmadığını bilmesinden kaynaklanır. Jean- Luc Nancy Altıok’un şiir kişinin de yaşadığı bu çelişkin durumu sırf insan olmamızdan kaynaklanan bir “gidişe/ yola çıkışa ayarlı” olduğumuzu söyleyerek normalleştirir. Hiçbir nihai varışın olmadığını bile bile gitmek insan oluş’a özgü bir durumdur (19). İşte bunun için incelediğimiz şiirin anlatıcı beni de, nihai bir varışın olmadığını bilen, ama yine de giden bir ben’dir. Gittiği yer kendini bulamayacağını bile bile gittiği sıkıntılı bir iç dünya, bir “eskiden ölme” halidir. Bu ikilem, gidilecek bir yer olmadığının altını çizen Kavafis’in ünlü “Şehir” şiirine gönderme yaptığı “Gezgin” kitabının öndeyişinde şöyle vurgulanır: “ (...) Ama gitmektir benim/ Yenilmezliğim dünyada/ Ve ben durmaz giderim/ Bu can tende durdukça” (20)

SONSÖZ

“Evde Yoklar” şiirinde konuşan kişinin öyküsü, “yabancılaşma”yı toplumdan gelen dış etkiler ile öz-yaşamından kaynaklanan iç etkilerin bir çatışması olarak yaşamış, politik olarak egemen iktidara, dostluk dışında bütün norm değerlere karşı çıkmış, ancak daha sonra geri-çekilmiş, ama asla saldırganlaşmamış bir bireyin dramatik öyküsüdür. Burada vurgulanması gereken, “yabancılaşma” durumlarında toplumsal norm değerlere ve kurumsal yapılara verilen tepkilerde üç farklı seçim olduğu gibi, yabancılaşmalar arasındaki orantısal farkın ve buna karşı savunma amaçlı verilen tepkilerin yabancılaşan bireylerin politik tercihlerinin ve eylemlerinin belirlenmesinde de etkili oluşudur. Yabancılaşma oranı çok yüksek bireylerde politik bir ilgisizlik görülür. “Bu bireyler içinde bulundukları psişik-kültürel karmaşadan bir an evvel kurtulmak için bir otorite-otoriter bir parti arayışı içindedirler. Geri çekilme konumlarında yaşayanlar aşırı dinsel eğilimler gösterebilirler. İçinde yaşadığımız zaman diliminde İslam ülkelerindeki fanatik dinsel eğilimler ile alkol ve uyuşturucu bağımlılıklarında, saldırganlıklarda artışın ileri boyutlara varması bu yabancılaşma durumuyla ilintili rastlantısal olmayan

durumlardır". "Politikaya karşı ilgisizlik içinde olan bu insanlar kendilerini motive edecek liderlere ve totaliter hareketlere büyük yakınlık duyarlar" (21). Yabancılaşma Metin Altıok'un şiir kişisi ve dostlarının aynı toplumsal şartlarda farklı bir düşünsel-duygusal-ruhsal boyutta olmaları nedeniyle içe-dönme ve kendi tahrip etme şeklinde görülürken, başka bir grup insanda "korkulu kötümserlik, başkalarına karşı önyargılı düşmanlık ve saldırganlık" şeklinde ortaya çıkar. Aslında bu ikinci gruptaki insanlar Habermas'a dayanarak söylersek "siyasi iktidarın güdümünde olan apolitik insanlar"dır. Onlar için yönetimin totaliter olup olmamasının bir önemi yoktur, bunu sorun edinmezler. Aynı nedenle bu ikinci gruptaki insanlar "Evde Yoklar"ın şiir ben'i gibi benimsemedikleri değerleri benimser gibi yaparak yaşamaktansa ölmeyi seçen, böyle değerlerle ve insanlarla uyum içine girmektense yalnız kalmayı ve acı çekmeyi yeğleyen "Çanı dilsiz" insanları asla öldüremeyeceklerini de bilmezler. İşte sözünü ettiğimiz bu reddiye nedeniyle "Evde Yoklar"ın öznesi de kendisini yıllarca önce kendi elleriyle avlamıştı. O "Kendinin Avcısı"ydı. "Eskiden ölmüş", çekip tetiği kendini vurmuştu. Ve "Yalnızlığın müthiş saltanatı" içinde eskiden ölen biri olarak bir mezat gramofonunun borusuna sessizce gömüldü.

"Ve o gramofon borusu/ Ne gariptir;/ Gecesevaları gibi/ Akşam açıp sabah örtülür"

Kaynakça:

1. Orhan Koçak, Kopuk Zincir, Modern Şiir Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, Birinci Basım: Nisan 2012, sf. 170
2. Mehmet Yalçın, Şiirin Ortak Paydası I: Şiir bilime Giriş, İkaros Yayınları 3. Baskı, Aralık 2010, sf. 31
3. Orhan Koçak, Kopuk Zincir, Modern Şiir Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, Birinci Basım: Nisan 2012, sf. 179
4. Sombahar, Mayıs-Haziran 1995: No.29 sf. 3 Nicolas Ruwet (çev. Necmiye Alpay)
5. Mehmet Yalçın, Şiirin Ortak Paydası I: Şiir bilime Giriş, İkaros Yayınları 3. Baskı, Aralık 2010, sf. 31
6. Metin Altıok, Şiirin İlk Atlası, Kırmızı yayınları, 4. baskı, Ekim 2006, İstanbul. Sf. 14-16-31
7. Metin Altıok, Bir Acıya Kiracı, Bütün Şiirleri, Kırmızı yayınları, 10. baskı, Kasım 2011, İstanbul, sf. 59
8. Serol Teber, İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş, Politik-Psikolojik Okuma Notları, Papirüs Yayınları X basım, Temmuz 2001, sf. 146-147
9. age, sf. 151
10. age, sf. 156
11. Metin Altıok, Bir Acıya Kiracı, Bütün Şiirleri, Kırmızı yayınları, 10. baskı, Kasım 2011, İstanbul, sf. 224
12. Serol Teber, İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş, Politik-Psikolojik Okuma Notları, Papirüs Yayınları X basım, Temmuz 2001, sf. 157
13. age, sf. 146-162
14. Metin Altıok, Bir Acıya Kiracı, Bütün Şiirleri, Kırmızı yayınları, 10. baskı, Kasım 2011, İstanbul, sf. 49

15. age,sf. 197
16. Paul J. M. Van Tongeren, Cogito/ Dostluk, Sayı:68-69 Kış 2011/2012, sf. 220-221
(çev. Belirtilmemiş)
17. age, sf 224-229
18. Metin Altıok, Bir Acıya Kiracı, Bütün Şiirleri, Kırmızı yayınları, 10. baskı, Kasım 2011, İstanbul,sf. 61
19. Jean-Luc Nancy, Monokl yayınları, Birinci Basım Mart 2012
20. Metin Altıok, Bir Acıya Kiracı, Bütün Şiirleri, Kırmızı yayınları, 10. baskı, Kasım 2011, İstanbul,sf. 13
21. Serol Teber, İnsanın Hiçleşme Serüvenine Giriş, Politik-Psikolojik Okuma Notları, Papirüs Yayınları X basım, Temmuz 2001, sf. 146-162

ÖZDEMİR İNCE'DEN BİR YERYÜZÜ CEHENNEMİ

Yapısalcı yazın eleştirisinde “Dil”, bireyden bağımsız olarak varolan soyut bir dizge ve “söz” de bireyin genel-verili dil alanından seçerek oluşturduğu somut bir olgu olarak tanımlanır. Söz dilin ya da derin yapı’nın yüzeye yansımış halidir. Yapısalcı yazın eleştirisinde bir metin yazın tarihi içindeki yerine, varsa ilgili olduğu akıma, barındırdığı evrensel gerçeklere ya da yazıldığı dönemi veya arka planı yansıtan özelliklerine göre değil, kendi iç işleyişi olan, tamamlanmış bir dizge olarak değerlendirilir. (1)

Özdemir İnce’nin sözlerinden birisi olan “BELİRTİLER ÜZERİNE” (2) şiirini dilbilimsel olarak dizisel ve dizimsel öğelerin ayrıştırılması yoluyla incelemek ve böylelikle yüzey yapıdan derin yapıya ulaşmak mümkündür. Böyle bir teknik çözümlemeyi dilbilimcilere bırakarak, şiiri öncelikle yazıldığı dönemden veya ülkenin arka planından bağımsız, kendi iç işleyişi olan bir dizge olarak, sadece anlam katmanında şiiri oluşturan parçaların birbirleriyle olan bağıntılarını ve bu parçaların şiirin bütünü oluşturmadaki işlevlerini saptayarak okumak istiyorum.

Şiir, ilki dört, ikincisi yedi, üçüncüsü üç, sonuncusu dokuz dizeden oluşan dört kıtadan oluşuyor. İlk kıtada günlerin yavaşladığı, günü oluşturan her bir parçanın; gecenin ve gündüzün birbirlerinin yerine geçtiği, günün ve gecenin anlamının değiştiği ya da bildiğimiz anlamlarının dışında başka anlamlara büründüğü bir yıldan söz edilmektedir. Anlamlarının dışına taşmış gecenin ve gündüzün oluşturduğu gün ve yine bildiğimiz anlamda olmayan bir yıl. Bu anlam değişikliğini o zaman kesiti içinde yaşayan insanlar oluşturmamıştır. Sözü edilen anlam sapmasına ya da insanların hayatlarının alt üst olmasına yol açan farklı bir etmenin olduğunu ilk kıtanın son dizesinden anlarız:

“anlayamadık”.

İkinci kıta ilk kıta ile bağlantılı olarak, ilk kıtanın anlamını pekiştirecek bir şekilde betimlenir. Alıştığımız doğa olayları her zamankinden daha farklı bir döngü ile sürmektedir. Kış kara olmasına kara, ancak bir o kadar da bildiğimiz kışlardan farklıdır. İnsanlar damları örtecek kadar yoğun yağmış bir kar küreler, kar kürediklerini sandıkları anda ise kürediklerinin kar değil de kum olduğunu görürler. Bir başka doğa olayı olan rüzgâr da gece ile gündüz, ay ile güneşin geçirdiği anlam kaymasına uğramış ve bildiğimiz anlamının dışına çıkmıştır. Sadece kuzeyden, güneybatıdan vb. değil de bir oradan bir buradan, karışık yönlerden esmeye başlamış, taşıdığı cam tozu kumlar ya da verimsiz bir toprak-toz yığını verimli toprakları örtmüştür. Taşıdığı cam tozu dışarıdan, başka bir kırsal yerleşim yerinden veya şehirden, uzaktan buralara kadar gelmiş ve yolunda giden her şeyi olumsuzla dönüştürmüş, bozmuştur. Cam tozu, tozun sıradan bir toz olmayıp kırılmış, tuzla buz olmuş cam parçalarından oluştuğunu, camların veya vitrinlerin kırılmasına yol açan toplumsal bir kargaşa ortamının ve kaotik, tekinsiz bir şehir hayatının olduğunu düşündürebilir. Aynı şekilde, farklı yönlerden esen rüzgâr da siyasi ve toplumsal yaşamda kargaşaya yol açan farklı politik tercihleri veya ideolojileri temsil edem bir simge olabilir. Üçüncü kıtada yine birinci ve ikinci kıtada söz edilen olumsuzlukları anlatım olarak pekiştiren diğer durumlardan söz edilir. Kadınlar keyifsizdir. Kocalarına sırtlarını dönüp yatmaktadırlar. Herkeste bir bocalama, kendinden geçme ya da aklı karışmışlık hali vardır, hiç kimse bir etkinlikte veya bir eylemde bulunamamakta, yaşantısal- kültürel- sosyal durumlar da tersine dönmüş, olağandan sapmış doğa olayları gibi kendi çevrimlerini insanların müdahalesi olmadan sürdürür olmuşlardır:

“Yağ bitmiş de meğer fitil yanmaya başlamış//Kimsenin aklına gelmedi lambaya üfleme.”.

Olan bitene gençler ve orta yaşlılar bir anlam veremezken, yaşlılar söz konusu tuhaf durumları daha sıradan veya şaşırmadan yaşamaktadırlar. Çünkü yaşanan olaylar ilk kez olmamaktadır, aynı olaylara daha önce de tanıklık etmişlerdir. Şiirin oluşturuca parçaları olarak dört ayrı kıta bütün anlamı oluşturmada başarıyla bağıntılandırılmış, her biri kendinden önceki anlamı pekiştirmiş ve şiir bir ironi ile son bulmuştur. Her kıta ise kendi içinde, birbirleriyle bağıntılandırılmış simge değerli dizelerden oluşmaktadır. Gece-gündüz, güneş-ay, kar-kum, yaz-kış, verimli toprak-kum tozu, kır-kent, verilememiş olmakla birlikte yaşlıların varlığı ile çağırıştırılmış genç kuşak, insan-hayvan anlam ayırıcı ikili karşıtlıklar ve metonimik olarak bir bütünü oluşturmada, kendi anlamlarının dışında kullanılmış parçalardır.

Şiirin yazıldığı tarih, yazılma koşulları, tarihsel arka plan dahil edilmeden bakıldığında kıssadan hisse çıkaramayan, kendilerinin dışında yaşanan olumsuzluklara sanki bir doğa olayıymışçasına engel olamadan oturan bir küçük bozkır kasabası, taşra veya Batı'ya göre Doğu'lu bir toplumsal yaşamın içinde buluruz kendimizi. Şiirde söz alan anlatıcı hem yaşanan durumun içindedir hem de o durumdan bir anlığına kurtulmuş gibidir. Yaşanan olaylara sanki bir karabasanın içindeymiş de kendini dışarıdan seyrediyormuşçasına bakabilmekte, hem kendisine hem de diğerlerine hafif bir alaysama eşliğinde, eleştirel yaklaşabilmektedir. Kendisi de dahil, bu insanlar daha önce yaşananlardan ders çıkartabilse ve belirtileri sezebilselerdi yaşanan olumsuzluklar yaşanmayabilirdi belki de. Doğrudan verilmemiş olmakla birlikte hayvanların sezgileri ile insanlar da anlam ayırıcı olarak şiirde yer almaktadır. Hayvanlar bir depremin olacağını, çığırın düşeceğini, olağan yaşamlarını tehdit edici bir unsurun yaklaştığını sezerek oradan uzaklaşır, kaçır ve yavrularını korumaya alırlar. Ama, buradaki insanlar aynı şeyi yapamamakta, müdahil olabilecekleri, engelleyebilecekleri halde hiçbir şey yapmadan oturmakta, mutsuz, çaresiz ve ezik bir yaşamı sürdürmektedirler. Aslında onları sıkıntıya sokan durum engellenemez bir doğa olayı değildir. Bunu güneş ile ayın bir tencere kapağının altına saklanmasıyla anlarız. Şiirde kültürel, ekonomik, sosyal ilişkileri içeren karmaşık, hatta daha ileri giderek cehennemî diyebileceğimiz, birbirleriyle ilintili durumlar anlatılmaktadır. Şiirin sonunda aslında çok basit olan beyaz ipliği iğne deliğinden geçirmek işi sanki çok zor bir işi başarmak anlamında, ironik olarak kullanılır:

“öğrenebilir, kıssadan hisse çıkartabilir, neden olmasın//beyaz ipliği iğne deliğinden geçiren insan”

Şiirdeki toplumsal ve kültürel yapı, W.J Ong'un kullandığı şekliyle söyleyecek olursak, birincil sözlü kültür (3) içindedir, “nargile çekmek” simgesi ile çağırıştırılan geleneksel değerlere bağlı yaşayan

bireylerden oluşmaktadır. Birincil sözlü kültürde problemleri çözmede soyut düşünce değil, deneyimler, kıssadan çıkarılan hisseler, kalıp düşünceler, aynı olaylara verilen aynı tepkiler, yaşlıların tecrübelerini gençlerle paylaşımı söz konusudur. Ancak buradaki yaşlılar gençlerden uzak, kendi köşelerinde nargilelerini çekerek sessizce oturmakta, ikinci sözlü kültüre “audio-visüelin saltanatının bir yan ürünü olan kolektif beynin yarattığı bir kendinden geçme içinde” (4) dahil olmaktadır. Bunların içinden sadece birisi, kahvede oturup nargile çeken yaşlılardan -bir emekli defterdar- ki, matematik bilgisinden ötürü soyut düşünceye/ikincil sözlü kültüre sahip, eğitilmiş birisi olduğu çağırıştırılmaktadır; sadece o, bu olanların belirli aralıklarla tekrarladığının görülmesinin, olaylar öncesi gelişen aynı belirtilerin olması nedeniyle, çok da güç olmadığını kendi kendine mırıldanır. Bu mırıldanmanın derinliklerinde huzursuzca kıpırdayan bir kızgınlık sezilir. Suskunluğunun içinden öfkenin ve hiçbir şey yapamamaktan doğan hayıflanmanın sesini işitiriz:

Bu zavallı ve cahil halk periodik olarak tekrarlanan bir olayın çözümü konusunda bile yaşanmışlıklardan, deneyimlerinden, hatıralarından faydalanamamakta, kıssadan hisse çıkaramamaktadır. Yaşananlar tuhaf ya da alışılmadık değildir, her yirmi veya yirmi beş yılda bir aynı durumlar görülmektedir. Aslında geçmiş yıllarda yaşanan aynı durumlardan ders alınsaydı şimdi yüz yüze gelinen sorunlarla da karşılaşılmayabilirdi, bir kâbusa benzeyen olumsuzluklar hiç yaşanmayabilirdi. Çünkü insanlar, insan olmalarının gereği olarak, tecrübelerinden yararlanabilen, geçmiş olaylardan ders çıkarabilen varlıklardır.

Doğa-kültür, birey- toplum, söz-dil ikiliklerinde doğa-birey- söz üçlüsü somut olana, kültür-toplum-dil olguları da soyut olana gönderme yapar. Şiirde sözlerini işittiğimiz birey ve maruz kalınan- anlamlarından sapmış, bir kabusla dönüşmüş doğa olayları somut düzlemde ya da anlamdan soyut ya da derin düzleme/ anlama, anlatıcı şiir kişinin sözlerinin yazıya/dile, şiirdeki bireyin topluma-diğer insanlara, doğanın kültürel olana dönüşümü şiirin derin anlamını ortaya koyar. Şiiri parçaların birbirleriyle ve bütünle olan bağıntısı ve parçaların kendi anlamlarından saparak bütün anlamı oluşturmadaki işlevsellikleri anlamında başarılı kılar. Aynı şiire şiirin yazıldığı tarih, yazılma koşulları, tarihsel arka plan dahil edilerek bakıldığında ne görürüz?

Şiirin yazıldığı tarih 1981’dir. Şiir bir Yunan adasında, bir otelde yazılmıştır. Şair bu bilgileri bize şiirin altına düşüğü bir not ile iletmiştir. 1981, Türkiye için önemli bir tarihtir. 1980 askeri darbesinin hemen ardıdır. Bu darbe öncesi yaşanan toplumsal olayları, sonrasını, askerî anayasanın toplumun büyük bir kesimi tarafından kabul edildiği bir referandumu yaşamış olanlar için bu şiirde kullanılan evrensel simge değerli dizelerin daha özel, bireysel veya yerel bir anlama kavuşması söz konusudur. Ancak şiirde darbe sonrası siyah ipin beyaz olandan ayırt edilemediği bir alacakaranlık ülke durumuna doğrudan işaret edilmemiştir. Bu durumda 1980 askerî darbesi, bu darbenin yaşanacak oluşunun, daha evvel on yılda bir periodik olarak yaşanmış darbeler ve darbelere yol açan toplumsal şartların belirmesiyle bilinebilecek ve belki de engel olunabilecek oluşu gibi yan anlamlar yerel/ulusal düzlemde, sınırlı sayıda okur için geçerlidir.

Özdemir İnce’ye göre çağının çağdaşı olan her gerçek şairin her zaman “ulusunun ve dilinin sicil muhafızı” olması gerekir. İnce’nin 26 Eylül 1998’de Casablanca’da, uluslararası bir toplantıda yaptığı konuşmasından onun şiirde yerelden veya özelden yola çıkarak evrensel bir anlama ulaşma ile toplumsal-insanal belleğe katkı koyma yönünde bir çabası olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmaz. O toplantıda şunları söyler İnce:

“... İkinci dünya savaşından itibaren bir yeryüzü cehenneminde yaşadığımızı söyleyebilirim. Dünyanın hangi ülkesinde olursanız olun, bu cehennemin hallerini, her türlü basından izleyebilir, dahası naklen yayını seyredebilirsiniz... Kısacası şu dingili çıkmış kahpe dünyada “mutlu” insanın sayısı parmakla gösterilecek kadar az.. Son elli yılda kapitalist rekabet, tüketim çılgınlığı, insanın pek de lehinde çalışmayan medyatik ve enformatik devrimler, audio-visüel emperyalizm insanı şaşkın tavuğa çevirdi. İnsanın insan değerlerini yitirmesi giderek hızlanan bir ivmeyle devam ediyor. Umutsuz ve ezik insanlık, katı milliyetçilik ve köktendincilik afyonunun etkisi (...) içinde, daha öncekilere hiç benzemeyecek yeni bir faşizmin uçurumlarına doğru hızla yol alıyor” (5)

Özdemir İnce'nin "Belirtiler Üzerine" şiirinde de başarılı iç bağıntılar yoluyla dünyanın neresinde yaşarsa yaşasın "varlığı tehdit" altında olan insanın yüz yüze olduğu bazı evrensel gerçeklere işaret edilir ve dünyanın her yerinde yaşanabilecek," umutsuz ve ezik" insanlık durumuna vurgu yapılır. Yerel ve özel-ulusal olanı ya da tekiliği bünyesinde üstü örtük- gizil olarak barındırdığı söylenebilir ise de bu, ülkenin tarihsel dönüm noktasına veya o dönemde yaşananlara edilen tanıklığın altını çizme veya şerh düşme şeklinde değildir. Şair, ulusal bellek yitimine yaktığı ağıtı çağının çağdaşı dünyalı bir şair olma gayreti ile yerel söz düzleminden evrensel şiir diline taşıyarak somuttan soyuta, duygudan akla doğru bir sıçrama yapar. Böylelikle şiirde anlatılan ülkenin- kentin karanlığı ya da karabasan ortamı özgünlüğünü, şiirin anlatıcı kişisi de kendi sesini ve duygularını bütünün içinde eriterek, insanlığın küllenmeye yüz tutmuş ortak belleğinin yeniden alevlenmesini sağlayan bir kor parçasına dönüşür, bu dönüşümle de farklı yaşantı ve deneyimlerin varlığı ile zenginleşen evrensel ontolojik arenaya dahil olurlar.

KAYNAKÇA

1. Ayşegül Yüksel, Yapısalcılık Ve Bir Uygulama;M. Cevdet Anday Tiyatrosu, Gündoğan yayınları İkinci basım, Mayıs1995; sf.13
2. Özdemir İnce, Susan Denizin Sesiyle –Toplu şiirler 2- ; "yedi deryalar geçsen" adlı kitabının "bu güneş benim ve senindir bölüştük onu" ara başlığı içinde; Kırmızı yayınları, Nisan 2010, İstanbul; sf.146
3. Walter J. Ong, Sözlü Ve Yazılı Kültür, Metis yayınları, İkinci Basım, Kasım 1999, sf.13
4. Özdemir İnce, Şiirde Devrim, Adam Yayınları, Birinci Basım, Temmuz 2000, sf. 7
5. age, sf. 8

GÜLSELİ İNAL'IN ŞİİRİNİ FEMİNİST OKUMA

Kültüründe, siyasal ve toplumsal yapısında kendine özgü bir modernleşme süreci yaşayan Türkiye'de yetişmiş bir kadın ve şairdir Gülseli İnal. Onun şiiri zaman dilimi olarak İkinci Yeni sonrasına yerleştirilebilir. Modern birey olma talebi ve buna şiirde özerk bir dil oluşturarak yapılan vurgu nedeniyle, Cemal Süreya'nın da saptadığı gibi, İkinci Yeni kapsamında da anılabilir. Ancak o aşkın olan ile içkin olanı bir araya getiren kendisine ait "bütünselleştirici şiir dili"ni oluşturması ve feminist kuramdan hareketle, dilde erkek egemenliğine ve İkinci Yeni'nin de sürdürdüğü "ebedi kadın miti" imgesine itiraz etmesiyle İkinci Yenicilerden farklılaşır. Var olan sistem içinde kadını yok sayan hegemonik "anlam" a karşı yeni bir "anlam" arayışı onu benzersiz bir konuma taşır. İnal 70'lerde başlayan şiir birikimini 80'lerden itibaren kitaplaştırmıştır. 1980'lerin Türkiye'sinde güçlenerek ortaya çıkan, evrensel boyutlarda tartışmaların yaşandığı bir feminist hareketin de içinde yer aldığını hatırlatmak, şiirinin şekillenmesinde bu feminist algı ve bilinç düzeyinin etkili olduğunun görülmesi anlamında önemlidir.

Bu yazı, feminist sanat algısı ve bilinciyle bütünleşmiş Gülseli İnal şiiri ile tanışma çabasının sonucudur. İnal şiirinin ortaya çıkışının, gelişiminin ve farkının anlaşılabilmesi için genel hatlarıyla ülkemizde 80' sonrasında gelişen feminist hareketlere ve dünyadaki feminist kuramlara kısaca göz atmak gerekir.

HANGİ FEMİNİZM

TÜRKİYE'DE 80'SONRASI FEMİNİST SÜREÇ

Feminizm altmışlı yıllardan itibaren Batı dünyasında bağımsız kitle hareketleri şekline dönüşmüşken Türkiye'nin de dahil olduğu Üçüncü dünya ülkelerinde, "orta sınıf" aydınlar tarafından savunulan bir ideoloji olarak şekillenebilmiş, Batıdakine benzer bir kitlesel kadın hareketine dönüşmemiştir. 70'li yıllardan itibaren bazı Üçüncü dünya ülkelerinde yeniden siyasi ve ideolojik tartışmaların gündemine girebilmiştir. Ülkemizde de olduğu gibi feminist hareketler bazı muhafazakâr çevrelerce "Batı kaynaklı", "Batı emperyalizminin aracı" "bölücü", "eşcinselci" bir akım kabul edilmiş, hem uluscu İslamî kesim hem de bazı sol çevreler ve örgütler kapsamında bir ideoloji olarak onaylanmamıştır. Bu durum kadın sorununun kadınlar tarafından ele alınmasını etkilemiş, bağımsız, geniş katılımlı bir kadın hareketinin gelişimini engellemiştir. Batıda kadın hakları, "birey hakları ve bireysel özgürlükler" çerçevesinde bir sorun olarak algılanmaktadır. Üçüncü Dünya'da ise birey olmayı değil "Toplumsal Yarar"ı ya da ülkemiz özelinde Kemalist ideoloji çerçevesinde halka dair olanı önceleyen bir siyasetler toplamı olarak benimsenmektedir. Bizim de ülke olarak dahil olduğumuz geleneksel toplumsal yapının baskın olduğu ülkelere kadınların kamusal yaşama katılımı, bireysel özgürleşmenin bir aracı değil, erkek egemenliğini besleyecek, onu temsil edecek şekildedir. Kadınların, Batılı modernleşme bağlamında bireyselliklerinin gelişmemiş olması hem liberal hem de kadınların kendi bedenleri üzerinde denetim sahibi olmalarını temel ilke edinmiş "beden feminizmi" gibi radikal feminizm hareketlerinin gelişmesini ketter. 1980'lere gelene dek Türkiye'de kadın hakları konusu Cumhuriyet rejiminin resmi ideolojisi olduğu ve yasalarca kabul gördüğü için devletin bu hakları hangi bağlamda ve koşullarda savunduğunun sorgulanması noktasında odaklandırılmıştır. Feminizm dışındaki kadın grupları varolan hakları yeterli görmüş kadın hareketinin özgünlüğü tartışma konusu yapılmamıştır. Ardından gelinen seksenli yıllarda kadın hareketi düşünce düzeyinde güçlenmiştir. Kuramsal çalışmalar yapılarak "bölücülük", "yabancılık" gibi tartışmalar aşılmış, evrensel feminist kategoriler sorgulanmış ve feminizm evrensel bir boyuta taşınabilmiştir. Bu boyutla birlikte erkek egemen toplumsal yapıya karşı çıkmış, bağımsız bir örgütlenme savunulmuş ve bu pratiğe aktarılmaya çalışılmıştır. Devletin feminizme yaklaşımı eleştirilmiş, Marksistlerin kadın sorunsalına yaklaşımı mercek altına alınmış ve ideolojik düzlemde farklılıklar belirlenmiştir (Nilüfer Çağatay ve Yasemin N. Sosyal: 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, haz. Şirin Tekeli, İÇ sf 327 - 336). Bu aşamalardan sonra günümüze gelindiğinde ise hem dünya hem de ülkemiz özelinde vahşi kapitalizmin etkisini artırdığı ve siyasal arenada da muhalif seslerin yok edilerek tek ses ve güç ile özetlenebilecek bütünüyle bir "sağ"a kayma durumu görülür. Bu sürecin kadın haklarını nasıl etkileyeceği yaşanarak deneyimlenecektir.

DÜNYADA FEMİNİST SÜREÇ VE KISA TARİHÇE

Batıda Feminizmin tarihçesine bakıldığında, zaman içinde birçok farklı feminist okulların ve kuramların geliştiği görülür. Genel olarak feminist kuramın amacının "kadının" ve son yıllarda "Queer" ibaresi ile ifade edilen; "cinsiyet normları dahilinde olmayanlar"ın, ikili-kimlik rejiminde "öteki" kılınanların ya da tekilliklerin bir arada rahatça, çoğunluğun tahakkümü altında olmadan varolabileceği bir insanlık ideali adına farklılıkları bulmak ve açığa çıkarmaya çalışmak olduğu söylenebilir. Çünkü halihazırda olduğu gibi kadınlara, azınlıklara, queer'lere dayatılan, hareket alanlarını daraltan kısıtlamalarla hayatları zorlaştırılmaktadır. Amaç toplumsal yaşam içinde "kadın"ın bu kısıtlamalardan kurtularak nasıl özgürleşebileceği ve nasıl daha üretken olabileceği sorularının yanıtlarını bulmaktır. Bu amaçla farklı feminist teoriler üretilmiş, toplumsal cinsiyet politikaları, iktidar ilişkileri ve cinsellik üzerinde odaklaşmıştır. Bir kısım feministler cinsiyet farklılığını, biyolojik cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) ilişkisi açısından teorik olarak inceler. Diğer bir kısmı ise cinsiyet farklılığının sosyo-politik çıkarımları ve feminist sanatın işlevselliği ile ilgilenir.

Batı metafiziği bir ikicilikler düzeni (zihinX beden, akılX tutkular, zekaX madde, aşkınX içkin) tesis etmek suretiyle işler. Modernizmin hem kültürel- toplumsal hem de ekonomik belirleyenlerinin ayakta kalması bu ikiliklerle düşünme tarzlarına bağlıdır. Toplumsal cinsiyetlendirmenin temelinde de aynı ikicilikler düzeni yatar. Zihin, akıl, zeka ve aşkınlık eril olarak, bunların karşıtları da dişi olarak şekillenmiştir. Akıl veya zekanın aşkın statülerini ellerinde tutabilmeleri için kadınların ya da dişi olanın "doğal" özellikleri sayılan duygu ve heyecanlara özen gösterme, bedensel ihtiyaçları karşılama

gibi zorunlu görevleri vardır. Bu zorunlu görevlerin, bu karıştıklıkların ayakta kalması için vazgeçilmez olmakla kalmayıp aynı zamanda da hiyerarşiyi besledikleri, erkek egemen sistemin temsilcisi ve sürdürücüsü oldukları, düzenin ayakta kalabilmesi için gerekli dengeyi sağladıkları olgusu göz ardı edilmemelidir.

Özcü olarak tanımlanan bir kısım feministler cinsiyet farklılığının; biyolojik farklılık olarak gerçekten olduğuna inanırlar. Bir kısmı ise (Simon de Beauvoir) kadın doğulmadığını, sonradan toplum içinde kadın olunduğunu, kadınlık durumunun kültürel bir süreç olduğunu savlar. Oysa toplumsal cinsiyet tam anlamıyla insanın “olduğu” ya da sahip olduğu şey değildir. Toplumsal cinsiyet farklı davranış şekillerini zorunlu olarak heteroseksüel “eril” ve “dişil” ikiliğine indirger. Heteroseksist/ erkek egemen zihniyete dayalı toplumsal yapılanmada “bedene/ duygulara dayalı annesel/ maternal olan” kadına karşı “zihni/ zekayı/ aklı/ erkeği / babayı “ simgeleyen fallus öncelenir. Toril Moi toplumsal cinsiyet kavramının heteroseksist/ ikicil kültür politikalarını beslediğini savlayarak “toplumsal cinsiyet” kavramsallaştırmasına karşı durur. Bu ikiliğin tuzağına düşmemek için Simone de Beauvoir’ın varoluşsal fenomenolojisine ve bu fenomenolojinin merkezindeki “yaşanan beden” kategorisine dönüşü ve radikal siyaset yapmayı önerir. Yaşanan beden fikri biyolojik cinsiyet- toplumsal cinsiyet ayrımını reddeder. Böylelikle bireylerin kimliklerinin bir toplam içinde eritilerek hazmedilmesinden kaçınılmış olacağı savlanır. Bu sorun Batı’da olduğu gibi ülkemizde de modernleşme sürecinde ortaya çıkan temel açmazlardan birisidir. Modernizme karşı şekillenen bir feminist kuram olarak “yaşanan beden” fikri bu açmaza yanıt bulmaya çalışır. Her insan ayrı bir beden ve durumdur. Başkalarına benzeyen veya benzemeyen özgül özelliklere, kapasiteye ve arzulara sahiptir. Kendilerine özgü kültürel ve toplumsal tarihleri vardır. Ancak bu kuram biyolojik cinsiyet/ toplumsal cinsiyet ayrımını başarıyla sorgulamakla birlikte Iris Marion Young gibi bazı kuramcılarca, karşı çıktığı ikiliğin ötesine geçmeyi başaramamakla eleştirilir (Cogito, sayı 58:sf 45-47).

Abigail Bray ve Clare Colebrook fallus-merkezli yani erilin ayrıcalığını vurgulayan üst-anlatılar kurarak öznellik ve deneyim açıklamaları yapan feminist kuramlarla ilgili genel bir sorunun altını çizerek. Bu tür kuramlar ataeril düşüncüyü genelleştirdikleri ve tüm anlamı hegemonyacı bir “sembolik”ten kaynaklanıyormuş gibi görmeye devam ettikçe Nietzsche’nin “tepkisel düşünme” dediği şeyden kaçınamayacaklardır. Feminizm erkekleri düşman olarak gördükçe ya da fallus merkezli anlam sistemini suçladıkça olumsuz bir konum edinir. Tepkisel, zıtlıklara dayalı düşünme biçimiyle aynı çizgide durmak yerine, feminizm kendisini yeni anlam yerleri yaratmaya, yeni düşünme biçimleri icat etmeye, yenileyici kavramlar üretmeye adanmıştır (Bray ve Colebrook). Buna benzer bir düşünce Elizabeth Grosz tarafından da savunulur. (C 58:94)

Feminizm tarihi içinde birinci dalga feminizmi temsil eden Simone de Beauvoir ile post-yapısacı feminist kuram veya Deleuzecu feminizmi temsil eden Luce Irigaray ve Julia Kristeva birbirlerine bir ardışıklık oluşturacak şekilde kadının doğurganlık ve annelik gibi doğal işlevleri ile onun aşağılanması arasında bir bağlantı olduğunu gösterirler. İkinci dalga feminizm “anlam”ı kendine göre şekillendiren erkek egemen sembolik düzenle mücadelenin yollarını arar, ama Simone de Beauvoir da “ebedi kadın miti ile mücadele” şeklinde böyle bir mücadelenin gerekliliğini en baştan öngörmüştür.

Irigaray ve Kristeva feminist kuramın hem psikanalizle hem de Hegel sonrası Avrupa felsefesiyle ilgisini kurmuş en ilginç kuramcılar olarak bilinir. Luce Irigaray ve Kristeva’nın kuramları bir çok bakımdan farklı olmakla birlikte iki önemli noktada ortaklık ederler. İkisi de Freudcu- Lacancı psikanalitik kuramdan etkilenmişlerdir, aynı zamanda da eleştirmişlerdir. İkisi de dişiyi, temsil düzenini besleyen, yani erkeği temsil eden, fakat düzenden dışlanmış bir “öteki” olarak ortaya koymuşlardır. Irigaray Derrida’dan etkilenerek Batı metafiziğinin “fallus- logos-merkezci” ekonomisini eleştirir- yani

fallusun eril ayrıcalığının bir örneği olarak işleyişini, fallus ile bu ayrıcalığı, dünyayı ve kendimizi anlama ve tahayyül etme biçimlerimize merkezi hale getiren bir “logos”un birbirlerinin sürdürücüsü olarak işleyişini eleştirir. Kristeva psikanalitik ve linguistik kategoriler arasında bir bağlantı kurar.

JULIA KRISTEVA’NIN SEMİOTİK/ SEMBOLİK AYRIMINDAN HAREKETLE GÜLSELİ İNAL’IN ŞİİRİNDE YIKICI DİL VE ANLAM

1970’ler Batı’da post-yapısalcılık olarak adlandırılan akımın başladığı yıllardır. Post-yapısalcı Kristeva, Lacan ve Saussure’ün temsil ettiği yapısalcı/ biçimsel dilbilime karşı çıkar. Karşı çıkış gerekçesi “biçimsel dilbilimin nesnesinin katılaşmış, usullerinin ölü-sevici olmasıdır”. Biçimsel dilbilim dili bir yerde çoktan yerleşmiş olan bir göstergeler sistemi olarak, sanki anlamlar sabit ve müdahale edilmezlermiş, düşünceler statikmiş gibi ele alır. Sanki dil ihlale müsait değil de ölüymüş gibidir (C 58-99). Kristeva’nın biçimsel ya da yapısal dilbilime karşı sunduğu alternatif dilbilim kuramı “bütünselleştirme dili”dir. Bütünselleştirme dili aşkın olanı, mutlağı veya teolojik olanın dokunulmazlığını sorgular. Lacan’ın ve Saussure’ün dil bilim kuramıyla hesaplaşır ve onları fallusu yüceltmekle eleştirir. Lacan’a göre sembolik düzen erildir, öznellik evrenselleştirilmiş eril bir ideale göre ve arzu da heteroseksist olarak kurulmuştur. Kristeva Lacan’cı sembolüğün bu anlamına itiraz eder. Böylelikle vurguyu aşkın bir gösterilen olarak sunulmuş fallustan uzaklaştırır. Anlamın değişmez bir yapı ya da katı bir sistem olmadığını göstermiş olur. Ona göre anlam konuşan varlıkta bir dinamik olarak ortaya çıkmaktadır ve bu dinamik konuşan varlığın hislerinin, tepkilerinin ve dilsel imlerinin de hesaba katıldığı bir dinamiktir. Bu konuşan özne aynı zamanda sosyal ve tarihsel bir çerçevenin de parçasıdır (C 65-66:176).

Saussurecü gösteren (işitsel veya görsel imge= sözcük veya yazı) ile gösterilen (kavram) birlikte göstergeyi (anlam) ve bunun belirleyici olduğu sembolik sistemi oluşturur. Bu sistem içinde dilin semiotik boyutu (ritmik, müziksel, tonal) bir gösterilene dönüşmüş, semboliğe yükseltilmiş, orada ona belirtme, sembolleştirme, anlamlandırma temsil işlevi yüklenmiştir. Kristeva’nın geliştirdiği semiotik olanı (Freudcu terimle pre-Oidipal’ı; anneye veya dişiye ait olanı) sembolikten (Oidipal; babaya, iktidar, otoriteye ait olan) ayıran hat “Lacan’cı ayna” evresidir. Belirtme veya adlandırma işlevinin anlamlandırma sürecinin tüm alanını kapsadığını ileri süren dil kuramları, dili sanki anlamların verili, dengeli, apaçık olduğu, şeyleşmiş ve fetişleşmiş, sorgulanamaz bir sistemmiş gibi ele alma tuzağına düşerler veya belki de bu bilinçli bir tercihtir. Kristeva için ise dili bir göstergeler sistemi olarak ele almak, onun üretiminin sadece bir eşik veya sınır anını hesaba katmaktır, anlam ifade etmeyi doğuran ve onun düzenini rahatsız edecek şekilde dönüp gelen, döngüsel bir süreci ihmal etmek demektir. Kristeva Saussurecü yapısal dil bilime, Saussure’ün ihmal ettiği bu döngüsel süreci katmakla anlamların teolojik olarak veya aşkınıcılığına da dahil olmak üzere sorgulanmazlıklarına, verili tüm anlam biçimlerine itiraz etmiş olur. (C 58; 105) Bu aşkınıcılığına itiraz Gülseli İnal şiirinde tanrıçalara ve diğer mitolojik karakterlere yapılan göndermeler şeklinde görülür. Mitolojik karakterlerin İnal şiirine girişi süs olsun diye değildir:

“soluk benizli unutkan dönüyordum yağmur ülkelerinden/ kanatlarımda Zephyros’la boğuşmuş suları/ kimse bilmiyor artık ellerimi zambaklı suyla yıkadığımı/ başımda nimpelerin koyduğu çelenk/ ve bir zamanlar kayalıklarda şeytanlarla göz göze geldiğimi” (Toplu şiirler I:17, “sulara gömülü çağrı-SGÇ-” “böyle çıplak omuzlu”)

Gülseli İnal bir söyleşide (Enver Ercan; Sombahar Kasım-Aralık 1991, sayı 8, sf.18-25):

“Yaşam bir görmedir, şiir de benim için anlamdır, yalnızca anlam” der. İkinci Yeni’ye eleştirel bakışının da temel nedenini onların şiirlerindeki anlam yoksunluğu oluşturur.

“Varoluşun şiiri” ya da Elektra Uçurumu söyleşi içinde bu konuda söylediklerini aktarmak, kendi açısından “anlam” a ve bu açıdan kendisinden önceki kuşağa bakışını görebilmek için önemlidir:

“İkinci Yeni bana göre, dille ‘uğraşan’, dilde ‘oyunlar’ yapan bir gruptu; anlamda değil, dilde kırılmalar yapıyordu. Benim ilgi alanlarım; evrenin ve insanın yaradılışı, insanın evrende nerede durduğu, bu koskoca galakside insanın bulunduğu nokta; ölüm bilmece, aşk bilmece ve toplumdaki ilişkilerdir..”

Görüldüğü gibi dilde özerkleşme çabası güden İkinci Yeni’cileri “anlam”dan uzak oldukları için eleştirmektedir İnal. Anlamdan uzak olmaları ya da verili erkek egemen anlam ile bir sorunlarının olmaması indirekt olarak kadın için geçerli “ebedi kadın miti” imgesi ile de bir sorunlarının olmaması şeklinde anlaşılabilir. Onların da kadını geleneksel kadın imgesi içine hapsettikleri ve erkeği temsil eden gelenekten tam olarak kopamadıkları söylenebilir. Söz konusu durum daha genel olarak Türkiye modernleşmesinin de temel sorunudur. İnal’ın İkinci Yeni’ye anlam açısından eleştirel yaklaşımı, şiirinin ilk çıkışı tepkisel olmamakla birlikte, ister istemez kendisini onlara karşı konumlandırarak var etmesine yol açmıştır. Konumlandığı yerde kendine ait özerk bir şiir dili geliştirmiş ve bu dilin içine anlamı gizlemiştir. Bu noktada Gülseli İnal’ın anlamı vurgulamasının bildik “Kadın imgesi” ne karşı bir savaş olduğunu ve bu savaşta kadının şiir dilinin erkek egemen bir dil ile karşı karşıya geldiğini söylemeliyiz. Toplumsal/ kültürel yaşam içinde “kadın” söz konusu olduğunda klişelerle konuşulur. Bu klişelerle başa çıkabilmek için Gülseli İnal anlama vurgu yapar. Anlama vurgu yaparken anlamın Kristeva’nın “semiotik” olarak tabir ettiği dil-öncesi arkaik hallerin aktarılması üzerine kurulu olduğunu biliyor olmalıdır mutlaka. Kadının toplum içinde “kendisi olarak” varolabilmesinin mücadelesini veren bütün kadınların kendilerini var etmek için erkeklerden farklı bir anlam arayışı içinde olmaları, verili anlamın erkek egemenliğini pekiştirmesi ve onları temsil ettiği göz önüne alındığında, anlaşılır bir durum. Kristeva anlam derken, gökyüzünde bir yerlerde olan ideal anlamdan değil gündelik anlamdan ve anlamda hissedilebilir olandan söz etmektedir. Bedenimizin içinde yaşayabilmemizi sağlayan anlamdır burada söz konusu edilen.

Bu aşamada Gülseli İnal’ın geliştirdiği şiir dili ve anlam ilişkisini açıkça görebilmek için Kristeva’nın semiotik kavramını bilmek gerekir. Kristeva semiotik demekle dilin çocuğun dil-öncesi halleri ile ilgili olan, dil-ötesi boyutunu kasteder. Bazı feministler Kristeva’nın “semiotik” terimi ile dişili ve “sembolik” demekle erkeği kastettiğini söylerler. Kristeva’ya göre ise erkeklik ve dişilik saf haller değildir. Her kadın bir miktar eril her erkek de bir miktar dişilik barındırır. Semiotik olan ile sembolik olan da birbirlerinden tamamen ayrılabilen alanlar değildir, birbirlerine geçişlidir. Dil-öncesinde bebeğin çıkardığı sesler, dilsel alana yani sembolik alanına girdikten sonra geriye dönüşlerle, şiirsel dilde (language poetique) yeniden ortaya çıkar. Semiotik ile sembolik arasında yapılan bu ayrımın, kadınlar için erkek egemenliğini temsil eden gündelik/ uzlaşılı diline başkaldırı amacıyla, var olan ya da verili olan dışında yeniden bir anlam ifade etme süreci olduğunu belirtmek gerek. Gülseli İnal’ın rahatsızlık duyduğu egemen dilden farklılaşan özerk ve özgün şiir dili ister istemez sembolik alanındadır, ancak orada olmadan daha önce dil öncesine-semiotik olana veya Freud’un terimiyle söylersek pre-Oidipal alana doğru bir yolculuk yapıp gelmiştir. Yolculuk, sembolik alandan yani erkek egemenliğinin belirleyici olduğu yazı alanı ve anlamdan kurtulmak için ne yapılması gerektiğinin farkında olarak, dil-öncesine, çocukluk veya bebeklik çağına gitmek, orada doğa ile ve “eski”yle haşır neşir olmanın

sonucunda yeni bir dil edinerek, yeniden geri gelmek ve yıkmak sürecini kapsar. Her yolculuğun sonucu yeni bir şiir, yeni bir beden ve yeni bir evrendir. Geri dönüş şiirin politik alana dahil olma sürecini de içerir. Şairin yeni ve özgür bir dil edinerek geri dönme nedeni: “semboliği”, uzlaşılı dilini ve bir kadın olarak kendisini yok etmek üzerine kurulu verili anlamı tahrip etmektir. Sembolik alan- yazı alanı içinde Gülseli İnal’ın dil-öncesine yaptığı yolculuktan edindiği dilin fıskırışı, sembolik düzenin bir devrimini, bir yenilenmesini veya tazelenmesini meydana getirme gücündedir. Çünkü sembolik düzenin kendisi semiotik olanın zemininde mümkündür:

“ gürültüler içinde uyandım yeşil derin bir ağaçta
rüzgârın bal kokularıyla uyandım
öpüşler gülüşler ve gül yaprağı dokunur titreyerek gövdeme”

(Toplu şiirler I:12, SGÇ, “süren günün yeni yüzü”)

Bu döngüsel yolculuğu şu sözlerle aktarır İnal:

“ ...zihnim ve duru görümle dünya dışı varoluş katmanlarına yaptığım yolculuktur. Dış uzayın varoluş titreşimleri beni çok ilgilendirir, sezgilerimle o ışıklı bölgelere vardığımda kalemi elime alıp yine yazmaya başlarım. Bir diğer yolculuğum ise nesnelere ve sujelere yani eşyaya ve insan ruhuna yaptığım yolculuktur. Dış dünya nesnelerinin anlamlarını keşfetmek için onları saatlerce seyredirim. İnsanı anlamak için incelerim, doğayı, renkleri, rüzgarları, kasırgaları ve daha bir çok şeyi anlamak, anlamlandırmak için onlara yolculuklar gerçekleştiririm. Benim yolculuk anlayışım budur. Mevlana’nın ‘atomu ortadan ikiye ayırırsanız içinde güneş sistemini bulursunuz’ sözü benim motto’mu oluşturur.”

(Gülseli İnal /Akbük dergisi)

İşte bu dil-öncesine yapılan yolculuğun sonucu geri dönüşte elde edilen dilin kullanılmaya başlanmasıyla melodi ve ritimler sözcük ve cümlelere dönüşür. Terimlerin sabitliği sorgulanmış olur. Dilin fikirlere yüklediği süreklilik kesintiye uğratılır. Denge alt-üst edilir. Bildik sözdizimsel ve dilsel göstergeler itibarıyla, dilin kullanılmasıyla ilgili uzlaşımlar uyarınca süreklilik kazanmış temsiller yerinden edilir. Verili dilin sabitliğinin altında yatan dinamik, dengesiz akıp giden yeni dilin potansiyel yıkıcılığı ele geçirilmiştir. Şiirsel üsluptaki yaratıcı sapmalar, dildeki yaratıcılığın belirdiği durumlar olarak tanımlanabilen bu dilsel zaman dilimi bilinçli bir mesajın aktarıldığı bir eylemlilik olarak tanımlanabilir artık. Burası semboliğin, “gerçek” veya “anlam” olarak dayatılmış alanın, ama artık eskisi gibi olmayan tahrip edilmiş bir semboliğin alanıdır, bir başka “gerçek”in ve bir başka “anlam”ın alanıdır. Bu alanın topolojisi güdüler, metafor, metonimi, ihtiyaçlar, istekler gibi ilksel süreçler üzerinden tanımlanmıştır. Bu alan Gülseli İnal şiirinin beslendiği şiir dilinin alanıdır:

“ tanrı
zamanlardan biridir ve o yalnızca ‘GELECEKTİR’”

(T. Şiirler I:199, Letoon, Enoch toprakları kadını)

“Dilin ötesinde düşünme modları var mı? Mistikler evet diyor. Ben de evet diyorum. Ben anlaşılabilir bir dilin gizemine sone yazmaktayım. Belki de bunlar birer senfoni. Öyle hissediyorum. Dış dünya ve tanımı çocukken bulmuş olduğum simgeler ve işaretler bütünü bana hiçbir zaman yetmedi ve yadırgadım. Çevremde bana yetmeyen dünyayı açıklamayan yetersiz bir dille kuşatılmışım. Öyleyse ben de kendi işaretler bütünümlü oluşturmalıyım. Bu bir açıdan yeniden dünyayı ve evrenleri anlamlandırma çabası olacaktı...benim için en önemli kavram özgürlük kavramıdır. Sanırım bu her şeyi kuşatıyor. Yazı yani şiirsel metin “bütün madde” ve “anti-madde”nin titreşimlerini içerir...Dille neyi ne kadar değiştirebiliriz. Bunu şimdiki zamanda anlayamayız. Bunun yanı sıra şahıs zamirleri içinde birinci tekil şahıs benim için çok önemlidir.” Yukarıdaki alıntı Gülseli İnal’ın Engin Turgut ile yaptığı “Dile Tutsak Kılınmış Bir Şair” adlı söyleşiden yapılmıştır. Dile tutsak kılınmış değil, dille özgürleşmiş bir şairdir İnal:

“gidişimi gördün yeşillikler içre kayboluşumu

bu kayboluşlar taşla dönüşler dizgesi

ellerimde ırmağın parçaları

yok olana dek ruhum günüşiğiyle” (T. Şiirler I:284, Letoon, Per se II)

İnal’ın söz ettiği titreşim feminist kuramcı Elizabeth Grosz’un söz ettiği her sanatı karakterize eden şeydir. “Titreşim bir bütün olarak evrenden güneş etrafındaki hareketin ritmine, denizlerin, gecenin ve gündüzün ritmlerine bağlanan güçtür. Bu titreşimler canlılarda tikel yapılar üretir, her hayvan farklı bir tür yapısıdır. Yaşamın ritimleri, doğum, ölüm, çiftleşme, mevsimlerin her kişi, her yaşanan şey üstündeki etkileri; bunlar titreşen güçleridir (vibratory forces). Titreşim evrenden yaşayan bedene aktarılmıştır. Fakat yaşayan bedenden de bu yaşayan bedenün ürettiği eserlere aktarılır. Bu eserler de, titreştiren güçleriyle diğer yaşayan bedenleri duygulandırır. Bunlar en doğrudan biçimde diğer bedenlere aktarılır. Sanat temsiller aracılığı ile değil, güç yoluyla araştırılabilir. Güç kozmostan bedene, sanat eserine ve tekrar geriye (sanat eserinden bedene, kozmosa) titreşir.” (C 58: 141)

Görüldüğü gibi Gülseli İnal evrensel feminist kuramcılarının da benimsediği bir yöntemle kadını bir birey olarak yok sayan, ona erkeği temsil eden olmak dışında var olma hakkı tanımayan Modernizm’e, yüzünü doğaya dönerek, doğanın gücüyle kendisini bütünleştirerek, sanatsal yaratı aracılığıyla başkaldırmaktadır. İnal kendisinin de belirttiği gibi annesel (maternal) olanın yönettiği semiotik veya pre-Oidipal olan, duraklamalar, kesintiler, etkinlik ve edilginlik dalgaları, enerji yükleri, yokluklar ve mevcudiyetlerle karakterize edilmiş bir alanla ilişki içinden yazmaktadır şiirlerini. Henüz özne ile nesnenin, “ben” ve dünya’nın, iç ve dış’ın ayrışmadığı, aralarında sağlam ayrımların olmadığı bir dünyadan seslenmektedir bize. Zemini dil öncesinin, anneselin veya dişilin olduğu yerde kurulu olan sembolik düzlemi kendine ait şiir dili ile yeniden kurar. Kadın özne olarak, sembolik alanda cinsiyet farklılığına tabi olmuş bir öznenin bakış açısıyla tekrar semiotiğin alanına, mistik, katılımcı, ayrımlaşmamış zamanına geri dönmekte, sonra, bu geri dönüş sayesinde edindiği yeni dille sembolik alana dönerek yeniden kendine özgü bir sembolüğü yani içinde özgürleştiği şiir dilini kurmaktadır durmadan. Bu, en başta diliyle olmak üzere bütün diğer kurumlarıyla kadın üzerinde baskı oluşturmuş modern toplumsal yapıya topyekün bir itirazdır:

“ karanlıklara gömülmemi bekliyordunuz/ yarasa çarpsın çarpsın yüzüme/ kadehteki madeni likit içmemi bekliyordunuz...balcık saat gayya kuyusu, gömülmemi/ gömülmemi istiyordunuz, rüzgâr alsa götürse beni, bir düğümdüm ben/ düğümden gonca verirdi bahçenizdeki gül, sonra ilmek geçerdi gül bahçesinin toprağına, yeryüzünde söyleyecek yeni bir şey yok derdiniz...sözcüklere yabancı...yalnızca/ gümüş bacaklarınızın ulaştığı yollar tozlu kayalar ve sizin mağaranız, beni oraya/ kapatmak, soluğunuzu tutarak kapatmak...karanlıklara gömülmemi bekliyordunuz” (toplu şiirler-III, Chöd Raksları, R HALKI, Şaman ve çocuk, sf. 81)

GÜLSELI İNAL’IN ŞİİRİ MODERNİZM ELEŞTİRİSİDİR

Burada ayrıntılarına girilmeyecek olmakla birlikte modernizmin içinde ataerkil tezahürler barındırdığını, akli ve bilimselliği kullanarak insanların özgürleşmesi ve insanlığın ilerlemesi için ilk ortaya çıkışından sonra ortaya çıkış gerekçesinden yani insana dair olandan sapmaya uğradığını biliyoruz. Modernizmin temel bileşenlerinden söz etmek Gülseli İnal’ın modernizm eleştirisini anlayabilmek için gereklidir. Modernizme ait bu belirleyenler nesnellik, pozitivizm, akla dayalı değerler, akıl ve zihnin duygulara üstün tutulması, aynı şekilde edebiyata karşı matematik ve metafizik olana karşı fiziksel değerlerin yüceltilmesi, belli amaçlar için belli bağlamlarda inşa edilmiş yapay karşıtlıklar ve çizgisel- lineer bir tarih ve zaman algısının oluşturulması, insanların bu algılarla sürekli bilinmez bir gelecek tasavvuru içinde şimdiden koparak yaşamaları ve bütün bunların kapitalist sistem içinde belli bir zümreye hizmet etmek boyutuna taşınmasıdır. Modernizme ve onun ekonomik bileşeni olan kapitalizme karşı çıkan anti kapitalist romantik bireyler gibi İnal da bu durumun farkındadır, diyalektik bir düşünme yöntemiyle, yapay karşıtlıklarla var edilen dünyaya, “gerçek” ve “zaman” algısına itirazını dillendirir. İnal’ı romantik esinli toplumsal bir hareket biçimi olan feminizme yaslanarak kapitalizmi ve moderniteyi protesto etmesi nedeniyle 20. yüzyılın sanatsal akımlarından ‘sembolizm’ çerçevesi içinde anmak da mümkündür:

“dokunuş yapıyorum hayatın siyah/ kıyılarına/parmaklarım

iri bulamacı açıyor/zaman dairesi bu beni karşılayan

asırlarca yol aldıktan sonra

dönüp ellerime dokunuyor

zamanın akrebi

usulca” (T. Şiirler IV:184, elektra uçuşumu, Mikro harita,)

“Klasik çağların bitimiyle başlayan, ki benim çok ilgilendiğim ve karşı çıktığım, modernizm... 17. yy.’da Descartes’la birlikte başlayan süreç modernizmin başlangıcını oluşturuyor ve bu, yeni bir kozmogoni yaratıyor insanlık tarihinde. Şimdi geriye bakalım: Kadim çağlar; antik çağlar ve tektanrıci dönem, tektanrıci kozmogoni diyelim buna, arkasından modernizm gibi Descartes’la başlayan ikiye bölünmüş bir dünyanın ve modernizmin temel aldığı bir kozmogoni başlıyor. Bilimsel, akılcı, determinist kozmogoni. Özetlersek; her çağın bir kozmolojisi yok; çünkü en eski, insanlığın ilk dönemlerinden gelen kadim kozmogoniler var, sonra Hristiyanlık, çoklu tanrılar ve putperest dönem bittikten sonra tektanrıci dönem açıklamaya başlıyor evreni, insan ve yaratılışla ilgili olarak... Sonra modernizmin, bütün öğretisi ve kuramlarıyla 17. yy.’da Descartes düşüncesiyle temellenen ve Aydınlanma’yla güçlenen bir varoluş prensibi ve yaşam tarzı, benim doğduğum ve yaşadığım süreçler modernizm olduğu halde, hiç de bunlara uygun bir ruh yapısı ve bir bilinç taşıyamıyorum ve yazmıyorum. “ ...

(Gülseli İnal)

“azap dolu yüzlere

ve ışınların içinden gelen

ve biliyorum çürüyor her şey

binalar

hücreler

karteller” (T. Şiirler I:197, Letoon, NERGİS, Ölü Bir Ağacın Görüntüleri,)

“Ben holograma inanan birisiyim, holografik bütünlüğe inanıyorum. Çünkü holografik bütünlükte, dünyadaki ufak bir varlık da aynı yasalara bağlıdır, en büyük varlık da aynı yasalara bağlıdır. Her şey tek bir kaynaktan çoğala çoğala, katlana katlana kendini var eden bir varoluş süreci yaşıyor. Benim şiirimde, büyüleyici, cazip birtakım parçalar olabilir; alakasız parçaları bir araya getirmek de, nihayetinde bir bütünlük kurmaktır...Ama modernizm anlamında bir bütünlükten söz etmiyorum burada, indeterminist bir bütünlükten söz ediyorum. Determinist şiirde her şey bellidir; aşk belli, evren belli, akıl, istekler, arzular belli, sosyalist devrim belli, kapitalist dünya belli... “. (Gülseli İnal; “Varoluşun şiiri’ ya da Elektra Uçurumu)

Modernizmin insanı sürüklediği çıkmazı aşmak için bir başkaldırıya ihtiyaç vardır. Kadınlar bu başkaldırıyı nasıl yapabilirler? Hangi grup içinde olursa olsun feministlerin bu konudaki temel sorusu şudur: “Eğer sosyo-sembolik düzen ataerkil bir biçimde tahayyül edilen bir babanın hakimiyetindeyse, bu düzeni ihlal etmek nasıl mümkündür? Bu düzene başkaldırı nasıl, hangi yollarla mümkün olabilir?” Kristeva’nın bu soruya yanıtında Gülseli İnal şiir örneklerinde gördüğümüz sanatsal pratik veya daha özgül bir biçimde, şiirsel dil önemli bir rol oynar

“ gökte açılan kapıdan/parlak bir ay sürüsü indi de

toprağın yüzeyinde birden/büyüyen ay otuyla

kariştı yargılarım

dişi bedenimi/yüzyıl boyunca kemiren

balmumu yargılar/açılmadı bir türlü” (T.Şiirler IV :158, elektra uçurumu, Doğu rönensansı’nda bir büst,)

Kristeva’ya göre modern dünyada mükemmellik ve uyum içinde olmak için sürekli bir çaba içinde olmaya yönlendiriliyoruz. Dilin derinliği kayboluyor. Derinliğin korunmasında sanat ve özellikle edebiyat önemli. Dilin derinliği herkesin kendine has bir üslupla belirebilir. Kimi haykırır, kimi ağlar, kimi kendi ifadelerini ve dilini üretir. Gülseli İnal bu noktadan hareketle başkaldırmış, şiirin politik alanına dahil olmuş (burada söz edilen politik terimi bildiğimiz anlamda bir politik değildir, daha sonra ayrı bir başlık altında tartışılacaktır) ve kendi ifadelerini, kendi dilini üretmiştir:

“Neden böyle bir dil kullandığım pek açık değil mi? Dünyasal hal ve gidiş, evrensel hal ve gidişe taban tabana zıtlıklar taşıyor artık. İnsanlığın bu halini hiç beğenmiyorum. İnsanlık kendisine verilen araç ve gereçleri çok adaletsiz amaçlar uğruna kullandı... Toplumumuz yara bere içinde. Bunun sonucu olarak da egemen ideolojilerin ürettiği kültürsüzleşme politikaları, insanları zihin beslenmesinden ve özgürlükten yoksun bırakmıştır. Egemen söylem insanı aşağılamakta ve değersizleştirmektedir. Ülkemizdeki manzara şimdilik mide bulandırıcı” (Gülseli İnal/ Engin Turgut)

Gülseli İnal'ın feminist yaklaşımı erkek-egemen bir sisteme karşı yönde şekillenmekte ve çıkış noktasını oradan belirlemektedir. Bununla birlikte, ilerleyen aşamalarda yukarıda alıntılanığımız bazı feminist kuramcılarının, Abigail Bray ve Clare Colebrook'un, olumsuzladığı şekilde sadece erilin ayrıcalığını vurgulayıp duran üst-anlatıların tuzağına düşmediği, kendisini ve şiirini “tepkisel düşünme” yoluyla şekillendirmedeği görülür. Kendisine yeni anlam yerleri yaratmaya, yeni düşünme biçimleri icat etmeye, yenileyici kavramlar üretmeye çalışır. Tepkisel değil yaşamı onaylayıcıdır:

“yeniden doğuyorum/göl kapısında kendimi karşılarım/su aynanın aksi/beyazlaşıyor yankıda/iç çekişler yakanlar arasında/yine ben” (T. Şiirler IV:171, elektra uçuşumu, Cenin)

GÜLSELİ İNAL'IN ŞİİRİNDE İMGE YIKICIDIR: BAŞKALDIRININ VE ÖZGÜRLÜĞÜN ARACIDIR

Kant ve Heidegger'den etkilenen Kristeva'ya göre “Başkaldırı” normun inkarı değildir. Kant'a göre gerçek özgürlük başlangıçtır. Kristeva'nın da söz ettiği özgürlük, önce gelen şeyi inkar etmek ya da hükümsüz kılmak değil insiyatifi ele alıp başlangıç yapmaktır. Geçmişe dönüş ve geçmişin yeniden incelenişi olarak başkaldırıdır. (Q-C sf.180) İyi bir başlangıç için geriye dönmek gerekiyor. Gerçek özgürlük geçmiş reddetmekten değil, onu yeniden ele alıp temellendirmekten geçiyor. Geçmiş kabullenmek, yeniden ele alıp incelemek ve bu noktadan yeni bir başlangıç yapmak. Kristeva için sanat, doğayı ve hayvanlığı kültürden veya insanlıktan ayıran sınırla bir yüzleşmedir. Gülseli İnal için de böyledir. İnal içinde yaşadığı zaman diliminde şiirsel pratiklerle, tarih öncesinden topluma geçişi taklit etmeye, yeniden icra etmeye ve ardından yeniden temellendirmeye çabalamaktadır şiirleriyle. Bu süreci ve kendisinden önceki kuşakla hesaplaşmasını şöyle tanımlar:

“Mistik, metafizik, hermetik, surnaturel şiir 80 şiiriyle başladı. O tarihe dek sol devrimlere angaje bir şiir ve İkinci Yeni gibi surnaturele uzanmaya çalışan bir şiir geleneği vardı. Özellikle sol şiir tarzları çok baskındı. Sol ya da toplumcu gerçekçi şiir dünya ile angaje şiirdir. 80' bu geleneği yıktı; farklı bir dile geçti metafizik imge düzenini kurdu, sadece dünya ile sınırlı toplumlarla sınırlı kalmayarak evrenin yapısıyla insanın saf doğasıyla ilgilenmeye başladı. Dilde devrim gibi bir şeydi bu. ” (Gülseli İnal/Bülent Usta/ Varlık Dergisi 2010)

“büyük eğriler yıldız kökleri çarpışan ben'ler/arasında/başdöndüren o yolda
ruhun atmacasını tanıdım...”

“safir kanatlı kuşum benim güzelim

senin bu mavi ayaklanışın başka

derken bir aziz, ermiş dokunurdu

koluma, sır sormak istiyorsan bir şey ver, kızıl bir akik belki

sen vermeyi bilir misin” (T. Şiirler III:11, chöd raksları, “yanan bir yer üzerine kutsal konuşmalar”)

Bu anlamda şiirsel sanat, doğadan kültüre geçişle bir yüzleşme anı olarak, aynı zamanda da bedenin maddeselliğiyle bir yüzleşme anı olarak bu sınırın yeniden düşünülmesini kolaylaştırır. Bastırılan güdülere erişimi sağlar. Böylelikle, şiir şairin kültürü oluşturan tabularla yüzleşeceği ve belki de bunların dönüştürülmesine katkı sunacağı, devrime açılacağı bir olanak sunabilir. Ancak her şiir İnal şiiri gibi politik olarak bir etki oluşturmaz. Dönüştürücü olmayabilir. Şiir, günümüzde birçok örneğinde görüldüğü gibi, işlemekte olan kültürel kodlarla işbirliğine de girebilir, erkek egemen kodları desteklemekte araç olarak da kullanılabilir. Şiir verili bir kültürde ve dilde hakim olan hegemonik güçlerle işbirliği yaptığında, ataerkil, cinsiyetçi, heteroseksist kodları pekiştirir ve devrimci potansiyelinden uzaklaşır. Gülseli İnal ise tam aksi yönde insanın doğadan ayrıldığı kurucu anı durmadan yoklamakta, durmadan o sınıra gidip geri dönmektedir. Onun şiiri doğadan kültüre geçiş sınırında büyür, durmadan geçmişle yüzleşir ve hesaplaşır. Bu anlamda devrimcidir, kadına yaşam hakkı tanımayan, özgürlük vermeyen, bedeninden utanç duymasını sağlayan tabuları, geleneksel kültürü, toplumsal değerleri sorgulayıcı ve yıkıcıdır. Günümüzün dejenere olmuş modern toplumsal yapısı insanlara insanlıklarının özgüllüğünü yitirtmekte, yasalara boyun eğdirtmekte, güdülerinin denetiminde yaşatmakta ve haz ilkesiyle yönetmektedir. İnal şiiri hayvanlıktan insanlığa geçiş yeniden icra etme denemesidir. İnal modernizmin çürümüşlüklerine şiirsel sanatı aracılığıyla itiraz eden, gerçek anlamda modern bir kadın öznedir. Böyle ele alındığında W. Benjamin’in deyiimiyle şiirin politik olana katılışından, sanattan “politik olarak sanata” geçişten söz edilebilir. Benjamin’e göre mekanik reproduksiyon çağı sanatı tüketilebilir bir meta veya nesne konumuna dönüştürür, sanat artık aurasıyla birlikte tanımlanamaz. Sanat eserinin aurası demek onun özgün ve tek olması demektir. İşte bu auranın varlığı Gülseli İnal şiirini sanat kılar, politik sanat kılar, çoğaltılmasını engeller, kolay tüketilmesine ve taklit edilmesine engel olur.

Ancak Gülseli İnal şiiri için aynı ölçüde etkileyici bir açmaz ve güçlük söz konusudur. Şiir, dil-öncesinden tekrar bildik anlamı tahrip etmek üzere sembolik alana geri döndüğünde bir cemaatin üstünde uzlaştığı değerler bütünü şeklinde değildir artık. Bu yeni ve özgün “bütünselleştirici” şiir dili, bir sürecin sonucu değilmiş ya da aşkınmış, yaşananlardan tamamen bağımsızmış gibi ele alındığında sembolik alan ile ilişkisi kopartılmış olur, anlaşılmaz olur.

Kendisi her ne kadar bir söyleşisinde:

“Bence şiir bir eşdeğersizlik metnidir. Eğer ben bu dünyaya eşdeğer, onu tıpkıbasım anlatan bir şiir yazacaksam, bunun benim için hiçbir anlamı yoktur. Zaten birbirine koşut ve aynı olan o kadar çok şey var ki, hem dünyayı, evreni dayanılmaz güzellikte buluyorum, hem de çok monoton. Bu paradoks benim eşdeğersiz metinler yazmamı getiriyor” (Enver Ercan- Gülseli İnal) dese de Gülseli İnal’ın amacı anlaşılmaz olmak değildir. Dil-öncesi alandan fıskıran senfoni birileri tarafından işitilmeli ve bu müzik kavramların anlamlılığını kuran sembolik değerlerle eşdeğerlilik boyutuna taşınabilmelidir. Onun istediği içinde yok olduğu, nefes alamadığı yozlaşmış modern dünyadan koparak kendisini var olmasından önceki “anlamsız” olan kaosunun içine yeniden koyuşunu, ardından yeniden, doğaya, güdülere, boyun eğmeye sınır çekerek kaotik olandan ayrılışını içeren temel bir sürecin yeniden yaşantılanmasıdır. İçinde barındırdığı yıkıcı potansiyel var olan kültürü reddetme gücündedir. Bu verili

olanı reddediş kültürün yeniden yapılanmasına, en azından dil düzeyinde, talip olma halidir. Toplumun bir kenara attığını, üstünde durulmayanı, konuşulamayanı, tabulaştırılmış olanı, dokunulmazı bulur ve bunu şiirsel dil aracılığıyla görünür kılar, dokunulur kılar. Babanın yasasının hakim olduğu düzenin başlangıcına gider evcilleştirilmemiş olana dokunur, oradan geri döner baba yasası uyarınca düzene sokulmuş öğelere orada gördüklerinin müziğini ve kanatlarının serinliğini taşır. Bu müziği işitmek, işitse bile anlamak herkesin harcı değildir. Seçkin bir şiir ve üst-sanattır, içinde dil-öncesinin ele avuca gelmezliğini taşır, bildik anlamsal kodlara direnir, anlamı dönüştürebilecek ve hatta yok edebilecek meydan okuyuşlar çıkarma gücüne sahiptir Gülseli İnal şiiri. Özel bir okuyucu gerektirir.

Feminist çözümlemelerde okuyucunun rolünü vurgulayan tartışmalar eşliğinde Gülseli İnal şiirini anlamak noktasına konumlanabiliriz. Anlamı sorgulayan ve cemaatin ortak kabulüne dayalı bir anlam barındırmayan bu tür şiirlerde okurun tarihsel, toplumsal ve politik konumlanışının önemli olduğunu söyleyebiliriz. İnal şiirini yukarıda da söz ettiğimiz gibi anlaşılmaz olduğu noktada; “aşkın bir şiir”dir diyerek bir kenara bırakmak ve üstünde durmamak bir seçimdir. Bu bizim sözcük dağarcığımızdaki kadına, çürümüş toplumsal yapıya başkaldırıya, sanata, yaratıcılığa verdiğimiz ağırlıkla ilgilidir. Bu şiirlere “içkinlik” ve “maddesellik” açılarından da yaklaşabiliriz. Bu aşamada “sanatı sanat yapanın ne olduğu” ve “nitelik” gibi konular gündeme gelir. Okur şiirin şimdiki, şu anki durumuna vurgu yapar. İnal şiirinin özerk bir dile sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda okurun tepkisiyle karşılaşmasının olağan bir durum olduğu açıktır. Her yeni şiirsel dil şiir tarihinde de görüldüğü gibi her deneysel çalışma okurda tepkiye yol açar. O nedenle şiirin gerçekten şiir olup olmadığı ya da poetik değerinin var olup olmadığı sadece okuyucular tarafından alımlanmasına ve yorumlanmasına bırakılamaz. İzler kitle tarafından anlaşılrsa da anlaşılmasa da geçmişle gelecek arasında bir bağ olan şiir ne ürettiğine bağlı olarak ayakta kalır. W. Benjamin’in sanat eserinin biricikliği ve aurası konularına geri dönersek; İnal şiiri üzerinde herkesin yorumda bulunamayacağı hesaba katılmalıdır ve bu aşamada onun şiiri “poetik değer” açısından konusunda yetkin kişilerce ayrıca değerlendirilmelidir.

GÜLSELİ İNAL’IN ŞİİRİ FENOMENOLOJİK OLMAYAN FEMİNİST SANAT KAPSAMINDADIR

Fenomenolojik sanat duygulanıma ve heyecana dönüş, heyecanların yönelimsel yapısına ve yaşanmışlıklardan yola çıkışa bağlı olmuştur. Korkuyu, sevinci, aşkı ve diğer duygularımızı deneyimleyebiliyorsak korktuğumuz, bize sevinç veren ya da aşık olduğumuz bir nesne veya kişi vardır ve sanat veya konumuz özelinde şiir bu yaşanmışlıklardan, deneyimlenmişliklerden yola çıkar. Kristeva’nın sürdürücüsü olduğu Deleuzecü feminist kuramda ise bir özne tarafından yaşanamaz olan ve özneyi insani olmayan bir güce açan yoğunlukla ilgilenilir. Evrenin insani olmayan güçlerinden, örneğin kozmik güçlerden söz edilir. Bu kozmik güçlere bağlılığı anlamında Gülseli İnal’ın Deleuzecü çizgide ilerleyen feminist sanatla yakınlığından söz edilebilir:

“ Benim sorunum hep bilinçle olmuştur. Bilinç ve oluşturduğu kavramlar, algı boyutları ve düşüncenin biçimleri. Hermetik biri olduğum doğru. Hermetik kozmogoniye göre kozmos hayatlarla doludur. Onun içinde canlı olmayan hiçbir şey yoktur. Onun hiçbir parçası asla ölmez ve kozmosdaki her şey hareket halindedir.” (Gülseli İnal/ Engin Turgut)

1985 yılında yayınlanan şiir kitabı “Sulara Gömülü Çağrı”dan, “rüya divanı”na dek kullandığı şiir dili özerk ve özgündür. Kozmik güçlerle/ kozmogoniyle ilgilidir. İndeterministtir. Kendine özgü bir ifade şekline ve çoğul şiir evrenine ve çoğul bedenlere sahiptir. Gülseli İnal şiiri feminist kuramcı Elizabeth Grosz’un feminist sanatçıları anlayışının merkezine koyduğu “yaratım” ve “yeni” ve hatta bir anlamda “özerklik” kavramlarına örneklik eder. Onun şiiri, saflığın yitimine bir ağıt ve başkaldırıdır. Dünyayı

değiştirme gerçek potansiyeline sahiptir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi bu yüksek sanat algısının solcu/ sosyalist şair ve eleştirmenler tarafından “romantik” ve “elitist” olarak mahkum edilmesi ve hatta görmezden gelinmesi söz konusu olabilir. Bir kısım şair ve eleştirmen ise çözümleme konusu olarak yüksek sanat yerine “popüler” verimleri tercih edebilir. Yüksek ve alt kültür alanları arasındaki bölünmenin sürdürülme talebi ve eğilimiyle ilgilidir bu tercih.

“...birdenbire yerden yükselirdim sorardım sonra yavaşça / portakallıkta bir sevgilin varmış/ süzme gözler ağaç yapraklarından/ perdeli bir el omuzumu örter / sonra yeniden yere yaklaşıyorum/kızıl kanlı gözlerini/ mum ve gözyaşarımla onardım/ gözlerinin çukuruna ışık indirdim/ ey erkek melek/ ak macunla donattım tüm renkleri / sonra boyadılar seni/ al rengine/ beyaza ve siyaha”

GÜLSELİ İNAL’IN ŞİİRİ POLİTİKTİR

İnal’ın şiir dili için “özerk” tanımını yaptık. Özerklikten kasıt şiirin gündelik yaşamdan özerk olmasıdır. Gündelik yaşamda ortaya çıkan politikadan bağımsızdır. Bu onun politikadan bağımsız olduğu anlamına gelmez. Bu şiir, şiir eleştirisi ve politikası içindedir. Şiirin yazılması, okunması, kitaplaşması, dergilerde yayınlanması sürecine dahil olan bir politik süreç vardır. Bu bildiğimiz anlamda hükümet politikası veya politik mücadele politikası demek değildir. Daha önce de değinildiği gibi şiir politik aktivizmin bir parçası haline geldiği, bir şeyleri öğretmeye veya fark ettirmeye kalktığı ölçüde şiir olmaktan uzaklaşır ve kendisini slogana indirger. Şiirin gündelik hayattaki politikadan ve politik aktivizmden özerk olması onu apolitik yapmaz. Şiirin tarihi boyunca itiraz ettiği önceki kuşakların değerleridir. Dolayısıyla şiirsel sanat gündelik yaşamın politikasına doğrudan dönüştürülemeyen bir tür paralel politik mücadele içinde olmak demektir. Bir önceki sanat kuşağına hükmeden biçimlere, tekniklere ve değerlere yönelik bir mücadele. Politik şiir “yeni” şiirsel biçimler ve normlar üreten şiir olarak tanımlanabilir. Bu tanım gereği Gülseli İnal şiiri politik şiir kapsamında anılmalıdır:

“ bir şey benden öte/ incimsi düzlüğünde denizin biri dans ediyor/ tutkun ve savruk/ başını arkaya atışındaki soyluluk/ tanrı bakışıdır bu/ soysuz köhne.../ ona uçmak istediğimi söyleyin kutsal varlıklara karşı /ayaklanacağımı da/ sonsuz yüz değiştiririm ben/ bir öncesinde tarihin yeniden doğmak istediğimi.../ ne otlar dikeceğim bu ölümcül bahçelere/ ne zehirli otlarla sevişeceğimi yeniden” (T. Şiirler I.:287, Letoon, “bir şey var benden öte”)

ŞİİRİN PİYASASI

İçinde bulunduğumuz ekonomik alan kültürel alanı etkileyerek şiiri ekonomik dizgenin içinde görme eğilimindedir. Bu piyasada şiir bir değere indirgenmeye ve fiyat biçilmeye çalışılır. Bu durum günümüzde, çok kabaca, şiire nitelik olarak verilen değerden değil, ama onun üzerinden çeşitli şekillerde bir kazanç edilmesi süreci olarak yaşanmaktadır. Böylelikle semiyotik ile sembolik arasındaki farkın ve felsefe- sanat tarihi açısından yorumun önemini ortaya çıkaran dikey eksen ortadan kaybolmaktadır. Bu eksen kaybı görünür olmanın ve farklılığın kaybı anlamına gelmektedir. Gülseli İnal kendine ait şiir dili ile sembolik alanı tahrip ederek, yeni anlam ve ifade biçimleri üretirken kendisini ve şiirini hem bu değer indirgemesinden hem de popülist yaklaşımlardan koruyabilmekte, görünür kılmaktadır. Gülseli İnal günümüzde yaşanan kültürel yozlaşma durumunu şöyle dile getirir:

“Lahmacuncular, dansözler, popüler şarkıcılar devlet tarafından sanatçı olarak kabul edilip topluma sunulmaktadır ve örnek gösterilmektedirler. Devletin örneklediği sanatçı tipi varoşların dili bozuk ne

idiği belli olmayan insanlarıdır. Ve bu tipler devlet tarafından onurlandırılmakta, ödüllendirilmekte ve devletin mekanlarında ağırlandıklarıdır. Ve zihinsel frekansı oldukça düşük ve algı boyutu sıfır olan ofset medya grubu olup bitene destek vererek kültürsüzleşme politikalarına büyük katkılarda bulunmaktadır. Yaratıcı sanatçılar potansiyel olarak her zaman toplumun itici gücünü oluştururlar ve toplumu yüksek değerlerle tanıştırlar. Kültürsüzleşme politikaları bizi bu trajik noktaya getirmişken ben nasıl başka bir dil kullanmayabilirim? Simgelerle ilerlemek benim bilerek yaptığım bir şeydi. Çirkinliği aşmak çirkinliği yazmaktan çok daha haz verici. Olup biteni yazmak, gerçekçi bir dil kullanma gibi şeyler yine gerçekliğin içinde hapsolmek anlamına gelir. Beni her zaman varolan şu anın dışındaki an ilgilendirmiştir.” (Gülseli İnal/ Engin Turgut)

SON SÖZ

Gülseli İnal’ın bir felsefeci ve feminist olarak hem kültürel hem de biyolojik olarak varlık sorunsalının farkındalığıyla şekillenen kadın olma bilinci, şiirlerinde içkinlik ve aşkınlığın bir aradalığıyla; “bütünselleştirme dili” ile kendini gösterir. Tarih boyunca, Simon de Beauvoir’in “abjeksiyon” olarak tanımladığı salınımsal var olma durumunu; kadının ya aşağılanmış bir varlık ya da yüceleştirilmiş varlık olma dışında bir türlü kendi olamamasına ilişkin ikircikli durumunu, özerk şiir dili aracılığıyla aşmıştır İnal. Onun yaşamda duruşu ve şiiri gerçek bir modern birey olma/ kadın olarak özne olma durumları ile ilintili bütün varlık durumlarını içerir; bütünüyle erkek egemen zihniyet içerisinde “kendinde şey” olarak var olma veya bulunma çabasıdır ve erkeği temsil eden olarak var olmanın reddini barındırır. Ancak bu reddiye ortaya çıkışındaki bilinç düzeyini daha sonra yükselterek anlatısını erkek düşmanlığı üzerine veya erkeğe tepki olarak kurmaz. Tepkisel, zıtlıklara dayalı düşünme biçimiyle aynı çizgide durmak yerine, kendisine yeni anlam yerleri yaratmaya, yeni düşünme biçimleri icat etmeye, yenileyici kavramlar üretmeye adar. Feminist bilinç ve kadın olarak, birey olarak varolma durumundan yola çıkarak Julia Kristava’nın ifade ettiği gibi eskiyle yüzleşerek onun üzerinden “yeni”yi inşa etmek üzere dil-öncesine ve eskiye bakar. Durmadan eskiye, antik çağlara, insanlara, doğaya ve hayvanlara gidip gelerek kendinden önceki şairler ve çağdaşlarıyla farklılaşarak kendine ait bir şiir dili ve bu dille yarattığı bir evren kurar. Bu evren onun kendi varlığını reddetmek zorunda kalmadan yaşayabileceği, nefes alabileceği bir dünyadır. Bu anlamda metafizik olduğu kadar hem toplumsal alanda hem de kültürel olarak şiir ortamında kendinden öncekilere gerçek anlamda modern bir kadın ve birey olma bilinciyle karşı çıkar. Politik bir şiirdir İnal şiiri. Şiirini halihazırdaki izler kitlenin ve okuyucunun anlaması üzerine kurmaz; elitist bir şiir yazar. Onun şiiri yüzünü geçmişe olduğu kadar geleceğe de dönmüştür. Gülseli İnal, şiiriyle gelecek bir halkı çağırır. Şiirini duyumsayacak ve çağrısına uyacak insanları beklemektedir o. Bu nedenle Gülseli İnal şimdiki izler kitlenin kendisini nasıl anlayacağı veya anlayıp anlamayacağı ile uğraşmaz. O şiiriyle kimseyi eğitmeye veya bilgilendirmeye çalışmaz, politik bir mesajı iletmez, ne yapmaları gerektiğini söylemez. Bu şiir bizi bilmediğimiz bir yolla etkiler, bize başka evrenlere doğru uçabileceğimiz kanatlar verir. İnal’ın şiir anlayışının ‘sol gelenek’ açısından ‘yadırganma’sı ve bu yadırganmanın seksenli yıllarda ‘inkâr’a vardırılması tüm bu nedenlerle çok anlaşılır bir durumdur. Yine aynı düşüncenin getirisi olarak, Gülseli İnal’a, Garip şiirine, İkinci

Yeni’ye getirilen genellemelere dayalı ve poetik alan dışı eleştiriler, bu akımların içinde yer alan tekillikler ve öznellikler görmeyi engellemektedir. Türk şiirinde dönemler yaratma fikri şiirin tarih şeridini çıkarma işlevi dışında tekilliklerin ve farklılıkların üstünü örtme çabası ile ilintili olabilir.

Kadının şiir dilinin ifadede “dürtü” ile “yasa” ya da “semiyotik” ve “sembolik” olan ile ilişkisi onu farklı kılmak noktasında önem taşır. Kadın ile erkeğin dilinin farklı olduğunu göstermek açısından güzel bir örnektir Gülseli İnal şiiri, kadın olması nedeniyle şiirindeki ses bir erkeğin yazdığı şiirden farklıdır. Şiir konusunda yargılara veya genellemelere varırken şiirden aldığımız poetik haz belirleyicidir. Bir topluluktaki kişiler aynı şiirden farklı hazlar alabilir. Bu onların kültür, bilgi birikimi, hayata bakışı, ağırlık verdikleri söz dağarcığı gibi birçok alandaki farklılıklarından kaynaklanır. Bir yargıya varırken de bu farklı haz durumları belirleyici olur. Bu nedenle birbirinden farklı kadınlar ve erkeklerdeki yaratıcılığı

yok edici ya da görmezden gelici değil, farklılıkları örten veya gizleyen değil, açık eden bir şiirsel politika peşinde olmalı, farklılıkları korumalı ve desteklemeliyiz. Farklılıklar arasında ilintiler kurmalıyız, bunları bir arada barındıran, en azından tahammül edebilen yeni bir topluluk bilincine ulaşmaya çalışmalı, hem kadınların hem de erkeklerin bildik, alışıldık olan, bizi ve düşüncelerimizi, davranışımızı, ifade ediş şeklimizde kendimize özgüllüğü sınırlayan şablonlardan uzaklaşmalıyız.

Burada vurgulanması gereken bir başka konu toplumda yükseltilmesi gereken sanatsal algı ve bilinç durumudur. Bunun da eğitime ve hükümetlerin belirleyeceği kültür politikalarının sağlayacağı olanaklara bağlı olduğu açıktır.

KAYNAKÇA:

- 1.Gülseri İnal, Toplu Şiirler, Yasakmeyve Yayınları, 2009
- 2.Cogito, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuramı, sayı:65-66/ Bahar 2011 YKY: (iç) Söyleşi Julia Kristeva- Hülya Durudoğan, sf. 185
- 3.Cogito, Feminizm, sayı 58 Bahar 2009 YKY: (iç) sf:95-127, Psikanalitik ve Post-yapısalcı Feminizm ve Deleuze; Tina Chanter (çev. Zeynep Direk) , (iç) Elizabeth Grosz İle Bir Söyleşi Sf. 141 (çev. Zeynep Direk), İris Marion Young, Çev. Rüya Kalintaş, sf:45-47
- 4.Şirin Tekeli, 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar
- 5.Şirin Tekeli, Kadınlar Ve Siyasal-Toplumsal Hayat, Mart 1982

'80 KUŞAĞI ŞİİRLERİNDE ROMANTİZİMİN ELEMENTER BULGULARI

'80 kuşağı gibi, "özerk bir dil ve lirizm ile" oluşturulmuş modern bir şiir ve şair kimliğinden söz edebiliyorsak, özerk-dili ve imgeleri çözümleyerek bu kimliğin sınırlarını çizebilmemiz ve şiirde söz alan kişinin nasıl'lığına veya ne'liğine dair bir çıkarımda bulunabilmemiz, söz konusu şairin dünya görüşü ve şiirinin işlevi ile ilgili de konuşabilmemiz gerekir. Bunun anlamı: Şiirin şairine ve onun dünya görüşüne gönderme yapan belirli göstergeleri vardır ve şiir aracılığı ile nasıl şiirin altyapısına ulaşabiliyorsak şairine de ulaşabiliriz demektir. Şairi şair yapan bazı kıstaslar vardır. Bu kıstaslar şairin içinde yaşadığı çağın gerçeklikleriyle ilişki kurma biçiminden yola çıkarak gelişen düşünme, duyma, davranış ve ifade biçimleri ya da kısaca şiiridir. Şairin "milli edebiyat kurumunun" genelleştirmelerinden ve kategorizasyonlarından vazgeçilip tekil olarak değerlendirilmesi şiirinin ve kendisinin ne'liği ve bağımsızlığı açısından da farklı açılımlar sağlayabilir. Burada incelenen '80 kuşağı şairleri ve şiirleri daha geniş kapsamlı bir çalışmanın ilk aşamasıdır.

GÜVEN TURAN'IN ŞİİRİ:

“KAPİTALİST MODERNİTEYE ROMANTİK MUHALEFET” YA DA “NERVAL IŞIĞI İLE AYDINLANMIŞ MELANKOLİ”NİN ŞİİRİ

Güven Turan'ın ilk şiiri 1962'de, ilk kitabı Güneşler... Gölgele... ise 1981'de yayınlanmıştır. “Gizli Alanlar” üst başlığı altındaki üçüncü şiir kitabı “Cendere” (2003) ile 2004 yılında Altın Portakal Şiir Ödülü'ne değer görülmüştür. Şair şiir yazmanın yanı sıra roman, öykü, deneme türünde eserler vermiş, şiir çevirileri de yapmıştır.

Güven Turan'ın şiiri ile ilgili yazılmış yazılar okunduğunda ileri sürülen fikirlerin (1) onun şiirinin ne'liğini, nasıllığını veya ne olup ne olmadığını ortaya koymaya çalıştıkları görülür. Bu yazılarda ulaşılan saptamalara katıldığım ve katılmadığım noktalar, şiiri ile ilgili eksik veya yanlış bulduğum değerlendirmeler başka bir yazının konusu olmakla birlikte, burada asıl dikkatimi çeken nokta, söz konusu yazılarda Güven Turan'ın neden veya niye bu tür bir edebi biçime, bu tür bir şiire yöneldiğine ilişkin doyurucu bir saptamanın olmamasıdır. Şair neden bu tür bir şiire yönelmiştir? Şiirlerinin biçimiyle ve içeriği ile ortaya koyduğu temel sorunu veya eleştirisi nedir? Güven Turan'ın şiirinin ifade biçimi ve içeriği aracılığıyla şiirlerinin içinde gizlenen “genel ideoloji” ve şiirinin içerdiği “estetik ideoloji” ye ulaşabilir miyiz? Bu şiirin edebi, örtük olarak içerdiği dinsel, felsefi, siyasal içeriği ve ifade biçiminin altındaki anlamlı yapı nedir? Anlamlı yapıdan kastedilen bir eksen veya iskelet etrafına inşa edilmiş organize düşünsel bütünlüktür. Buna iskeletin üzerindeki tüm yapılanmayı veya örgütlenmeyi bir arada tutan sağlam temel de diyebiliriz. Bu iskelete veya altta yatan düşünceye ya da zihniyete ulaşabilmek

için cerrahi disseksiyon yöntemi ile deriyi, deri altı gözeli dokuyu, iskeleti örten kasları geçmek gerekiyor.

GÜVEN TURAN ŞİİRİNDEKİ ANLAMLI YAPI YA DA İSKELET: KAPİTALİST MODERNİTEYE ROMANTİK ELEŞTİRİ

Turan'ın şiirleri okunduğunda poetikasının belirleyicileri olarak ilk dikkati çeken özellik, şiirsel gösterenlerin alışık olmadığımız gösterilenlerle ilintilendirilmiş olduğudur. İşitsel/görsel imgelerin şimdiye dek bilmediğimiz anlamlarla buluşması nedeniyle olabildiğince kapalı ya da örtük, zor ele geçirilen bir şiir olduğu söylenebilir. Bu, şairin kendisine ait olan sözün ya da soyut olanın dile ya da somut-toplumsal olana dönüşmesi ve şiirin okurlara ulaşırken ortak dil alanının ve anlamın dışında kalması durumudur. Soyut olanın yani kişiye ait olan sözün dile yani somut olana ya da toplumsal olana dönüşürken soyut olma özelliğini yitirmeyerek somutlaştırılmasıdır bir anlamda. Söz şiirleşerek dil olmuştur, soyut olan somutlaşmış, dilin alanına girmiş ancak toplumsallaşmamıştır. Turan'ın şiirlerinde somut, toplumsal veya nesnel olan "dil" in karşısında duran "söz" kişisel, soyut ve alabildiğine öznel. Öznel olma özelliğini yitirmeyerek nesnelleşmiş ya da somutlaştırılmıştır. Buradaki söz kendi soyutluğunu somuta veya öznelliğini nesnelleşmeye dönüştürürken biricik olarak kalma özelliğini koruma çabası içinde olan bir sözdür. Bu haliyle romantik tavrın izlerini taşıyan soyut şiir örneğidir ve romantik dünya görüşünün alanındadır. Modernite tarafından bastırılmış, yönlendirilmiş, deforme edilmiş duyumsamanın ve öznelliğin moderniteye tepkisidir bir anlamda. Bu tepki şiirlerde anlamını kolay ele vermeyen, alabildiğine bireysel-öznel bir yapılanma olarak karşımıza çıkar. Şiirler bildiğimiz anlamlardan farklı bir anlam, söylem veya söz-dizimsel katman ile sarınmış olarak bize yani okur kitlesine ulaşır. Buradaki söz dil alanına yani genel olana, bilinen anlama ulaşmamakta, sıradanlığa, bastırılmışlığa, yönlendirilmişliğe, standart olana direnmektedir. Şiirlerin bu biçimi modern toplumdaki bir çelişkinin de kaynağına indirir bizi. Gelişimi kapitalizmin tarihine doğrudan bağlı olan bireysel özne kendi iç dünyasını ve özel duygularını keşfetmiş, böylece insanın "şeyleşme"si üzerinde yükselen modern dünya ile çelişkiye düşmüştür; birey olmakla özgürleşmiş fakat kendine özgü eleştirel bir bakış açısı kazandıkça da kendini yaratan toplumsal sistemin içinde uyum içinde, toplumun bir parçası olarak yaşayamaz duruma gelmiştir. Hareket alanı, özgürlüğü sınırlandırılmış, kendisine hapsolmuştur. Bu zorunlu tecrit durumu kendi öznelliğini yüceltmesine yol açmış ve "şeyleşme"ye direnmenin bir biçimine dönüşmüştür (İsyan ve Melankoli, s. 30-32). Güven Turan'ın şiirlerinde kendi imgelem yeteneklerini özgürce kullanması onu dış dünyanın yozlaşmasından korur. Şiirlerindeki içerik ve biçimsel özellikler romantik bireycilik için söz konusu olan öznelliğe vurgu yapar.

"Bir Anıya Kovuşturma" şiirinden bir bölüm:

"bana o ölüden söz etmeyiniz/yorgunluk çadırlarını çekince /ağzı kara günlerde/ üzerimde sağır bir gökyüzü/dinginlik diye adlandırılan/ o büyük bukağıyı vurunurum/yalpalayan ellerin açtığı/yapraksız sokak aralarında// kurur balkona asılı balta/ dirimi överken de kısır yunuslar beslerken de/bu günlerde burulur kımıldanıp duran/üşümelerden arta kalmış sürgünler-/belki de kendimden ilk kez söz etmedeyim/"bu şimdi hangi maske?"demeden/her buruşuğunda bir göz kırpışır/aymak için yalnızlığın utkusundan" (GT, Toplu şiirler sf.71)

Yukarıdaki parça şair sözünün dil alanına geçmekle birlikte söz özelliğini, öznelliğini ve somutluğunu korumasına güzel bir örnektir. Bu biçim örneği, bir biçimsel özellik olarak, tüketime, aynılaştırmaya, farklılıkları yok etmeye dayalı modern kapitalist sisteme bir direnişin sonucu geliştirilmiş olmalıdır. Söz konusu şiirin dili değişik söz dizimi aracılığıyla kurulan biçimsel bir özellik taşır. Ve burada şairin sözü kendi bireyselliğini koruyarak modern- kapitalist sistemin gerçekliğinin sağlayıcısı ve sürdürücüsü olan toplumsal dile karşı bir duruş için geliştirilmiş stratejiye dönüşür. Şiir anlam katmanından da önce sadece bu söz-dizimi ve biçimsel yapısı ile modern gerçekliğe karşı bir isyanı temsil eder. Modern gerçekliğin dayatmalarına uyum sağlayamayan modern bireyin kendisini ifade biçimidir. Şiir metninin kendi varlığı ve yapısı, ne söylediğine bakılmaksızın, kapitalizme getirilmiş romantik bir eleştiri olarak okunmaya açıktır. Terry Eagleton'un terimleri ile söylenecek olursa "estetik ideoloji"nin gösterenidir. Bu, şairden şaire farklı biçimler alabilir ve yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi de tamamen estetik

araçlarla yapılır. Bu biçim hem şairini hem de okurunu özgürleştirir. Okur kendi birikimi, soyut algı biçimi aracılığıyla bu şiirleri öznel olarak anlamlandırır.

“Sarsıntılar” şiirinden bir bölüm

“belirir kemirışı köpeğin gözlerinden/ demir bir ağacın mekanikleşmesi/ kentler ve kristal bileklikler üstüne/tüy hışırtıları ile apartman boşluklarında/yelin yıprantısını göğsünde kuvvetlendirip/kış ortasında açmadan ağızını kükrer gelişi// değer vermeden doğaya ve yapılarına/üzünç değmez zahmetine görmek onu/ köpeğin kazandığını görmek tam anlamıyla/ yanaşamaz bir türlü kayganlığı çatıdaki katranın/ yapının özünden gelir ortaçağ resimleri gibi/ önce solgunluğu vurur ölümün işi ya da/ yakınmaların işi atarak mum ve eski// öyküsü ortaya konulunca çapraz bıçaklarda/ keskin bir yumurta gelişmesidir bilimin/hâlâ korkudur gizli kişiselliklerden yer kalmadan düşe /yer kalmadan köpek olarak kalmaya avda/caddelerin cehennemidir yeşil kar yağarken bile/ yakınlarda döğecek ellerini bilmediği şeylerden/buluşacak saygıyı ortaya koymak için onunla/ bu herkesin silinmesidir gözbebeklerinden aynadakinin de” (GT, Topu şiirler, sf.53):

Bu şiirde de söz dizimi genel kullanımdan çok farklı, dil bilgisinde alışık olduğumuz noktalama işaretleri yok. Böylelikle imgelerin ve sözcüklerin bildiğimiz simgesel değerlerinden soyunmuş olduğu, sözcüklerin bildik anlamlarının dışına taşıdığı tamamen öznel bir şiirsel yapı söz konusu. Noktalama işaretlerinin olmaması karanlık bir gecede araba ile yolda giderken hiçbir ışığın ve yol çizgilerinin olmamasına benzer bir duygu, bir tedirginlik yaşıyor insana. Bu durum, dışarıdan hiçbir yardım almadan, hazır-verili hiçbir bilgi, ipucu, destek olmadan tamamen tek başına yolu buldurmaya çalışan bir labirentin veya deneyin içindeymişsin, hiç bilmediğin, tamamen ışıksız bir ortama girmişsin gibi de tanımlanabilir. Şair bu şiir ile insanın modern kent yaşamı karşısında içinde düştüğü durumun bir analojisini kurar. Bir av, bir köpek, demirden mekanik bir ağaç, tüy hışırtıları, apartman boşlukları, ortaçağ resimleri ve mum ile çağrıştırılan eski bir kilise, keskin bir yumurta, caddelerin cehennemi olan yeşil kar gibi sürreal öğeler, doğaya ve yapılarına değer verilmemesi, modern bir kent yaşamı içindeki ölüm olgusu, gizli kişiselliklerden duyulan korku, gözbebeklerinden herkesin, aynada gördüğün kendi yansımanın dahi silinmesi ile birlikte yalnızlık: Bu öğelerin hepsi insanın nesne konumuna indirgenmesinden ya da araçsallaştırılmasından, yabancılaştırılmasından, parçalanmasından ve yalnızlaştırılmasından duyulan üzüntüyü ve melankoliyi taşır bize. Ayna kapitalist modernitenin en önemli silahıdır. İnsanı kendisine yabancılaştırır. İnsanın varlığını başka birisinin bakışına borçlu duruma getirir. İnsanın nesneleşerek var oluşunu, sabit bir yerinin olmamasını, durmadan nesne olmak ile özne olmak arasında salınmasını olağanlaştırmak anlamında, önemli bir silahtır. Yukarıdaki anlatı bu parçalanmışlığı ve aynı zamanda bütünlüğün bozulmasından duyulan acıyı simgelercesine parçalı, kesik kesik ve zor anlaşılardır. Her türlü işlevselliğe, rasyonelliğe, genellemeye karşı çıktığı için de son derece radikaldir. Kapitalist modern yaşamın dünyanın büyüsunü bozmasına, dünyayı kavramlara dönüştürmesine, bölmesine, parçalamasına, mekanikleştirmesine, insan ilişkilerinin bozulmasına duyulan tepkinin şiiridir.

Uygarlık ya da modern gerçeklik doğaya ya da insana karşı yönde işler, onları umursamaz, insanda hayal kırıklığına yol açar. İnsan insan olmaktan çıkarılır, insan ilişkileri nesneler arasındaki mekanik ilişkilere dönüştürülür. Bu modern-kapitalist sistemin söz konusu özelliklerine duyulan tepki, sorgulama ve hayal kırıklığı Güven Turan'ın neredeyse bütün şiirlerinde çok açıktır. Onun şiirlerinde bilim sayesinde ulaşılan teknolojik araçlarla doğanın yok edilmesinden, insanların birbirleriyle ve doğa ile olan ilişkilerinin bozulmasından duyulan melankoli ile birlikte, kapitalist-modernitenin oluşturduğu travmaya ekolojiye yaslanmış romantik bir karşı çıkış, bir eleştiri gizlidir. Bu eleştiri doğrudan üretim biçimlerine, devlete ve modern siyasal aygıtı yöneltilmiş bir eleştiri değildir; genellikle bunların insana ve doğaya yansımış olumsuz özelliklerine, yüzeydeki biçimlerine karşıdır.

“Vahiy” şiirinden bir bölüm

“Anlat!

-Burçlar yer değiştiriyor üstümde/geceden geceye/aynı çağrıyı dinliyorum/uğunup duruyor yer/ ayaklarımın altında//kimse gelip geçmiyor yolumun üstünden/ kendi kırgınlığımdan başka/konuştuğum da yok/acı bir ıslaklıkta beliren yüzlerle/karanlık fitilini işliyor damarlarımda/ağuluyum/kavruluyor yaklaştıklarım (....)

-Doğa yalnız bıraktı beni/bir fenerin yalazını taşıyan duvarda/yıkıntılar yükseltiyor kenti/kırık bir şahnişinde/bir el yemiyor güvercinleri/göğü nerede izlemeli/sur içi semtlerinde/nasıl kurtulmalı sepicî işaretlerinden” (sf.81) :

Yaşadığımız modern dünyada şiirlere böyle aşkın ve kutsal isimler koymak kinik bir tavrın göstereni gibi duruyor. Kutsal ve aşkın olanla bağlarını koparmaya azmetmiş modern insanın, bunu başarabilmek için yine kutsaldan medet umması çok çelişkili bir durum. “Doğa yalnız bıraktı beni” dizesi doğanın insanın etkinlik alanı olması ve Tanrı'yı terk eden modern insanın, yalnızlığından dolayı doğayı suçlaması yukarıda söz ettiğim kinik tavra güzel bir örnek.

Bu şiirde vahyin usul ve uslûbuyla da uzaktan yakından bir ilgi kurmak imkânsız. Vahyin dili buyurgandır ve bu buyurganlık daima tek taraflıdır. Zira vahiy tek tanrılı dinlere ait bir inanıştır. Ehli kitap dediğimiz üç büyük din dışında vahyin belirgin olduğu başka din yoktur. Vahiy ancak tek Tanrıdan gelen bir sestir, o yüzden tartışılmaz ve hakkında yorum dahi yapılamaz. O sesin buyurganlığı tekliğinden, biricikliğinden gelir. Şiirdeki “Anlat!” diyen ses ise Tanrının sesi değildir, onun yerine geçmiş insanı ezen kapitalist modernizmin seküler buyurgan dilidir. Emperyal olmaya çalışan, ancak bunda dahi oldukça kifayetsiz kalan cılız bir ses düzeyi: “Anlat!” diye buyurduğu, karşısında ufalmış olması gereken insanın gür ve acılı sesi karşısında git gide cılızlaşır, acı çeken insanın anlatısı ve trajedisi karşısında geri çekilir. Seküler buyurgan bir dil ile emperyal dilin özelliklerini bile tonlarında barındırmaktan aciz bir sesi vahiyle ilişkilendirmeye çalışmak Tanrının yerini almış modern sistem ve sürdürücülerini vurgulamak amacıyla kullanılan ironik bir anlatı örneği olarak görülebilir. Öte yandan bu şiir düşsel bir dünyanın kapılarını da aralıyor bize; düşte duyulan bir üst ses ya da Tanrı'nın buyruğu anlatılmaya çalışıldığında aşkınlığını ve değerini kaybediyor, istendiği gibi anlatılamıyor ya da gerçekliğini kaybediyor. Modern insan, tanrının makamına oturmuş modern devletin bürokrasisi karşısında un ufak edilmeye, küçültülmeye, değersizleştirilmeye çalışılıyor; insan bunu dile dökmeye ya da anlatmaya çalıştığında da inandırıcı olamıyor. İnsanın modern sistem tarafından şeyleştirilme, nesneleştirilme çabasına karşı kendi anlatısıyla ayakta kalabilmesinin ve aynı zamanda hissedilen çaresizlik durumunun trajik bir anlatısı. Ölüm modern insanın elinde vahiyle kurabileceği tek bağ gibi gözüküyor.” Ağuluyum/ kavruluyor yaklaştıklarım” dizesinde öldüren Tanrı'nın yerini alan şair vahiyle ölüm arasında modern insana kalan tek kutsal algı alanından sesleniyor.

“Batık” şiiri:

“alaca karanlığımı giyinirim, /çıkırm sapsarı bir siste/ara sokakları dolaşırım;/bir yangının içini boşalttığı/üç katlı eski bir konakta/kapıyı çalarım dökme bir tokmakla:/ umutsuz bir sevdâ kalebenti yaşar/barok bir camiyle/ levanten bir Alman kilisesi arasında;/ bahçesindeki nar, kurumuş yemişlerle karşılar/ her yaz başı çiçeklerini; ölümsüzlüğü sevdiğini kanıtlar...// dönüşte bakmadan geçerim/içlerinden kova takırtıları duyulan/ Tuğralı pasajların önünden...” (sf. 89)

Şiir kişisi burada tarihsel bir perspektif arıyor kendisine, ancak tarih ile geçmişin birbirinden farklı oldukları o incecik ayırmada kaybolup gidiyor bu arayış. Tarihsellik geçmişin kişinin bilinci ile yani şuuru ile yaşanması halidir. Burada tuğra ile simgelenen Osmanlı'nın sesi kova takırtıları içinde sıradanlaşmış, duyulmaz olmuş, aşkınlığını yitirmiştir. Eski bir konak yanmış kül olmuştur. Barok bir cami ile Levanten Alman kilisesi din ile insanların arasına giren modern mimarının sanatsal elini simgeler. Tarih zamanın bilinçle açığa çıktığı bir süreçtir, tarihin geçmiş olarak algılanması ve belirsizleştirilmesi modern siyasetin ve bilimin insanlara zamanı lineer, düz bir çizgiymiş gibi algılatma ve belleksizleştirme çabasının sonucudur. Bu şiirde aslında geçmiş demek olmayan kişisel yaşantı ve bunun öz-bilinci olan, dolayısıyla hiç kimsenin söylemeyeceği bir tarih yitirilmiş geçmişe bir ağıt olarak dile getirilmekte, onunla şimdiki zaman veya şiir kişisi arasında yok olup gitmiş mekânlar ve

kaybedilmiş eski bir kültür aracılığı ile, bunun boş bir çaba olduğu biline biline, sağlam ve gerçekçi bir ilişki ya da bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Ancak şiir kişisi veya şimdiki zaman ile eski ya da geçmiş zaman arasında böyle bir bağ, artık yaşamayan bir kültür ve eskiyi simgeleyen mekânların işlevsizliği yüzünden, kurulamaz. Şimdiki zamanda kaybedilmiş olan eskiden vardır ve şimdiki zamandan farklıdır. Şiir kişisi modern sosyoekonomik düzen ve dini de içeren, yeni kültürel yapılanmanın olmadığı bir döneme veya geçmişe yönelir. Üstü örtük olarak monarşinin yerini almış cumhuriyet aracılığı ile geleneksel ve yeni arasındaki sürekliliği koparmış olan Modern burjuva devlet eleştirisi burada ortaya çıkar. Ne var ki bu eleştiri kaybetmiş veya yitirmiş olmanın deneyimi ile şekillenmez. Şiir kişisi şimdiki zamanda yaşamaktadır. Eski ahşap konak deneyimi olabilirse de Osmanlı kültürünü deneyimlememiştir. Ancak yine o kültürün kaybına üzülməsi, acı çekmesi, içinde yaşamadığı bir eskiye nostaljik bir özlem duyması, içinde kendi tarihinin barınmaması nedeniyle genel bir ideolojinin şiir aracılığı ile açığa çıkması olarak şekillenir ("metnin ideolojisi").

"Çıkış" (sf 91) insanın doğa üzerinde tahrip edici etkisinin, doğayı sömürme yönündeki modern-kapitalist zihniyetin doğaya zarar verici etkilerinin görünür olduğu bir şiirdir. Şiir kişisi doğanın güzelliklerinin verdiği haz karşısında esriklik duymaz. Bir ağacın dallarına bağlanmış çaput parçaları nedeniyle yaşadığı acıyı ruhunda hisseder. Kültür ile doğanın kavgası vardır şiirde ve bu durum şiir kişisine acı verir. Ancak kültür ile doğanın ve insan ile doğanın uzlaştırılması, bunların arasında bir zamanlar olup da artık kaybedilmiş olan uyumun yeniden kurulması isteği içinde bir çabaya girmez ya da ütöpic bir özleme kapılmaz, sadece bu acıyı duyumsar.

MELANKOLİNİN KARAGÜNEŞİ

"Dünü, Bugünü Bir Yengecin"(GT Toplu şiirler; sf.72) şiirinde "melankolinin kara güneşi" Gerard de Nerval'e gönderme olduğunu düşündüren öğeler vardır. Fransız şair Nerval'in sevgilisini kaybettikten sonra delirdiği, azılı bir romantik olarak, modern sistemi ve boyunlarına tasma takarak köpeklerini sokakta dolaştıran burjuva kadınlarını protesto etmek amacıyla bir istakozun boynuna tasma takarak sokaklarda dolaştırdığı ve sonunda kendini bir sokak lambasına asarak intihar ettiği bilinir. "Karagüneş" retorikte bir oxymorondur. Tasavvufta karanlığın Tanrının ışığı olması anlamındadır. Kemale ermek demek Tanrının ışığı ile örtünmek, aydınlanmak demektir. İslamda kadınların taktığı siyah peçe veya kara çarşaf da aynı anlamdadır. Bu nedenle kara çarşaf esaretin sağlayıcısı değil ışığın ve özgürlüğün simgesidir demek gerçeklik düzeyinde bir anlam ifade etmez, tamamen retoriksel bir söylemdir. Karagüneş aynı zamanda melankolinin ya da kara safranın zehirlediği sezgisi güçlü, alınlarında üçüncü bir göz taşıyan insanların, sanatçıların sanat aracılığıyla kurtuluşlarını ya da aydınlanmalarını da simgeler. Güven Turan da modern-kapitalist yaşamın onu içine düşürdüğü bunalımdan bu melankolik hali yaratıya, üretime, şiire dönüştürerek kurtulmuş olmalıdır.

"Aşkın Acının Tarihi Coğrafyası "

"hep senin sevginden söz etmemek için/sığınırım nesnelerin günah çıkartmasına./yüzüne yakışan acıyı anlatmalıyım:/ bir yanık lekesi bırakarak/çekilmişimdir sevdiklerimin gölgelerinden./dolandığın ipliklerden kurtarmalıyım:/fesleğen kokulu bir yanardağdır/sevişmenin tümleci (.....)/biz kimiz neyi değiştirmeye uğraştık/umut tıkamıştı yürüdüğümüz yolları (.....)/Kendimiz için tasarladığımız yaşam/ uyar mı kaçsamış kalıplara/yaşlılık usul usul sokulur/ çoğalan kimlik kartlarımıza" (sf 68): Bu dizelerde de insanlar arasındaki yabancılaşma, sığınılan aşkın birilerine zarar vermesi, yürünen yolları tıkayan "ölümcül sıvışma umut", tasarı yaşamlar, çoğalan kimlik kartları ve sonunda yaklaşan ölüm; hepsi modern yaşamın insanı köşeye sıkıştırmışlığının, köleleştirilmişliğinin simgeleridir. Aynı şiirdeki şu dizeler ise: "bulaşmamalı alnıma eskinin pası: /yaşamımıza karışan bir Yehuda/gönderir çarmıha bizi: Öderiz/bizi bağlayan eski hesapları" (sf 69) Batık şiirindeki yitirilmiş, kaybedilmiş bir eskiye özlem duyma ile çelişik bir içerik barındırır. Ve buradan da aslında eskiye özlem duymanın onu şimdiki veya gelecekteki bir zamana taşıyarak yeniden canlandırmak veya yaşatmak yönünde bir ideal olmadığını anlarız.

Çıkarım

Güven Turan şiiri için söz ettiğimiz Romantizm modern dünyanın eleştirisinde kullanılan eski bir tarz ya da özel bir üsluptur, modern kültürü oluşturan çok sayıda eğilimden ve dünya görüşünden birisidir. Romantik bakış açısı Batıda bu yüzyılın edebi yaratımlarında egemenliğini yitirse de hem orada hem de ülkemizde; '80 kuşağı içinde de çok sayıda örneğini bulabileceğimiz bir şekilde, etkin bir rol oynamaya devam etmektedir. Kısaca Romantizm modernizmin modern içinde kalınarak yapılan bir eleştirisidir. Duygusal olarak tepki gösterdiği modernizmin araçlarından beslenir, modernizmin dışında bir yerde konumlanmaz, modernizmin özeleştirisini yapar. Şiirlerin toplamından anlaşılan Güven Turan'ın dünya görüşünün "Gerici bir Romantizm" olmadığıdır. Ne var ki Turan 'ın romantik bakış açısı modernizmin insana zarar veren özelliklerinin henüz olmadığı, insani değerlerin kaybolmadığı bir geçmiş zamanı alıp onu gelecek zaman kurgusuna da dönüştürmez. Onun şiirleri aracılığı ile yaptığı içinde yaşadığı zamanı şiirselleştirmek ya da estetikleştirmek veya tahammül edilebilir kılmaktır. "Modern insanın parçalanması ve yabancılaşmasına karşı koymak için bir çeşit "estetik durum" yaratma, bayağı ve sıradan gerçekliği yükselterek "dünyayı romantikleştirme" dir. Gelecek için somut bir gerçeklik peşinde değildir. Özlediği geçmiş zamanın anılarını, daha iyi bir gelecek veya yeni bir dünya veya uygarlığın bozmadığı bir doğayı yeniden kurmada araç olarak kullanmak yönünde bir mücadelesi yoktur. Onun şiirleri biçim ve içerik olarak, yitirilmiş olan doğanın ve bozulmuş insan ilişkilerinin veya aşkın karşısında duyduğu melankolinin imgelemin bütün özgürlüğü, derinliği ve karışıklığı içinde ortaya koyulmasıdır. Bu nedenle şiirlerinin biçimi ve içeriği arasında sıkı bir bağ olduğu söylenebilir.

Onun şiiri solcu-sağcı, muhafazakâr-liberal, ilerici-gerici gibi kavramlarla açıklanamaz. Güven Turan'ın şiirinde görülen Romantik bakış açısı kapitalizmin egemenliğindeki modern dünyaya yönelik eleştiri tarzlarından birisidir. Bir tarz olarak modernizmin eleştiri yöntemlerinden birisi olan (antikapitalist-ekolojist) Romantizm ile ilgisi onu '60 kuşağı içinde olduğu kadar '80 kuşağı ve şiirinin diğer isimleri ile birlikte de anılabilir duruma getirir. Bu tarz onun '60 kuşağının sosyalist-gerçekçi şair ve şiirlerinden neden farklı olduğunu da anlamamızı sağlar. Marksizm ve komünizm, moderniteyi kaynaklara geri dönmekten, kayıp değerlerle yeniden ilişkiye girmektense, kendini aşmaya, kendi evrimini tamamlamaya davet eden bir anti –kapitalist bilinç, düşünce ve bu yönde bir eylem içerir. (İM,30-32) Güven Turan'ın romantizminin, bir örneğini hali hazırda güncel siyasette de gördüğümüz eskiye ait değerleri kapitalist modernitenin benimsenmesiyle birleştiren, "gerici romantizm" denilen bir eğilimden de ayırt edilmesi gerekir. Aslına bakılırsa iktidarın diline karşı kendi sözünün iktidarını, çelişik gibi görünse de; "anlamı belirleyen en doğru 'tek' sözü; kendi sözünü dil kılmaya çalışan Güven Turan'ı herhangi bir kuşak içinde anmak ona ve şiirine haksızlık olur.

Kaynakça:

Güven Turan Şiiri ve "Cendere" isimli ödül kitapçığında (Şiirden/ Digraf yayıncılık, Şubat 2006, I. Basım İstanbul) Mehmet H. Doğan, Bâki Asiltürk ve Mehmet Can Doğan'ın Güven Turan şiirini değerlendirdikleri yazıları ile 2012 yılında Yücel Kayıran'ın Radikal Kitap Eki'nde yayınlanan Güven Turan'ın şiirini değerlendirdiği yazısından, bu şiir ile ilgili ileri sürülen fikirler şöyle özetlenebilir:

1.

'60 kuşağı içindedir. 60 kuşağı şairleri denince iki farklı yönseme içindeki şairlerden Birinci grup; güncel politikayı/politik şiiri önceleyen, şiir ve edebiyat yoluyla politik yaşamda belirleyici olmaya, dünyayı ve hayatı şiir ile değiştirebileceklerine inanan şairler: A. Behramoğlu, İsmet Özel, Ö. Mert vb. İkinci grup: Güncel politikadan uzak durarak, şiiri önceleyen, şiirde ne yapılacağını, nasıl yapılacağını vs. düşünen, dünya ve Türk şiirini öğrenmeye çalışan şairlerdir: E. Berköz, R. Durbaş, T. Gönenç, G. Turan, H. Aker, R. Akseki. Yalın bir şiirdir. Şiirleri eleştirel bakış açısı ile yazılmıştır (Mehmet H. Doğan sf.9-12).

2. Söyleyişte yalınlık, açıklık üzerine kurulu bir şiirdir İçerikte insanın insana, dünyaya ve doğaya ilişkin algılarını yansıtır. Sözcükleri bilinen anlamlarının dışında kullanır. Turan kendi ifadesi ile aktarıldığı gibi anlamı belirleyen en doğru 'tek' sözü aramaktadır. İmgeci ve lirik özellikler taşımaz. Doğaya ve

yaşama dair izlenimleri aktarır. Doğanın nesne ile buluşturulmasından, varlığın birlik içinde; zamanın, doğanın ve insanın bir bütünlük içinde sunulmasından söz eder (Bâki Asiltürk/29-33).

3. Belagate fazla yaslanmaz. Şiirde zanaati (techne'yi) önemser. Şiirlerinde doğa ve insan karşılaşması gergin bir ruh hali ile sergilenir. Basit bir betimleme şiiri değildir; ayrıca doğa da (...) pastoral bir izlenim kaynağı olarak görünmez (...) doğadan izlenimlerle oluşturulan izlenimci bir şiirde memnuniyet ve serinlikten çok ve öte derinleştirilen bir yalnızlık vardır. Nesnellik “ Güneşler... Gölgeler...”de değil “Peş”teki şiirlerde belirgindir. Doğaya müdahale eden örgütlenmenin sorunsallaştırılması, tatmini erteleyerek arzuyu canlı tutan, dirimi besleyen erotizm Güven Turan şiirinin atardamarıdır. Pagan algısından izler taşır, ama pagan şiiri değildir; çocukça şaşırmanın ve heyecanlanmanın şiiridir. Güven Turan’ın şiir birikimi, insanın doğa karşısında şaşırması ile kendi doğası içinde yorgun düşmesi, bunalması ve bu çatışmanın sonucu bilinçlenmesi olarak yorumlanabilir. Özne doğayı romantik bir algıyla saflığın kaynağı, bozulmamış bir öz olarak algılamaz, sığınılacak bir yer yurt olarak düşünmez. Şehre öfkesi yoktur. Şiirlerde evrenin dirimiyle heyecanlanan bir çocuk; diğer tarafta, insanın doğasını anlamının huzursuzluğu içinde bir yetişkin vardır. Çocuk güneş ve geniş zaman ile yetişkin ise gölge ve şimdiki zaman ile simgelenir. Gelecek zaman yoktur. Güven Turan’ın güneşler... gölgeler ...’den sonraki kitapları doğa ile kültürel yaşamı birleştirme, nesnel algıyı belirginleştirerek insanı somutlaştırma çabasıdır. Gece-gündüzü bütünleştirme çabası, nesnenin doğasını anlama arzusu, doğayı ve ondan ayrı insan doğasını anlamış bilinç Gizli Alanlar’da net olarak görülür. Güven Turan’ın şiirindeki bilinç modernidir; duyunun verilerini nesnelleştirir, yaşantıya dayalı yani birey merkezlidir. “kalabalık içinde her zaman/ yabancı”dır . Kültürel referansı olan sözcükleri ve alışıldık şiirsel imge havuzunu kullanmaz, mitolojiye yaslanmaz, İkaros’un Uçuşunda (1993) mitolojik figürleri yapıbozumuna uğratır; bu, bildiklerini ve ona öğretilenleri unutma atağıdır (Mehmet Can Doğan/ 67-78).

4. Güven Turan, edebiyat ortamına aslında 60’lı yıllarda girmiştir, fakat bir şair vücudu olarak ortaya çıkışı 80’li yıllara aittir ‘Peş’, ilk kitabın bir devamı değil, bir tür yeni bir başlangıçtır. Güven Turan’ın bundan sonraki şiiri, ‘Güneşler... Gölgeler...’in değil, ‘Peş’in açtığı kanaldan devam edecektir. Bu farklılaşma kendiliğindenliğin karşısı olan biçimsel kurmaca ısrarından vazgeçmiştir. Turan’ın şiir formu kısa şiirin formudur. Büyük ve tümel anlatıya zemin ve yaşantı oluşturmayan, dahası buna olanak vermeyen, kesintili, parçalı ama tekil, yani kendi ‘miniliği’ içinde bütünlüklü kent yaşantısının formudur, betimlediği kısa durum içindeki içselliğini dile getiren bir şiirdir. Turan’ın şiirinin tinsel evrenini hesaba katarak bir ayırım yapmak gerekir ise, kent mekânlardan oluşur, şehir ise tarihten, tarihsel dokudan. Dolayısıyla Güven Turan, bir İstanbul şairi değildir. Şiirin, yazıldığı dönemin zamanına söylemek istediği vardır ve tam da bu nedenle şiir, tam olarak bir kurmaca metin değil aynı zamanda bir dışavurumdur. Gizli Alanlar’ın dışavurumu, tarihsizlik kavramıyla açıklanabilir mi? Bir örnek: “Sisin içinde/ yürümek// Yitmek// Duygu somuttur/ Işıklar yol göstermez/ kırılma yön değiştirir// Hep aynı/ İzi sürmek// İz yoktur// Başlangıç noktasına/ dönmek// Başlangıç yoktur.” Güven Turan’ın şiiriyle ilgili inceleme yazılarının genel ortak özelliklerinden biri, bu şiirin, bir doğa şiiri olduğudur. Turan’ın şiirini incelemeye yönelik bu yazıların temel sorunu da, tam bu noktada ortaya çıkar. Çünkü Turan, bir ‘kent’ şairidir. Kent ve doğa kavramları ise, gerek tarihsel gerekse kültürel ve sosyolojik bakımdan, aslında karşıt kavramlardır. Ancak kentteki doğa, doğal ve tarihsel değildir. Kent kavramını şehir kavramından ayıran bir diğer fark da bu bağlamda ortaya çıkar. Şehirde doğa, doğal tarihseldir... 260 bölümlük ‘Gizli Alanlar’da tarihe ve sosyolojiye gönderme yapan tek sözcük, “yanımda karımın soluğu” dizesindeki “karımın” kelimesidir. Turan’ın şiirinde tarihsel olan, parantez içine alınmıştır. (Yücel Kayıran/02.03.2012 tarihli Radikal Gazetesinin kitap eki)

2. Güven Turan; Toplu Şiirler (1963-1993), YKY, 2. Baskı, İstanbul, Nisan 2008

3. Michael Löwy- Robert Sayre; İsyan ve Melankoli, Versus Kitap, Şubat 2007

4. Terry Eagleton, Eleştiri ve ideoloji, Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma; İletişim Yay.1. Baskı; İstanbul, 2009

MURATHAN MUNGAN'IN İLK ŞİİRLERİNDE ANARŞİST-LİBERTER ROMANTİZMİN ELEMENTER BULGULARI

Romantizmin babası sayılan Hugo romantizmi kısaca şöyle tarif eder: "Romantizm, edebiyatta liberalizmden başka bir şey değildir" Bu cümle ile "ilham hürriyetini, sanatların kardeşliğini, türlerin eşitliğini ve bağdaşımını savunmaktadır". Romantizm, Fransız devriminin ardından, eski Yunan ve Latin edebiyatını taklit eden, kuru ve yavan, bazı kurallara sıkı sıkıya bağlı klasik edebiyata ve şiire bir tepki olarak doğmuştu. Sonradan biçim değiştirmiş ve ilk ortaya çıkışındaki hedeflerinden sapmış olmakla birlikte devrimin ana teması bireyler için özgürlük ve bağımsız bireysel gelişme idi. Devrim bu amaçla eskiye ait olan klâsizm geleneğini, edebiyatın geçmişle olan bağını da ortadan kaldırmıştı. Romantik yazarlar devrimin etkisiyle klasik edebiyatın boyunduruğundan kurtulmaya çalıştılar ve XIX. yüzyılın başında klasik şiire karşı manifesto niteliğinde bir açıklama yaptılar: "En büyük kural güzel olmaktı, yazar dediğin kimseyi taklit etmemeli, kendi başına düşünmeli, kendi yüreği ile duymalı ve kendi diliyle söylemeliydi. Özgünlük, kişilik kadar büyük bir üstünlüktü". Bu amaçlar doğrultusunda ilham aldıkları kaynakları çoğalttılar. Esin kaynakları sadece antik Yunan ve eski Roma değildi artık. Bütün geçmiş çağlar, çoğunlukla da ortaçağ tarihi, Hristiyanlık, İncil vs. ilgi alanları arasındaydı. Romantikler edebiyat alanında yaptıkları devrimi ulusal bir devrim olarak da niteliyorlardı. Çünkü klasik edebiyatın ilgilenmediği ulusal ruh ve ulusal gelenekler onların sayesinde yeniden canlanmıştı (1). Sadece edebi değil, kültürel, toplumsal ve siyasi alanlarda da çeşitli biçimlerde kendisini gösteren Romantizme, onun klâsizm ve Fransız devrimi ile olan ilişkisine dair bu kısa bilgiler ülkemizde de yaşanan benzer durumların anlaşılabilmesi amacıyla aktarılmıştır. Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu aşamasında yaşananlar ve sonrasındaki devrimsel süreç, Fransa'dakine benzer şekilde, eskiye ait toplumsal, kültürel-zihinsel ve siyasi kodlardan kurtulma çabası, edebiyatı ve dili de dahil olmak üzere 'Devlet-i Aliye-yi Osmaniye'ye yani 'Yüce Osmanlı Devleti'ne dair ne varsa tarihin karanlık dehlizlerine süpürülmesi ile sonuçlandı. Türkiye Cumhuriyetinde, Tanzimat'tan sonra

yazılmaya başlanan Batı etkisindeki modern şiirin bir devamı niteliğinde, geleneksel şiirin katı kurallarına karşı çıkan, kökeninden tamamen kopmuş “modern” bir şiir yazılmaya başladı. Ülkemizde Fransız romantiklerinden etkilenmiş, muhafazakâr- milliyetçi Romantizmin edebiyattaki ilk temsilcileri olarak Cumhuriyet’ten önce, romantizmi ile Atatürk’ü de etkilemiş olan, Atatürk’ün “hissiyatımın babası” dediği Namık Kemal, daha sonra Ziya Gökalp, Yahya Kemal, Mehmet Akif anılmaktadır (2). Bazı çağdaş sanat eleştirmenlerine göre sanatın bu şekilde tarihsel veya ideolojik çerçeveye oturtulması indirgeyici bir yaklaşımdır. Çünkü sanat kendi içinde geliştirilmiş bir kuramdır. Eagleton’a göre ise sanat ve tarih arasındaki ilişkinin ilkece indirgeyici olmasına gerek yoktur. Ayrıca sanat gibi kuramsal kavramların zaman zaman siyasi gücün hizmetine girebilme potansiyeli de akılda tutulmalıdır. “Sanatı maddi gelişim, devlet erkinin biçimleri ve sınıf güçlerinin kendi tarihsel uğraklarındaki denge bağlamı içinde konumlandırarak değerlendirmek” benim de benimsediğim bir yöntem. Bu yöntemin yol göstericiliğinde ülkemizde yazılan “modern” şiire, örneğin ’80 kuşağı şairleri ve şiirlerinde romantizme ve Löwy’nin sınıflamasına göre onun alt gruplarına veya Terry Eagleton’dan alarak söylersek “estetğin içine gizlenmiş ideolojiye” dair neler bulabiliriz sorusunun peşinden gidiyoruz. ’80 kuşağı içinde anılan Murathan Mungan bu amaçla ele alacağımız üçüncü şair olacak. Mungan’ın şiirlerinde ’80 kuşağının bazı şairlerinde daha önce saptadığımız tipolojik bütünlük oluşturuca bir öge olan romantizmin, anti-kapitalist- romantik bir dünya görüşünün olup olmadığının veya “estetğin içine gizlenmiş ideoloji”sinin araştırılması için yola çıktığımızda ilk olarak kafamızı kalın tuğlalardan örülmüş yedi yüzyıllık bir duvara çarparız. Aşmamız gereken bu duvarın adı: “Osmanlıya Dair Hikâyat”tır (İlk basım: Ödül Alan Kitaplar Yayınevi, Aralık 1981, Altıncı Basım: Kasım 2000, Metis yayınları). Bu kitap, şairin 1981’de, 26 yaşında iken, yayınlanan ilk şiir kitabıdır. Mungan sadece şiir alanında değil, öykü, roman, tiyatro oyunu, sinema-senaryo gibi hemen hemen bütün yazın dallarında ürünler vermiş, bunları üretirken de Fransız romantiklerinin klasizm’e karşı çıkarken yaptıklarına benzer bir şekilde, eskiye ait kültürel verimleri kullanmıştır. Bu amaçla Anadolu’nun masal motiflerinden-arketiplerinden, geleneklerinden, farklı ülkelerin masallarından (Külkedisi, Uyuyan Güzel vs.), Türk ve Yunan mitolojisinden (Deli Dumrul, Oidipus vs.) (3), dünya sinemasından ve müzikten yararlanmıştır. Bunların anlamlarını, ilettikleri mesajları sorgulamış, daha sonra da bu ürünleri bağlı bulunduğu ideoloji yönünde kurgulayıp değiştirerek, bir çeşit yapı-bozumuna uğratarak kendi özgün yaratısına dönüştürmüş, estetize etmiş çok üretken bir şair- yazar ve aktivisttir. Folklorun, sözlü kültürün, mitoloji ve destanların, halk hikâyelerinin kullanımının siyasi arenada romantik milliyetçilik ve bununla ilintili olarak ayrıca romantik edebiyat için zengin bir kaynak sunan toplumsal birikimler olduğu bilinir (4). Murathan Mungan’ın, çoğunlukla “milli romantizm”in ilgi alanında kalmış bu zengin otantik-toplumsal birikimlerden sanatı adına yararlanmış olması, yaslandığı “köken mitolojisi” ve tarih merakı onu, yazdıklarının içeriğine bakılmaksızın, en baştan ve doğrudan edebî romantizmin alanına dahil edebileceğimiz anlamına gelir. Ama, bu ne tür bir romantizmdir? Mungan’ın şiirlerinden yola çıkarak öne süreceklerim gerçeklikleri veya doğrulukları tartışılabilir yorumlardır. Hatırlanacağı gibi, Kasım-Aralık 2014’de Gezici Film festivalinde Murathan Mungan’ın özel seçkisi “Gerçeğe Açılan Üç Kapı” bölümünde gösterilmişti. Mungan, sinema aracılığıyla gerçekle olan ilişkimizi sorgulamak amacıyla üç film seçmişti; “Fotoğrafta ne görmek istiyoruz?” Blow Up (Michelangelo Antonioni, 1966), “Ne duymak istiyoruz?” The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974) ya da “Hangi hikâyeye inanmak istiyoruz?” Rashomon (Akira Kurosawa, 1950). Resmî tarihin oluşturduğu gerçeklik yanılgısı üzerine konuşabilmek, fantazma veya imgelem yoluyla gerçeğin ne’liğine dair düşünce üretebilmek için Mungan bizleri şimdi de hakiki şiire davet ediyor: “Ne görmek”, “ne duymak”, “hangi hikâyeye inanmak istiyoruz”: Yorum kapıları sonuna kadar açık.

KISSADAN HİSSE: NE GELENEKSEL NE DE MODERN DEVLET

Yazarın şiir kitaplarından bazılarının adları, ilk kitap olan “Osmanlıya Dair Hikâyat” (ODH)’ tan itibaren eskiye gönderme yapar, nostalgiktir ve bu, romantizmin en iyi bilinen genel özelliğidir (“sahtiyan”, “eski 45’likler”, “yaz sinemaları”, “kum saati vb.) Şiirler içerik olarak din, dil, ırk ve cinsiyetçi ayrımlar gözetken söylemler içermez. Şiirlerde eskiye duyulan özlem, metropollerin, kapitalist sistemin ezip yalnızlaştırdığı, yabancılaştırdığı ve yozlaştırdığı, yozlaşmanın diline de yansıdığı insanlar ve bunların ilişkileri karşımıza çıkar. Nostalji “Magma” şiirinde belirgindir: “Serüven/ kendi çakmaktaşına dönecek

yeniden/ güneşte kurumuş bir hayvan leşi içi boşalmış Dil (...), Keşfini bekleyen bu sessiz ateş/ şimdilik bir Dionysos melankolisi başka bir şey değil/ Şer dilini bilen Şairler/ tipiye tutulmuş bir kış masalında/ kendi ayak izlerine basarak dönüyorlar büyük sürgünden". (Metal, Metis yay. Dördüncü basım, Kasım 2000, s.13) Sınıf olarak proletarya bir iki yerde, yıkılan Osmanlı'nın ardında bıraktığı dağılmış bir ormandan yeni bahçeler kurmak için görünür olur: "proletarya derler bir sınıf türemiştir ki yeni/ onunla birlikte olup/ toprağı yeniden eker biçeriz." (ODH s. 78). "tarihsel ve iktisadi mecburiyet/ artık bir sınıfa emanet/ ve işte yeni devirlerin proletaryası" (ODH, s. 106). "hangi geleceğin imgesi yatmakta/ örselenmiş bir şafağın altında/ ve hangi ihanetin sayfalarına çizilecek /tarihî ve temsilî resmi/ sırtı hançerli proletaryanın", "tarih takvimini yeniden yazmalar için hem de yeni milatlarla sonuna dek proletaryanın yanındayız/ çünkü biliyoruz ki /-biz devrim mecburları- / hiçbir yere kaçamayız/bir yere kaçamayız/ kaçamayız (Sahtiyan, Metis yay. Sekizinci basım, Kasım 2000 s.36 ve s.49). Cumhuriyet ise Osmanlı'nın devamında, onun yıkılmasından sonra kurulan, iktidarın veya tahakkümün bir başka biçimi olarak algılanır, bunlar aynı hikâyenin devamıdır; birinin kaldığı yerden diğerinin devam ettiği çok yazarlı, tek bir uzun öykü gibidirler adeta:

"ve son cümlesini tamamladı Vahdettin/ bir yeni sayfaya başlığı koydu Mustafa Kemal/ tarihi başladı yakın müsveddelerin" (ODH s. 69)

"Sınıf, ırk ve cinsiyetle" ilgili güncel sol triptikte "sınıf"a verilen aşırı önemin, dengesizliğe yol açtığı ve zaman zaman diğer ikisinin incelenmesine engel olma tehlikesini içerdiği söylenegedir. Siyasi özgürleşmeyi öncelikle ırk ve cinsiyet alanlarında görenler için sınıfsal hakimiyet söylemini önceleyen sanat eserleri ırk ve cinsiyet gibi sorunları bir kenara bırakan bir siyasi tarihin ürünleri olarak konumlandırılır. 1970'lerin Marksist sol geleneğinden gelen, ancak şiirleri ve güncel siyasete dair çeşitli söylemleri aracılığıyla, siyasi mücadelede, sınıf değil de özellikle etnisiteye dayalı azınlıklar tarafında konumlanan, özgürlükçü ve eşitlikçi ufka öncelik verdiği anlaşılan Mungan'ın şiirlerinde "sınıf" ögesi öncelikli bir yer tutmaz. Bazı dizeleri Marksist sol gelenek pratiğinin eleştirisi gibi de okunabilir: "Ey teori tacirleri!/ Ey pratiğe yenik düşen antik tragedya/ hangi ideolojilerin hükmünü kaldıracaktır/ gelecek kuşaklar (...) ve ne zaman son bulacak uzun intiharı kendi mezarını kazan sınıfın/ bir kuşağı daha yitirsek de/ yarılgılarla yenik düşsek de/ umutsuzluğun kara ideolojisinden sakının!" (Sahtiyan, age.s.36). Marksist sol gelenekte belirleyici olan; bir parti tarafından yönetilen kurumsal, merkezi, hiyerarşik yapı, devletin iktidarının ele geçirilmesi ve proletaryanın hakimiyeti ya da hegemonyası fikridir. Osmanlıya Dair Hikâyat'ta görüleceği gibi, Mungan hümanist bir özcülüğe ve belki de bununla ilintili olarak metaforik anlamda Mevlevilik fikrine yakın durarak katı kimlikler, etnisite, cins, dil, din ve ırk farklılığı üzerinden işleyen her türlü iktidar modelini ve böyle bir siyaseti reddeder. Ona göre, bu doğal farklılıkları birinin diğeri üzerinde tahakküm kurma biçimi olarak kullanan bütün iktidar biçimleri insanların eşitliğinin ve özgürlüğünün önünde engeldir. O, ister padişah, ister yeniçeri, ister halayık, ister Kürt, ister Türk, ister Ermeni, isterse eşcinsel; her kim ve her ne olurlarsa olsunlar, kendi farklılıkları içinde insanların eşitliğini ve özgürlüklerini savunur, onların acılarına ortak olur:

"bir kafes ardında ince uzun bir ut kendi kendine çalmaya başlar/ yani üçüncü selim ağlar/ gözleri kederin saltanatı/ onu seyrederek camlarda uzun akan nehirler/ ve bir köçeğin mısır sürgünü sevdasına açılan/mesnevi pencereler" (ODH s.7) Bunları yaparken de katı ahlakî ve akılcı temellere yaslanmaz. Her türlü tahakküme ve eşitsizliğe karşı küresel anti kapitalist hareketin siyasal mücadelelerdeki özgürlükçü ve eşitlikçi yanına göndermede bulunur. Bu yönüyle anarşist- liberter romantizm ile buluşturulabilir. Öte yandan Mungan'ın ODH kitabındaki şiirleri epik olmaya çalışan ancak estetize edilmiş bir dramtizmin indirgemeciliğinden kurtulamayan şiirler olarak da yorumlanabilir. Bu kanaate Georg Lukacs'ın aşağıda alıntılanmış olduğum şu değerlendirmesi destek olabilir: 'Büyük epik yazı hayatın bütünselliğine biçim verir, dramsa özün derin bütünselliğine.' (5). Osmanlı tarihi gibi bütünselliği tartışılmaz bir hayatı dile getirmek bir bakıma, onunla ilintisi içinde şairin kendi hayatını da bütünselliğine ulaştıracaktır. Bu bütünselliği, daha sonra "özel isim-alegori" kısmında tartışacağımız gibi, bir şekilde başarır Mungan. Ancak birey olmak dediğimiz o karşı konulmaz modern değer bir öz olarak şiirin içkinliğinde mayalanıp durmaktadır. Böylece kendimizi Mungan'ın şiiri aracılığı ile tarihsel bütünselliğe doğru değil bireysel özün derin bütünselliğine doğru bir yolculuğun içinde buluruz.

Şiirlerinde “proletarya”nın bizi kurtaracağına, bu sınıfın üzerinden kurulacak yeni bir dünya özlemine dair söylemler bulunmaktadır. O, sevdalarını da “sınıf” ile ilişkilendirerek “sınıf”ın kapsama alanını genişletir. Ancak yine de sınıf temelli söylemlerinin, sınıf temelli olmayan özgürlük ve eşitlik temalarının yanında cılız kaldığı görülür. (“ve de ne ilgisi var sevdaların sınıfla, /diyen bütün apolitik teoriler için/ bkz. tarihin piçlerinin bütün sayfalarına” ; Sahtiyan, age.s.36; bu şiirde geçen “tarihin piçleri”, bir başka şiirinden anlaşıldığı üzere, Marx, Freud ve Nietzsche’dir.)

Mungan’ın hem romantik ideolojisi hem de proleter sınıfa dayalı ideolojisi burjuva ideolojisi ile çatışır. Burjuva ile olan çatışma her iki ideolojinin bir arada olabilmelerini sağlar. Bu yönüyle şiirlerinin liberter anarşist romantizm ile bağlı olduğu kadar Marksist bir şiir olmaya çalıştığını da söyleyebiliriz. Ancak Lucien Goldmann’ın: ‘Marx düşüncesinin maddi yaşam üzerindeki etkisini, Hegel’de toplumsal ve tarihsel koşulların ruhsal yaşam üzerindeki etkisini kabul eder.’ saptamasını temel alarak (6) Mungan’ın da şiirlerinde, ağırlıklı olarak toplumsal ve tarihsel koşulların ruhsal yaşam üzerindeki etkilerine odaklandığını, dolayısıyla ideolojik olarak Hegel’e daha yakın bir anlayış içinde olduğunu iddia edebiliriz:

“ince uzun bir ut gibi kimsesiz/ ince uzun bir ut gibi bir padişah/ bir padişah/ yani üçüncü selim” (ODH s.7) ya da

“durgun ve çürümüş bir su kımıltısının ayazında/ üşüyen su köpükleri gibi/ çiçeksiz ama sürekli çiçeksiz İkinci Mahmut/ bir tahtın akrebi gibi/ gönlünde frengistan sürgünü incemiş bir keder” (ODH, s.9)

İlk şiir kitabının konu nesnesi ilk bakışta Osmanlı Devletiymiş gibi görünmekle birlikte aslında söz konusu edilen devletin tahakkümü altında ezilen insanların dramıdır. Böyle düşünülünce de yukarıda bir olasılık olarak öne sürülmüş olan “Mungan’ın şiirlerinin epik olmaya çalıştığı, ama olamadığı” yönündeki varsayım çürütülebilir. Bu şiirler kapitalizm öncesi bir geçmişin nostaljik bir imgesi olarak alımlanmaya da müsaittir; ‘Devlet-i Aliye-yi Osmaniye, monarşik yönetim biçimi, baskı-zulüm mekanizmaları ile aynı zamanda kişisel mahremiyete ve farklılıklara önem vermesiyle, çelişkili bir yapı arz eder. Siyasi yönetim biçimi olarak hem monarktır hem de yasak cinsel ilişki ve farklı cinsel tercihlerin, teşhir edilmediği takdirde, kapalı kapılar ardında yaşanmasına izin verir, bunları görmezden gelir. Farklı dillere, farklı dinlere, kısaca kişisel kaldığı, propagandası yapılmadığı sürece bütün farklılıklara hoşgörü ile yaklaşan büyük ve güçlü bir devlettir. Şiirlerdeki Osmanlı’nın Batı’nın seküler düşüncesine sahip modern bir birey olan Mungan’ın Oryantalist bakışından izler taşıdığı söylenebilir. Ama, Mungan aynı zamanda gelenekçi bir konuma yerleşerek, geleneğe göre daha özgürlükçü olduğunu iddia etmesine rağmen insanı ikili karşı olumlardan birini seçmeye zorlamakla köşeye sıkıştıran ve özgürlüklerine engel olan modern Burjuva devletinin zihniyetini de reddeder. Kederli padişahları, şairleri, sultanları, cariyeleri, bir uçta Esmâ Sultan gibi güçlü, erkeksi ve etkili kadınları diğer uçta cinsel meta olarak kullanılan halayıkları, musîkisi, vitrayları, çeşitli zanaatları ile topyekûn, yani ona ait olan bütün gerçekliği ve devlet mekanizması içinde ezilmiş insanları ile Mungan’ın şiirlerine girmiş, başharfi küçük yazılarak iktidarına itiraz edilmiş bu “o”smanlı, durmadan bizi ziyaret eden, can çekişerek ölmüş, uygun şekilde gömülmemiş bir ölünün hayaleti gibidir. Her ne kadar bu hayaleti “yeni Osmanlı” şeklinde tekrar tekrar diriltmeye çalışanlar olsa da, o artık çok gerilerde; “eksik zaman asırlarında” kalmıştır ve sıradan insanlar ya da bizler gibi tarihi kotarmada yalnızca bir baharat’tır.

Kıssa I (7):

“osmanlı ki bir tarihin okyanusu/ fütühat kaftanı her dem belirgin/ oysa kımıltısız bir devletin tarihle tenakuzu/ çatlamış bir zamanın solgun nakışında tedirgin/ güneş kırığı bir vitraydan musallat/ birkaç ışık lekesine katık/ vakitsiz bir semai sokağın osmanlı eylülünde akşam/ bir konağın ağır açılan kapılarından/ sultaniyegâh bir gurubun seyrine kalktık/ menekşe kuytularında devrik bir padişah boynunu akıtır (...)/ biz ki her meşrutiyeti/ devrik bir laledan boynundan karanlık hissemizle/ bir istibdat aruzunda yaşadık/ oysa yine de çalamadık takvimimizi eksik zaman asırlarından/çünkü tarihi

kotarmada bizler yalnızca baharattık (...)” şiiri “Osmanlıya Dair Hikâyat” kitabının ilk “Kıssa”ıdır. Bu şiir ile heybetli Osmanlı tarihine usuldan kendi muhabbetini katan kişi kendisinin üzerinden “hiç kimselerin tarihini” yazan bir kıssahan’dır.

Son Kıssa yani “Kıssa XXX” ise tüm kıssalardan çıkarılan bir hisse gibidir (8):

“gökyüzünün yüzükoyun dağıldığı/ unutkan asırların hayli daralmıştır sokağı/ ister asyatik bir tecrid hırkası/ ister batılı bir ziynetle mükellef/ osmanlı en büyük toprakların kulamparası/payitahtların ilmeğinden geçerek/ hepisini bir halkada/boncuk boncuk topladığı/ tarihsel ve iktisadi bir mecburiyet/ artık bir sınıfa emanet/ ve işte yeni devirlerin proletaryası” . Asya’da tecrid edilmiş Osmanlı ile 1923 devriminin Batı’ya, Batı’lı değerlerin kaçınılmazlığına sıkıştırılmaya çalıştığı T.C’nin ve halklarının yazgısı tarihsel ve iktisadî mecburiyetten dolayı yüzyıllar boyunca değişmemiştir. Şair değişmeyen bu yazgının artık değişmesini, yeni devirlerin proletaryaya devrini arzu eder. Onlar aracılığıyla kurulacak olan bütün insanlar için eşitlikçi ve özgürlükçü, tüm heterojenlikleri bir arada barındıran, içinde farklı kimliklerin temsil edildiği bir toplumsal yapıyı düşler.

“Osmanlıya Dair Hikâyat” şairin ilk ve en zor anlaşılır kitabıdır. Mungan’ın bu kitabı yayınlandığında 26 yaşında ve şairlik kariyerinin en başında olduğu da anarşist-liberter romantik tavrını anlamak açısından önemlidir. Bu kitaptaki şiirlerin anlamına ulaşmanın zorluğu sadece kullanılan eski sözcükler nedeniyle değildir. Kullanılan şiirsel imge ve dil de kendisini okurdan saklar. Daha doğrusu şair yolun başındayken, modernitenin deterministik yaklaşımı gereği, “Doğu” veya “Batı”, “Gelenek” veya “Modern”den birini tercih etmek zorunda olduğunun farkındadır. Ancak o, anarşizan bir tavırla, böyle bir tercih yapmak yerine yolun ortasında oturup tarihten gelen sesin masalsı şiirselliği ile geleceğin ona sunacağı olası imkânların hayalleri arasında bekleme seçer. Ezberlerin dışına çıkmayı başarmış, aynı zamanda kendi varlığını ve dolayısıyla iktidarını da kurmuş olan dilin ve imgelerin aracılığı ile, şimdiye ait olmayan bir dil ile eski yerinden kaldırılıp şimdiye taşınmış olan anlamı, insanların acılarını görmezden gelen resmi tarih anlatılarını, devlet- iktidar aygıtının tahakküm biçimlerini sorgular. Kendilerine verilmiş rollerin ve “dolaşık kimlik”lerin dışına çıkamamaktan dolayı hem çelişki yaşayan hem de acı çeken, hem iktidarın uygulayıcıları hem de mağduru olan padişahların “camgöbeği bir kederden oyulma” “bir mekân ki baştan başa akşam vakti” olan büyük iç-evleri yedi yüzyıl öncesinden günümüze, bizim içimize taşınır. Hem onlardan olan hem de olmayan bu dil, Osmanlı’nın iktidarı talep eden ve ona boyun eğenleri, bütün dinlerin peygamberlerini ve kitaplarını kozmopolit bir şekilde içinde barındırması gibi, tüm farklılıkları ile, kendilikleri içinde bir arada bir bütün olarak ifade eden farklı bir dildir. Hem eskidir hem de yenidir, hem öncedir hem de sonradır. Şair bunlardan herhangi birine öncelik veya değer vermez. Tarih ve zaman anlayışı Romantiklerinkine benzer şekilde döngüseldir. Anlaşılamama riskini göze alarak kendi farklılığı ile var olmayı seçer ve verili olan anlamı değil, kendi istediği bir anlamı geleceğe taşımayı seçer. Kullanılan dil uzak bir geçmişin şimdiki zamanda artık anlaşılmaz kılınmış dildir. Ancak Mungan bu eski dili kendinin kılarak onunla yeni bir şiir yazmış, politik kültürün geçmişi unutturma girişimine inat, yüzyıllar arasında bir zaman yolculuğuna çıkmıştır. Osmanlı diyarlarına gidip gelmiş ve orada öğrendiği dili ve yaşama deneyimini resmi tarih anlatılarını karşısına alarak “Osmanlıya Dair Hikâyat” kitabında, romantik tarih yazıcısı Evliya Çelebi’nin seyahatnamesine benzer bir biçimde, ancak onu yapı bozumuna uğratarak, bize aktarmış, güncele taşımıştır. Mungan bu zor anlaşılır kitabı, anlaşılmama ve bağlı olduğu Marksist sol gelenek tarafından “muhafazakâr” olarak yaftalanma/ dışlanma olasılıklarını hiçe sayarak, şiir kitaplarının içinde hem de bir ilk kitap olarak niçin yazmıştır? Aslında bu noktada Mungan’ın, ilk şiir kitabı yayınlanmadan önce, üçüncü şiir kitabı “Sahtiyan” olarak kitaplaşacak şiirlerinin dergilerde yayınlanıyor ve dolayısıyla şair olarak şiir ortamında tanınıyor oluşunun verdiği bir rahatlık söz konusu olabilir. Sahtiyan’daki şiirler daha önce yazılmış olmakla birlikte “Osmanlıya Dair Hikâyat” ondan önce ilk kitap olarak yayınlanmıştır. Şiirlerin yazılış tarihleri ile kitaplaştırılma tarihleri farklıdır. Ama bu sorunun asıl yanıtı, 19 Ocak 2007’de uğradığı silahlı saldırı sonucu hayatını kaybeden Agos gazetesinin yayın yönetmeni Hrant Dink’in katledilişinin 8. yılında düzenlenen anma töreninde “1915’teki Ermeni soykırımının yüzüncü yılı” açıklaması ile birlikte yapmış olduğu konuşmasında gizlidir:

“Bu ülke geçmişin hayaletlerinden korkmayarak tarihiyle yüzleşmeli, geçmişte yaşananlara ilişkin sorumluluklarını üstlenmeli ve bu karanlık mirasın kahredici ağırlığından kurtulmalıdır. Bunu, dünyanın azarlayan bakışları ya da başkalarının onayları için değil, kendisi için istemelidir. Geçmişten günümüze işlenen bunca cinayetin seyircisi bir toplum olmaktan kurtulmanın bir yolu da budur. Çünkü biliyoruz ki, mücadele edilmesi gereken halklar, uluslar değil, zihniyetlerdir (...) Laiklikten ödün vermemiş bir demokrasi istiyoruz. Kimsenin kimsenin kanına, canına susamadığı bir toplumda, kurban almadan ve kurban vermeden yaşamak istiyoruz. Hemen her gün bir kadın cinayeti işlenmediği, transların, eşcinsellerin öldürülmediği, çocukların devlet kurşunlarıyla katledilmediği bir ülkede yaşamak istiyoruz. Etnik, kültürel, dinsel, cinsel her çeşit ayrımcılığın ortadan kalktığı, kimsenin kimsenin yaşam biçimine, diline, dinine, mezhebine, inancına ya da inançsızlığına karışmadığı, herkesin eşit haklara sahip yurttaşlar olduğu, demokratik olgunluğa erişmiş bir toplumda barış, kardeşlik ve dayanışma içinde yaşamak istiyoruz. Ağaca, suya, parka, koruya, ormana, herkesin ve her canlının yaşam hakkına saygılı çok dilli, çok kültürlü, çok renkli bir toplum olarak yaşamak istiyoruz. Vesayet biçimlerinin tümüne kayıtsız şartsız karşı çıkıyor, 12 Martların, 12 Eylülün apoletleriyle ılımlı kindarlık, kravat takmış yobazlık arasında seçim yapmak istemiyoruz”.

(http://www.radikal.com.tr/turkiye/hrant_dink_olumunun_8_yilinda_yuruyusle_aniliyor-1275374)

Aynı konuşmada Mungan, Dink’in çok katmanlı ve karmaşık bir geçmişten gelen bu toprakların insanlarının “birbirlerini tanıyarak, birbirlerinin hikâyelerini dinleyerek, birbirlerinin acılarını anlayarak, birbirlerine değerek, dokunarak, savaştan vazgeçerek, barış içinde bir arada yaşayabileceklerine, resmi hafızaların yerini artık sivil hafızaların alabileceğine dair olan inancı”nı da aktarır. “Osmanlıya Dair Hikâyat, kendisinin yukarıdaki alıntıda açık bir şekilde ifade ettiği gibi, Osmanlı’nın hayaleti ile yüzleşmenin ve bu yüzleşmenin ardından özgürleşmenin bir yolu olarak düşünüldüğü kurgulanmış olabilir belki. Belki de kendi şiirine geçiş yapmadan evvel, kendinden önceki kuşakların veya kendinden önce aynı toprakların üzerinde yaşamış olanların dili ile oluşturulmuş “gelenek” i alegorik olarak şiirlerine taşımanın, onları görünür kılmamanın ve onlarla hesaplaşmanın bir yoludur bu, ayrıca kişinin kendi geçmişi ile de hesaplaşmasının, onu geride bırakmasının gerekliliğini de vurgular. 1985’de Kolombiya’da betonarme binaların çökmesi üzerine arada sıkışıp kalan ve saatlerce direnmesine, fotoğraflarının çekilmesine rağmen kimsenin yardım edemediği, kendisiyle birlikte 25.000 kişinin öldüğü Armero trajedisinin en bilinen karakteri Omayra Sanchez’in trajedisinden ismini almış olabileceğini düşündüğüm Omayra kitabından bir şiire bakalım:

“vedalaşın denklere toplanmış geçmişinizle / unutmayın göçmen tarihlerden, yerleşik zulümlerden geçilerek/ varıldı yüzyılın eşiğine (Omayra, Metis yay. Yedinci basım, 2009,s.19) Mungan “Osmanlıya Dair Hikâyat” ile Türkiye Cumhuriyeti’nin Osmanlı’yı yok saymadan da, hatta belki onun varlığını benimseyerek, modern değerlerle donanmış bir ülke ve topluma dönüştürülebilme olasılığına işaret etmiş de olabilir. Gerçi bu son durumun bir sentez olduğu düşünülürse, şairin bir başka kitabından, “Ekspres” şiirinde geçen bir parçadan böyle bir düşüncesinin olmadığı çıkarımı yapılabilir. Şair kendisini ne modern dünyaya ne de geleneksel dünyaya ait hissederek, o bunların ötesinde, onların hayaletlerinden kurtularak, onları yıkarak en baştan kurulacak bambaşka bir özgürlükler dünyası düşler:

“ ve son bir uyarı sana:/ Ait olmadığın her iki dünyadan da/ Bir sentez yapmaya kalkma/ makas değiştirmes son trenler” (Metal, Kasım 2000, Dördüncü basım, Metis yay..s. 26)

KISSAHAN:

Osmanlıya Dair Hikâyat’taki şiirlerde “Gelenek”; toplumu, kültürü, siyaseti ve şiiri temel alınarak, “onların” dili kullanılarak, böylece alegorik bir biçim oluşturularak okuyucunun karşısına çıkar. Tiyatro eğitimi almış Mungan’ın tiyatro ile içli dışlı oluşu göz önüne alınarak, ilk kitabının, bir tür Tulûat tiyatrosu veya meddah oyunu örneği olarak kurgulandığını düşünülebilir. Bir topluluk önünde, onları güldürmek amacıyla çeşitli hikâyeler anlatan ve taklit sanatı yapan kişiye meddah ya da kıssahan, bu oyuna ise meddah oyunu denir. Bu, bir tek oyuncunun çeşitli karakterlere bürünerek bir oyunu canlandırmasıdır. Meddah genellikle bir konu içinde geçen farklı karakterlerin seslerini, mimiklerini ve

hareketlerini canlandırır. ODH'taki şiirlerde de şair, komiklik unsuru hariç, meddah rolüne bürünerek farklı karakterleri imgesel olarak canlandırır. Olay örgüsü bilinmekle birlikte bir metne dayanmayan ve doğaçlama olarak oynanan bir sahne sanatı olan Tulûat ise, geleneksel orta oyununun sahnelerde sergilenmesi ve Batılı anlamdaki tiyatro ile karışmasından meydana gelen bir tiyatro dalıdır.

Osmanlı'nın tarihinin olay örgüsü, en azından okullarda öğretilen milli -romantik tarih yazımlarından dolayı herkesçe bilinmektedir. Ancak Mungan'ın şiirleri, modern anlamda kurgusal olsa, modern şiirin ve dolayısıyla estetiğin bütün özelliklerini taşısa bile, bilinen tarihi olay örgüsünün bir tür doğaçlaması şeklinde durmaktadır. Mungan daha sonra, bu ilk kitabın ardından gelen diğer şiir kitapları ile kendi şiirine geçiş yapar. İlk kitabın yayınlandığı tarihte, biçim ve içerik olarak böyle zor anlaşılır bir kitap yayınlamak anlaşılamamak açısından olduğu kadar o zamana dek Osmanlı'nın milli-muhafazakâr romantik tarihçiler ve edebiyatçılar tarafından sahiplenilmesi ve Marksist soldan gelen indirgemeci tepkilerle karşılaşabilecek oluşu nedeniyle, risk almaktır bir anlamda. İdeolojik olarak sol gelenekten gelen bir şairin ilk kitabında "Gelenek"'i ya da Osmanlı'yı yardıma çağırması şöyle açıklanabilir: Osmanlı tarihinde önemli olan Muhibbi gibi kimliklere, Osmanlı'dan aldığı ödünç veya emanet bir dile bürünmek ve o şekilde (meddah) seyircinin karşısına çıkmak, yani yazdığı şiiri ve kendisini yeni bir şey yapar gibi göstermektense ironik bir şekilde kendi öncüllerini ortaya koymak, aslına rücû etmek, aslında içerik olarak Osmanlı'nın parodisini yapmaktır. Onu eski dilde modern kılmak, eski bir dil ile modern bir şiirin yazılabileceğini göstermek ise kendine ait yeni bir dil kurmak demektir. Yani Mungan, kendisinden önce yazılmış şiiri, olgu bazında aynı olmasa da, tekrarlamasının bir zorunluluk olduğu ile en baştan yüzleşir, kendi şiirini, geçmiş tarihi kendi yaşam gerçekliği ile bütünleştirerek, buradan kurar.

"TARİH OLARAK TEKERRÜR"

Mungan'ın "Kıssa XXX" şiirinde kullandığı "tarihi ve iktisadi mecburiyet" ya da Karatani'den ödünç alarak söylersek "tarih olarak tekerrür" olayların, kişilerin tekrarı değil, sermayenin yapısal yenilenmesi ile birlikte tarihsel sürecin zorunlu olarak tekerrür etmesidir. Çark döner, çarkın dönmesi sistemi döndürür, işlemlerini sağlar ve, fakat sistemin işlemesi, onun krize girmesine de yol açar. Tarihte daima yeni, birbirinden farklı durumlar yaşanmaz. Tekerrür, sermayenin yapısal yenilenmesi nedeniyle zorunlu olarak tarihsel sürecin tekrarlanmasıdır. Sermaye el değiştirince küresel kapitalizm ad değiştirir, küresel meta türü ve devletin yönetim biçimi değişir. Bu "yapısal nedensellik" dışında bu durum "tekillik" olarak adlandırılan bir başka tarihselliği de açığa çıkarır: Tikelliğe zıtlık oluşturan bir tekillik (9). Tikel kavramı genele dahildir. Fakat tekillik diyalektik çevrimin ve evrenselliğin dışındadır. Özel isim işlevi görür. "yapı olarak, anlatı olarak, hukuk olarak tarihten farklıdır". Bunlardan başka bir tarihselliğe işaret eder. Mungan'ın "o'smanlı'sı" özel isim özgüllüğüne ve yeri doldurulamazlığa sahiptir; çok eskiye ait oluşu onu alegorik kılarken, özel isim özgüllüğü onu alegorik olmaktan çıkarır. Bunun anlamı başkalıkla (yani Osmanlı ile) kurulan esaslı bir ilişkidir. Özel isim benlik ile öteki arasındaki ilk karşılaşmanın alanıdır. Özel isim benim dışındadır, ama çok önemli olarak aynı zamanda benim içimdedir, bir parçamdır. Benliğimin içinde ve dışında aynı zamanda bulunur (10). Bu nokta ya da çelişkili durum ötekinin yani Mungan için söyleyecek olursak onun ötekisi haline getirilmiş "Osmanlı'nın" varlığı dolayısıyladır. Osmanlı Mungan'ın adı gibi bir özgüllüğe ve yeri doldurulamazlığa sahiptir, özel ismin gördüğü işlev ile aynı işlevi görür. "Osmanlı" Mungan'ın dışındadır, ama aynı zamanda içindedir de, hem ondan ayrı hem de onun bir parçasıdır. Bu şiirler ile Osmanlı ve T.C arasında zaman içinde biçim ve el değiştiren sermayenin yol açtığı tarihsel sürecin tekerrür zorunluluğunun parodisi yapılır. Bu şiirler Mungan'ın hem içinde hem de dışında olan Osmanlı ile yani "öteki" ile ilk karşılaşma anıdır, bir zamanlar paylaşmakta iken artık aynı toplumsal kuralları ve dili paylaşmayarak birbirlerinin ötekisi olmuş Osmanlı ve modern Türkiye halklarının "etkileşim mekânı" ya da "iletişim uzamı"dır bir anlamda. Biçim olarak böyle olmakla birlikte şiirlerin kullanılan eski dil nedeniyle yeni nesil tarafından anlaşılmaz oluşu, Kemalist devrim sonrasında dil devriminin yol açtığı eski-yeni kopukluğuna ironik bir bakış ve dolayısıyla romantik bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Tekrar vurgulamak gerekirse, Murathan Mungan'ın "Osmanlıya dair hikâyat" ile ilişkisi özel isim özgüllüğünün benliğimizin hem dışında hem de benliğimizin bir parçası olması durumuna tekabül eder. Çünkü Osmanlı, Türkiye Cumhuriyeti'nin özgül tarihi olan 1923 sonrasında doğan çocuklar için, aynı özel isimlerimizle olan ilişkimizde olduğu gibi, hem benliğimizin bir parçası hem de ondan çok uzakta olan konumundadır: "ötekinin

uzamındadır". Hem babamızın adıdır hem de bize yabancı bir adamdır. Mungan Osmanlı'nın dilini, tarihini, kendi tarihi içine çekerek, onları taklit ederek veya öykünerek, asla onlardan birisi olamaz; onlardan geçirir, onlardan sonradır, onlara geç kalmıştır. Ama gerçekte o bütünün hem bir parçası hem de artık onlardan olmayan ayrı bir bütündür. Durum böyle iken bu şiirleri yazarak, kurgusal olarak, onlardan birisi olmanın zeminini yaratmış olur, bu şekilde olguyu bir bağlam içine yerleştirir, kendisini Osmanlı'ya bağlar. Kendisinden koparılmış büyük parçayı kendisine yapıştırır, parçası olacağı bütün kendisi yaratmış olur (11). Mungan, romantik bir anlatı haline getirilmiş ve bizim çağıma o şekilde taşınmış Osmanlı'nın tarihini yeniden yazar ya da bu romantik tarihi şiirleştirir gibi yaparken aslında kendisinin de dahil olduğu; Eduardo Galeano'nun bir şiirinde söylediği gibi, "hiçkimselerin" tarihini yazar. Resmi tarihin insanı şaşkına çeviren uçuşan kara perdelerinin arasında kaybolmuş ya da aşırı yüceltilmiş, romantikleştirilmiş tarihini kendi tarihi ile harmanlayarak şiirleştirir. Şiirleri aracılığı ile hem kendi benliğinin içinde hem de dışında olan Osmanlı ile böyle bir kurgusal bağlam kurulur; bu kurgusal varoluşun zamansız ve mekânsız oluşu da ona mitsel ya da masalsi bir tat verir. Aynı zamanda bundan sonra yazacağı kendi şiiri ile karşı karşıya yerleştirilebilecek, yani kendi kendisini var edecek, görülmesini sağlayacak bir şiiri de en baştan kendisi yaratmış olur. Modern sistemin siyasi anlamda insanları etnik-dilsel-dinsel farklılıklarından dolayı kutuplaştırmasına karşı çıkarken, karşısında kendisini varedebileceği kurgusal bir gerçek yaratması içselleştirdiği modernite ve romantizminden kaynaklanan bir çelişkidir. Bu durum hem çok riskli, ama o oranda da risksizdir. Çünkü başarılı olacağı en baştan öngörülmüş olan bir tarz ve stratejidir. Mungan, böylece kendi varlığına, kimliğine, benliğine, şiirine bir önkoşul ya da oluşma zemini hazırlamış, önce kendi üstüne toprak serpmiş, sonra da o toprağın üstüne tohum olarak kendisini serpmiş, kendisini kendisi ile dölemiş, sonra da bir rüyada kendisini dışardan izler gibi kitapların kapağındaki yırtıktan dışarıya, daha doğrusu kendisinden kendisinin dışına, dışarıdan nasıl görüldüğüne, yani bir anlamda kendisine yabancılaşarak bizim gözlerimizde gördüğü kendisine kendi gözleri ile bakmaya çalışmıştır. Mungan'ın osmanlıya dair hikayati neden yazdığına dair bir başka varsayım da şu olabilir: Marx'ın burjuva devletin kriz anında iken geçmişin mutlakiyetçi monarkını geri çağırması, onu temsil etmesi veya yeniden sunması saptamasında olduğu gibi (12) Modern-demokratik Türkiye Devletinin hem ekonomik olarak hem siyasi olarak krizde, yani faşizm tehdidi altında olduğu 1980'in hemen öncesinde, şiirin de krizde olduğu bir anda, geçiş döneminde, Mungan kendi şiir sesini bulmadan önce, bir ressamın karakalem portre yaparken kullandığı arama çizgileri ile önce kendi suretini sayfaya çizer. Kendi suretinde 1923 öncesi tarihsel bir dönemi, boşlukta salınmakta olan Osmanlı'yı devlet olarak değil de halk olarak yeniden sunar, onu temsil eder, böylelikle evrenselin ve genelin dışında bir yerde, kendi tekil tarihini, kendi dilinin iktidarını ve kendisine ait anlamı eski dilde oluşturur. Birbirine indirgenemez olan, birbirinden ayrı siyasi, kültürel, ekonomik yapılanmaya sahip Osmanlı ve T.C arasında, birinden birini tercih etmeden, modern ile gelenek arasındaki boşlukta kurar şiirini. Osmanlı (biçim olarak) bir inşa biçimi ise bunun yapı-bozumu da T.C'dir. Osmanlı hanedanı ulus-devlete dönmeyi, modernleşmeyi doğal gelişim süreci içinde başaramamış, dağılmış ve sonunda ortaya ulus-devletler çıkmıştır (13). Mungan anarşist-liberter romantik ideolojisine rağmen, Karatani'nin kavramlaştırdığı "paralaks boşluk"ta durarak şiirini kurduğu için, durduğu yerdeki görüş açısının ya da ideolojisinin, şiirinin nesnesi olan Osmanlı'ya indirgeyici ya da taraflı bakmasına engel olabilmektedir. T.C ile Osmanlı'yı kendi farklılık ve konumsallıkları içinde ele almakta, aralarındaki mecburi ekonomik-siyasi-zihinsel farkı ortaya sererken de her ikisi de kozmopolit bir yapıya sahip olan Osmanlı ve T.C 'deki halkların, azınlıkların, ırksal, dilsel, dinsel, (heteroseksist dayatmaların ötesinde) cinsel tercih gibi farklılıkların kardeşliğini savunmakta, farklılıkların özgürce bir arada yaşanması ve dillendirilmesi isteğini vurgulamaktadır. Aslında kendisinin bir insan olarak öteki insanlarla olan farkını da ortaya koymak istemekte, kısaca liberter- anarşist ideolojisinin, anti-otoriter etik anlayışının ve evrensel ontolojik bakış açısının altını çizmektedir.

MUNGAN VE LIBERAL DÜŞÜNÜRLER

Mungan'ın şiirleri aracılığı ile, muhafazakârlığı dışında düşünsel olarak yakın olabileceğini düşündüğüm "liberter romantizmin" en bilinen ismi Gustav Landauer'dir. Landauer ortaçağ Hristiyanlığına yönelik özlemi klasik Alman romantizmi ile harmanlamıştır. Dini inançları (Hristiyanlık),

gelenek ve görenekleri, kardeşlik cemiyetleri, ekonomik dayanışma örgütleri ile birlikte ekonomik, kültürel ve tinsel bağlarla kaynamış bir cemaatsel yapılanmadan yanadır. 19.yüzyıldan itibaren modern İngiltereyi kitlelerin gerçek ihtiyaçlarından uzaklaşarak dünya pazarı için üretim yapması ve halkı tek tip bir sefaletle sürükleyen kısır sanayi sistemi nedeniyle, eleştirir. Marx'ı da kapitalizmin teknik başarılarına duyduğu hayranlıktan ötürü eleştirir. Ona göre sosyalizmin hedefi, sanayiye yetkinleştirmek değildir. Amaç insanların kendilerine ait kültürü, folklorik ruhu ve özgürlüğü, cemaati yeniden bulmalarına yardım etmek olmalıdır. Bunlarla birlikte Landauer yeni cemaatsel yapılanmaların içine eskiye ait sosyo-kültürel biçimleri olduğu gibi yerleştirmekten yana da değildir. Uygarlığın bazı kazanımlarını önemser; batıl inancın gerilemesi, bilimin atılımı, modern sivilleşme ve modern öncesi-prekapitalist kültürün birleşmesinden yanadır. Yeni, devletsiz ve toplumsal sınıfların olmadığı bir toplum ütopyası vardır(14). Liberal düşünürlerden bir diğeri;Isaiah Berlin ise çağdaş İngiliz ahlak ve siyaset filozofudur. Determinist modern öğretilere ve Marksizme tavır almış, toplumların akıl yoluyla tek bir doğruya yönlendirilmesine karşı çıkmış, her toplumun kendi tarih tecrübesi yoluyla farklı yaşam tercihleri ve norm değerler geliştirebileceğini bunların kendi içinde ve diğerleri ile farklı olması ve gelişmesinin de iyi ve normal olduğunu savunmuştur.

ÇIKARIM:

Murathan Mungan Osmanlıya Dair Hikâyat kitabında Osmanlı'nın romantik olarak kurgulanmış ve bize öyle sunulmuş tarihsel gerçekliğini şiirleri ile yeniden kurguluyor. Çok eskiyi, içinde yaşamadığı bir tarihi ve dili kendinin kılarak şimdiye taşıyor. Döngüsel tarih anlayışı ile ilintili olarak eski dilde modern bir şiir yazıyor ki, bu yeni bir dil demektir. Kendisine ait olmayanı şimdiye taşıyarak kurduğu alegori sayesinde, tekil ya da şimdiye yani şairin kendisine ait olan şeyler, genele –evrensele-alegorik olana karışmıyor. Alegori (Osmanlı) evrensel ya da genele ait olan olduğu halde Mungan'ın şiirlerindeki özel isim kullanımları onu alegorik olmaktan koruyor. Şiirlerde gerçek tarihin kullanılması romantik-ironi yoluyla tarihin içinin boşaltılması anlamına da gelebilir (15). Tam da romantiklere özgü bir şekilde kendisine ait olup da artık olmayan bir kültür ve dilden kendisine ait olan, üzerinde istediği gibi at koşturabildiği masalsı-mitsel bir dil ve dünya yaratıyor ki, aslında bu mitsel yaratının hedefi gerçeküstücü Andre Breton'a göre gelecek zamandır ve işlevi de ütopiktir (16). Tarihin karanlık dehlizlerinden çıkardığı geçmişin malzemesinden kendisi ile bağlantılı bir tarih ve bir hakikat oluşturuyor. Bu estetik zeminin-şiirin içinde kendi romantik dünya görüşü ya da ideolojisi, yani tekilliği, dışsal tarihsellik sayesinde görünür oluyor. Söz konusu dünya görüşü ağırlıklı olarak sınıf temelli olmayıp, içinde her türlü farklılığın ya da tekilliklerin bir arada barış içinde yaşayabileceğine dair bir gelecek inancı ve ütopya barındıran anarşist-liberter (özgürlükçü) romantik bakış ile örtüşmektedir. Bunlara ek olarak şunlar da eklenebilir: Mungan'ın şiiri oryantalist bir şiirdir. Osmanlı tarihini Batılı değerleri ölçü kılarak ele alır ve zaten Batılı değerlerin kaçınılmazlığına ya da tartışılmazlığına inanan herkes kaçınılmaz ve tartışılmaz bir şekilde oryantalist olmak zorundadır.

Mungan'ın ilk kitapları için, hem biçim hem de içerik olarak, söz edilebilecek, yeni ve özgürlükçü bir gelecek ütopyasının, 2010 tarihli "Gelecek" kitabında farklılaştığı, kurtuluşu tamamen bireyin kendisinde gören tinsel-metafizik bir aura edindiği görülür. "Toplumsal ve tarihsel koşulların ruhsal yaşam üzerine olan etkileri" 'Erte' şiirinde belirgindir (17):

"Doğum anının yıldızı alır sorumluluğunu, biçim verir etine, ruhuna, kaderine; mutlaka seni bekleyen bir şey vardır o yıldızın ışığının toprağa döküldüğü yerde//Gelecek yoktur/ hayattan beklediğin senin içinde/ (...)/ şimdiyi yaşamaman gelecek olduğunu bilmiyorsun// ezber aynalarda kendin sandığın kanatlarını eksiltene koza/ kapandığın yollardan bir geçit bekliyorsun//öncesi, ertesi yok, bırak kanatların kendini tanısin// herkes kadar sen de yabancı, bir başkasısın" (2008) 26 Mayıs 2009: Şiirin altına not düşülmüş bu tarihe göre Mungan bu şiiri yazdığında 54 yaşındadır. İlk şiir kitabı "Osmanlıya Dair Hikâyat"ın yayınlanmasının üzerinden neredeyse otuz yıl geçmiş, Mungan değişmiş ve sonunda "çöle bakmayı" öğrenmiştir. "Çöle bakmayı bilmek gerek. Çöle boş bakanlar, çölün/ boşluğundaki yoğunluğu göremezler. Kendini durgunluğuyla/ saklayan güzelliği çölün, ağır ağır kıpırdar./ Çöl kendi ölümsüzlüğüyle, ölümü yumuşatır./ Ölüm çölde gençliğini hatırlar. Bu yüzden her şey sonunda çölleşir" (18)

Kaynakça:

1. Romantizm Akımının Ünlü yazar ve Şairleri, Derleyip Düzenleyen: Tarık Dursun K., Altın Kitaplar yayınevi, Birinci Baskı, Nisan 1967. S.8, 9,10
2. Hasan Aksakal, Türk Politik Kültüründe Romantizm, İletişim Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2015 s. 18, s.40
3. Dr. M. Abdulbasit Sezer, Murathan Mungan ve Halk Bilimi, Maya Akademi yayınları, Ankara, 2010, s.6-9
4. Hasan Aksakal, Türk Politik Kültüründe Romantizm, İletişim Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2015 s. 286
5. Georg Lukacs, Roman Kuramı (Çev. Cem Soydemir) , Metis Eleştiri, Mart 2003, 1. Baskı, s. 55
6. Lucien Goldmann, Diyalektik Araştırmalar, (Çev. Afşar Timuçin, Mehmet Sert), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, Kuram dizisi, Temmuz 1998, İstanbul, 2. Baskı, s.13
7. Murathan Mungan, Osmanlıya dair Hikâyat, Metis yayınları Altıncı basım, Kasım 2000, s.5
8. Age, s.106
9. Kojin Karatani, Tarih Ve Tekerrür (çev. Erkan Ünal), Metis yay. İlk Basım, Mart 2013, s.12
10. Age, s.13
11. Orhan Koçak, Bahisleri Yükseltmek, Metis yay. iç. sf.17(Büyük patlama kurgusu.)
12. Karatani, age, s.14
13. Age, s.28
14. Michael Löwy- Robert Sayre, İsyan ve Melankoli (Çev. Işık Ergüden), Versus kitap, Şubat 2007, s.102-103
15. Karatani, age, s.18
16. Löwy, age.(İsyan ve melankoli iç).s. 204
17. Murathan Mungan, Gelecek, Metis yay.2010. s. 20
18. age, s.15

“KYBELE’NİN SON OĞLU” AHMET ERHAN

1958 doğumlu olan Ahmet Erhan’ın ilk şiirleri 1976 yılında dergilerde yayınlanmış ve ‘80’li yılların başlarından itibaren kitaplaştırılmıştır. Erhan ‘80 kuşağı içinde yer alır. Şiirlerini ‘Alacakaranlıktaki Ülke’ (1981), ‘Akdeniz Lirikleri’ (1982), ‘Yaşamın Ufuk Çizgisi’ (1982), ‘Ateşi Çalmayı Deneyenler İçin’ (1984), ‘Sevda Şiirleri’ (1984), ‘Zeytin Ağacı’ (1984), ‘Kuş Kanadı Kalem Olsa’ (Toplu Şiirler -1984), ‘Ölüm Nedeni Bilinmiyor’ (1988), ‘Deniz, Unutma Adını’ (1992), ‘Öteki Şiirler’ (1993), ‘Çağdaş Yenilgiler Ansiklopedisi’ (1996), ‘Resimli “Ahmetler” Tarihi’ (2001), ‘Ne Balık Ne de Kuş’ (2002), ‘Kaybolmuş Bir Köpek İlânı’ (2004), ‘Şehirde Bir Yılkı Atı’ (2005), ‘Buz Üstünde Yürür Gibi’ (1976-2006, Seçme Şiirler), ‘Sahibinden Satılık’ (2008). Ahmet Erhan 2005 yılında bütün eserleri için Dyonisos Onur Ödülü’nü aldı, 2013 yılında da yaşama veda etti. Bütün şiirleri ‘Burada Gömülüdür’ adı altında, iki cilt olarak 2014 yılında Kırmızı Kedi Yayınlarınca basıldı.

‘ÜTOPIK- HÜMANİST’ BİR SOSYALİSTİN ROMANTİK ŞİİRLERİ

Ahmet Erhan’ın ilk şiir kitabının ilk bölümü, şairin 1979’da yazdığı tek bir uzun, destansı şiir biçimindedir: “alacakaranlıktaki ülke” (1):

“(…)Niye böyle uzak bana ellerim, ayaklarım?/(...) Kendi sesimden korkuyorum bazen, inanır mısın?/ Gördüğüm yüzlerden, tanıdığım insanlardan// (...) / Dokunsam bir adamın koluna dostça/ Neden bir madeni ses çıkıyor ondan?/(...) Köylerini getirmişler buralara...// (...) Kum gibi çocukları olmuş- büyütmüşler./ önemli bir adam olacaklarmış; çoğunlukla da/ Çıracak olmuşlar bir tornacıya, bir marangoza.// (...) İliklerine kadar uykusuzluğa batmış işçiler/ Ağır ağır çıkıyorlar fabrikanın kapısından. Yağmur dindi. Sabah oldu. // Bitirdi şarkısını cırcır böceği...”

Şiirde ülkenin ve insanların içinde yaşadığı durum sanki bir günce gibi sıcaklığına, önemli bir tarihsel kesit bütünlüğünden koparılmadan bir solukta anlatılır. 'Hümanist- toplumcu' romantik bakış açısı ile içinde yaşadığı topluma bakan şiir kişinin lirik sesi duyulur. Ahmet Erhan'ın şiiri, '80 kuşağının şiirleri için söz edilen biçimsel özelliklere, anlatım olarak metafora ve zor imgelere yaslanmayan, seçkin estetik kaygılar barındırmayan, kolay anlaşılır bir şiirdir. Şiirlerde Türkiye'de '70'li yılların ortalarından '80 askeri darbesine ve sonrasına kadar olan süreçte ülkemizde yaşanan toplumsal gerçekliğin küçük bir modeli çizilir. Söz konusu edilen, kentlerde sağcılar ve solcuların arasında yaşanan silahlı çatışmalar, nereden geleceği belli olmayan kör bir kurşun ve her an ölüm tehlikesi ile burun buruna, tetikte yaşanan, güvenliğini kaybetmiş gündelik bir yaşamdır. Kaybedilen düşlerden doğan yoğun bir melankoli, yorgunluk ve gerçekleşeceğine inanmayarak edilen dualar, bu dünyanın yaşanırılığının kalmaması ile birlikte öte dünyanın da yitirilmesi, büyük bir umutsuzluk, ama yine de "yarınlara", daha iyi bir geleceğe duyulan özlemin olması, kaybedilmiş olan şeyleri özlemek ve onları yeniden bulabilmek arzusu, çok zor, hatta imkânsız olduğunu bile bunların, daha iyi ve yaşanabilir bir dünyanın aranıdır. Dizelerde, arkadaşlarının öldürülmüş olduğuna inanamayan, kendisi de ruhsal ve fiziksel olarak yaralanmış, hem gerçekte hem de mecazî olarak zaman ve mekân algısını yitirmiş, topluma ve kendisine yabancılaşmış (yabancılaştırılmış), yalnızlaşmış (yalnızlaştırılmış), aynalar veya başkalarının dolayımı olmasa varlığına inanamayacak hale getirilmiş, "şeyleştirilmiş" modern bir bireyin acılı ve üzgün sesini işitiriz.

Ahmet Erhan'ın şiiri insanı mekanikleştiren ve kutuplara bölerek birbirine düşman eden kapitalist moderniteye isyanın şiiridir. Eleştirisi dünyanın niceliksel özelliklere indirgenmesine, mekanikleştirilmesine, toplumsal bağların çözülmesine yol açan modernite ve kapitalizme yöneliktir. Bu reddiye bir sınıfın diğer bir sınıf tarafından sömürülmesi bilinci ile birliktedir. Kapitalizmin olumsuz etkileri toplumsal sınıf ayrımını aşarak her kesimden insanın insanlıktan çıkarılması, nesne veya 'şey' haline dönüştürülmesi şeklinde görünür olur. Bunu yapan da para, teknoloji, üretim araçları, devlet ya da modern siyasal aygıttır. Erhan'ın eleştirisi bunların yüzeysel yanına, bir kısmına değil, daha radikal biçimde tümüne karşıdır. Modern birey eskiden sahip olduğu tüm insanî değerleri ve dostlukları yitirmesinden dolayı umutsuzdur. İçinde yaşadığı şimdiki zaman ve modern kent yaşamı onu kendisine yabancılaştırmış ve yalnızlaştırmış, toplumun dışına itmiştir. Bu nedenle eski yaşamına, kır yaşantısına, mitsel bir geçmişe özlem duyar, ne ki bu özledikleri kent yaşamı ile bağdaşmaz. Ahmet Erhan'ın şiirlerindeki nostalji konusu eski ve büyük aşklar değildir. Prometheus ve Kybele gibi mitsel geçmişe, eski dostluklara, yeni bir kültüre, doğa ile uyuma duyulan özlem ve o geçmişten hareketle insanlığın modernite ile kaybettiği değerlerin yeniden kazanılabildiği bir geleceğe olan inançtır.

Ahmet Erhan'ı boğan, köşeye sıkıştıran modern kent yaşamından kaçış, imgeselin veya düşün sınırları içindedir. Kentten Akdeniz'deki dingin ve sessiz bir kasabaya kaçmayı ve orada portakallarını (satarak) mutluluk ile değiş tokuş ederek yaşamayı, yani gayet basit, sade ama, insanca bir yaşamı düşler. Şiirlerindeki anlamı açık, ama toplumun veya sokağın dilinden farklı olan lirik ve sıcak anlatım bir anlamda kapitalist modern dünyanın mekanikliğine ve soğukluğuna karşı bir tepki ve savunma biçimidir. O, büyük umutsuzluğunu umuda dönüştürerek, doğanın kollarında, cırcır böceklerinin, yağmurun, rüzgârın, ağaçların ve denizin sesine karışarak yaşamak ister. Herkes eşit olarak yaşamalı ve eceliyle ölmelidir. Ama artık moderniteden kaçışın veya tamamen geri dönüşün olamayacağını da farkındadır. 'Ben' şiirinde (1:440) : "Keşke yeniden doğmak gibi bir şeylere inansam / Biri önümdeki şu bira bardağını yenilese / Ben söylemeden, çağırmadan / Bacalardan yükselen duman / Bir denizköpüğüne dönüşse... / Değişsin diyorum, her şey değişsin / Hiçbir şey kalmasın ayakları üstünde." Buradaki 'şiir-ben' romantik şairlerde sıkça görülen bir açmaza düşmekte, kapitalist ilişki biçimlerine karşı çıkmakta, ama aynı zamanda paradoksal olarak, içinde yaşamaya devam ettiği sistemin kurallarına da uymaktadır. Modern yaşamın ve sanayi üretiminin simgesi olan bacalardan çıkan dumanın doğaya olan özlemini yansıtan denizköpüklerine dönüşmesini, her şeyin değişmesini ister. Ama bu değişim isteği, tam da romantiklere özgü biçimde, kapitalist-modernitenin çizgisel –lineer zaman algısına ters yönde işleyen bir diyalektiğe tabiidir. Doğu'ya özgü sarmal veya döngüsel bir zaman algısı ile şekillenen, geçmişe ya da doğaya doğru bir yönelim veya değişim isteği şeklindedir.

Ancak bunu reel geçmişe veya feodaliteye geri dönüş isteği olarak yorumlamak hata olur. Ahmet Erhan'ın eskiye duyduğu nostaljinin perspektifi:

“ Yeni bir geleceğe doğru giderken geçmişten dolanmak” olarak tanımlanabilir.

‘Tarih’ şiirinde (1:401) kapitalist- moderniteye karşı romantizmin tezahürleri açık seçik görünür olur. Bu şiirde eskiye, geriye, kökene-otantik olana veya artık kaybedilmiş olan doğaya dönüş ve oradan yeni bir başlangıç, her şeyi sıfırdan ve yeniden başlatmak isteği açıktır: “Yerden göğe doğru yağıyor yağmur / Denizden kaynağına doğru akıyor ırmak / Yıllarca yürüdüğü o yolda nedenini bilmeden gerisin geri dönüyor bir adam / Aynaların aynaların önünde duruyor Ömrünün kalan kısmını ayak izlerini silmek için harcayacak / Ateşi görmeden külle karşılaşılacak // Kuşlar toprağın derinliğine doğru kanat çırpıyor artık / Kertenkeleler bir kuyruk vuruşuyla gökyüzüne varıyor /Fotoğraflarına hep tersten bakıyor adam / Aynaların, aynaların önünde duruyor ömrünün bir tek anını bile yitirmemek için / Saçlarını ıslatıp ıslatıp yine tarıyor // Geri geri giden otomobiller yolun sonuna bir kağıt olarak varıyor / Prometheus'un ateşi bir kere daha çalması gerekecek / Bir masa birdenbire ağaca dönüşüyor, bir ekmek buğdaya, bir bardak su ırmağa / Çırılçıplak soyunuyor adam ve yatıyor boylu boyunca toprağa...”

Son dizedeki; çırılçıplak adamın yeniden doğmak üzere toprağa dönüşü, Erhan'ın dinsel mitolojiye yaslanması, toplumsal bellek ve inancı, modernitenin yok ettiği insanî değerleri selamlaması olarak yorumlanabilir. Bu onu ‘gerici’ yapmaz; şiirleri ve yaşamı bir bütün olarak değerlendirildiğinde ‘ütöik- hümanist- sosyalist- romantik esinli’ bir şair ve bir insan yapar. Adnan Satıcı ‘Ölüm Nedeni: Bilinmiyor Üzerine Bir Otopsi’ adlı denemede (1:382) bütün tek tanrılı dinlerce kabul görmüş; topraktan yaratılmış insanın sonunda yine toprağa dönüşeceği şeklindeki yaratılış açıklamasını verdikten sonra “yaratılışın dört temel unsurundan biri olarak önem kazanan toprak, Erhan'ın şiirinde tersine bir yorumla ölüm çağrıştıran olarak ele alınır” der ve şöyle bir tesbitte bulunur: “Erhan, Akdeniz duyusu adını verdiği patetik yönelimi sonucu, bütün büyük dinlerin doğuş yurtluğu olan Akdeniz çemberinin kültürel duvarına yaslanınca, ister istemez bu yaratılış ve yok oluş açıklamasına da sahip çıkıyor”. Satıcı’ya göre Erhan'ın şiirinde “toprak ölüm düşüncesi ile iç içe” dir. Burada Satıcı’nın kendi söyledikleri ile çelişik yorumu: Erhan'ın “hem yaratılış-yok oluş açıklamasına sahip çıkıyor” olduğunu, ardından da toprağın Erhan için anlamının “ölüm düşüncesi ile bağlı olduğunu” söylemesidir. Ahmet Erhan’da kitapları boyunca görünen umutsuzluk ve ölüm isteği gibi anlaşılan ifadelerin, üstü örtük veya gizil olarak, tam tersi yönde umut ve dirime yaslanan bir anlama vardığını görmek mümkündür. Aslında Adnan Satıcı da yazısını “söylenen şey” ile “gerçekte istenen şey” arasındaki bu görünmez ilişkiyi vurgulayan bir alıntı ile bitirmektedir: “Ahmet Erhan da Sade ve Romantikler, Karamazov ya da Nietzsche gibi sırf gerçek yaşamı istediği için girmiştir ölüm dünyasına (Camus’den alıntı; 1: 386). Satıcı, Erhan'ın “toprak’la başlayan ve toprak’ta sona eren süreci tarih olarak” adlandırdığını belirtiyor. Erhan için “tarih”in anlamı kendisinde somutlaşan tüm insanlığın ya da evrenin tarihidir ve bu toprakta başlayıp toprakta bitmez. Ondaki “yeniden doğuş” inancı metafizik anlamda değildir: Doğanın ve insan tekinin kendisini kapitalist-modernitenin barbarlığından veya kıyımından bir şekilde koruyacağına ve kendisi ölse de yaşamın devam edeceğine duyduğu romantik inanç ya da umuttur. Burada yerel ve somut değil evrenselci ve soyut bir tarih anlayışı veya evrenselci ontolojik bir boyut söz konusudur.

Ahmet Erhan'ın lirik şiirlerindeki, kendisinden yola çıkarak tüm insanlığa ulaşan soyut düşünceyi görebilmek gerekir. İnsanî değerlerle aksi yönde işleyen kapitalist- moderniteye karşı olumsuz düşünceler ve duygular içinde olmakla birlikte, aynı zamanda aydınlanmanın getirisi soyut düşünceyi de benimsemesi onu metafizik-idealist veya ‘gerici’ olarak yaftalanmaktan kurtarır. Metafizik anlamda yeniden doğuşa inanmayan Erhan ‘Tarih’ şiirinde “çırılçıplak toprağa yatan adam” imgesi ile doğanın çevrimine ve yeniden, en baştan daha güzel bir yaşamın yeşereceğine olan inancını vurgulamak ister. Bize şiirleri aracılığı ile daha iyi bir geleceğe olan inancını iletir. Şiirlerindeki ütopya kaynağı: Geçmişte yaşadıklarıdır. Bir zamanlar olup da kapitalist modernite nedeniyle artık kaybedilmiş olan insanî ve toplumsal değerlere özleminden doğan melankolidir. Daha iyi bir yaşam-sınıfsız bir toplum için duyduğu arzulardır. Tüm insanlar adına daha iyi bir geleceğin kurulabilmesi için, artık yitirilmiş olan değerlerin durmadan hatırlanması ve unutulmaması gerektiğine dair vurgudur.

Prometheus'un insanlar için tanrılardan çaldığı ateş, daha sonra insanlık adına kullanılamamış, bazı insanların eline geçerek onları diğer insanları ezen, hor gören ve onları kendi gücünü korumak amacıyla kullanan modern tanrılar haline getirmiştir. Prometheus'un çaldığı ateşin kapitalist modernite'deki simgesi para veya güç'tür. Ahmet Erhan bu ateşin ya da gücün, Prometheus mitine sadık insanlar tarafından, tüm insanlık adına, modern-etobur tanrılardan bir kez daha çalınmasını dileyen, 'Kybele'nin son oğludur.

KAYNAKÇA

1.Ahmet Erhan; Burada Gömülüdür- Bütün şiirleri 1. Cilt, Kırmızı Kedi Yayınevi, Birinci Basım, Şubat 2015;sf. 17-41, 440, 401, 382, 386

TUĞRUL TANYOL:

MÜTEVEKKİL ROMANTİK BİR ŞAİR

'80 sonrası şiirde imgenin örttüğü şiir kişisini anlayabilmek için '80 kuşağından bir şairin, Tuğrul Tanyol'un şiirlerine bakalım: "Elinden Tutun Günü" Tuğrul Tanyol'un 1983'de Üç Çiçek yayınevi tarafından basılmış ilk kitabı, İkinci Basımı Era yayınlarınca 1995'te yapılmış. Fısıltı Ağacı bölümünün ilk şiiri "Beyaz At" (1; 13):

"Sönmüş kentleri dolaştım sessizlikte/ Boş meydanları, kirli sokakları/ Herkes kendi yankısının peşinde// karanlık avlularda oturdum/ içimde vahşi tamamları inlerken ölümün/ tüm putların yeniden dirildiğini gördüm/ beyaz bir at gibi yiterken ömrüm...Sen uyuyordun/ Kirli sokaklarına güneş vurmayan odanda...// ağır kanatlarıyla büyürken sessizlik/ karanlık usulca konarken pencere/ gölgeler asarken kendini başka gölgelere...Kent yanıyor duyuyor musun"

Yangından, savaştan arta kalmış bir kişinin kentin sokaklarında, boş ve bakımsız meydanlarında, kirli sokaklarında kimsenin kimseyle ilgilenmediği, herkesin kendi yankısının ve yansısının peşine düştüğü, birbirlerini dinlemeyen, kendilerine hayran, iletişimleri bozuk insanlar arasında dolaştığını

söyleyebiliriz. Şiirin arka planında yabancılaşmış insanlarıyla bütün halindeki “modern” bir kent manzarası görülüyor. Bu kentte dolaşan kişinin içsel durumu da dış mekânla ilintili olarak çökkün bir ruh halini yansıtıyor. Ölüm, modern kentin şiirde verilen insanî ve mekânsal durumu ile eşzamanlı olarak ilkel bir şekilde tamamlarını yapıyor. Kişi ölmeyi isteyecek kadar kötü, melankolik bir ruh haline düşmüş. Putlaşmış değerlerin yeniden dirildiğini görüyor. Bu arada uyuyan birisi var; “sen” şeklinde ikinci tekil şahıs zamiri ile seslendiği kişi de kendisi büyük bir ihtimalle, onunla konuşurken aslında kendisine sesleniyor. Bunu alt dördlükte geçen “gölgelerin kendisini başka gölgelere asması”; hem sahtelik hem de benzerlik, sahteleşerek ve benzeyerek ölmek durumu ile bağlantılandırırsak “sen” diye seslendiği kişinin kendisi olması, modernizmin insanlarda yarattığı yabancılaştırmayı devreye sokması, hem kentin, arka planın hem de kişinin modern sistemin sıkışmışlığı ya da çıkmazı içinde olduğu anlamı pekişir. Ağır kanatlarıyla sessizliğin büyümesi, karanlığın büyük bir kuş’a benzetilmesi, aynı zamanda bu sessizliği imleyen ağır kanatlı kuşun karanlığa dönüşerek pencereye konması, yabancılaşmayı, geceyi ve melankoliyi pekiştiren çok başarılı bir imge. Değişen hiçbir şey yoktur. Şiir kişisi “beyaz bir at” gibi ömründen uzaklaşırken karanlığın karanlığa, acının acıya, nefretin nefrete dönüştüğünü görür. Beyazlık, aklık ve belki de bunlarla çağrıştıran modernizmin zeminindeki rasyonalizmin simgesi olan aydınlanma karanlığın karşısındadır, ancak ona yakınlaşmak ömürden, yaşamdan ya da insanın kendisinden uzaklaşması ile olanaklı gibidir. Şiirin bu kısmı aydınlanma ya da modern yaşamın insanı içine düşürdüğü “şeyleşme”, “nesneleşme” ve insanı hem kendi varlığından hem de diğer insanlardan uzaklaştırma durumuna, XIX. y.y Romantiklerinin getirdiği bir eleştiri gibidir. Derin bir umutsuzluk ve bundan kurtulabilmenin tek yolu ölüm. “kirli sokaklarına güneş vurmeyen odanda” dizesinde “odanın sokakları” ile ne kastedildiğini çıkaramamakla birlikte teknik, anlamı veya “estetik ideoloji” imgeselleştirme kurma, imgesel bütünlük ve anlatı açısından çok başarılı bir modern-lirik şiir örneği.

“Dar Kapı”

Tanyol’un aynı kitabından bir başka şiir “Dar Kapı” (1;14) Tanyol’un kısa şiiri şöyle: “samimi değildik hayır/ gülen gözlerimizde ağlamak vardı/ susmak bir başka acıydı/ konuşmak bir büyük günah/ öyle bir dünyaya açılmıştı gözlerimiz/ çıkmak istedik/ oysa tüm kapılar dardı”.

Dar Kapı Andre Gide’in bir kitabının da adı. Dar kapı insanı uhrevi aşka, tanrısal aşka götüren yolun başıdır. “Dar kapıdan girmeye çabalayınız. Çünkü kişiyi yıkıma götüren kapı büyük ve yol geniştir. Bu kapıdan girenler çoktur. Yaşama götüren kapı ise dar, yol da çetindir. Bu yolu bulanlar çok azdır.” (İncil’den)

Andre Gide’in alıntılardığı İncil’den alınmış parça bu dar olan kapıyı zorlamak ve sonunda tanrısal aşka ulaşmak şeklinde bir dar kapı imgesi sunar bize. Tanyol’da Gide’in Dar Kapı’sına gönderme var mı? Erdeme ulaşmak, samimiyetsizlikten uzaklaşma ya da kaçınma temalarının varlığı ile buluşturulabilir belki. Tanyol’un şiir kişinin içine doğduğu ortam samimiyetsizliğin kol gezdiği, üzüntünün gülen gözlerin arkasına saklandığı, konuşmanın günah sayıldığı geleneksel, muhafazakâr bir aile yapısı imgesi oluşturuyor okuyanın zihninde. Bu kişi bu ortamdan çıkıp kurtulmak istiyor. Ama “tüm kapılar dar”. Şiir böyle bitiyor. Bu dar kapıyı çıkış veya kurtuluş için zorlamak söz konusu değil. İstemeye istemeye hoşnut olmadığı bir ortamda yaşamayı seçmek durumu, bir çeşit kaderine razı gelme, tevekkül.

“Dost Günlerin Sonu”

“Dost Günlerin Sonu” (1;15) şiirine bakalım:

“Çingene ruhum, dizginle artık atını/ bundan öte yol yok./akşam, rüzgâr kanatlı bir kuş/ çökmede ağır ağır, şimdi/ yolculukların suya düştüğü andır...//hangi hasrettir bu, bitirir bizi/ kapısı aralık odalarda eridi mumlar/ saat kaç, neredeyiz, kimin bu telle çevrili duvar/ kimin eseri bu karanlık sokak / bu bembeyaz kefen, bu ansızın / ölüp yitiveren zaman.// Bir ok atıp düşürsem geceyi/ önümde diz

çökecek aydınlık günler/ çıplak göğüslerimizde yeni yıkanmış yaralarla/ ve ağacın en yüksek dalında / gürültüyle açarken kalbim.// Çingene ruhum, dizginle artık atını/ yolun sonuna geldik.”

Büyük bir keder, karamsarlık, çaresizlik ve tükenmişlik hali. Gelecek için hiçbir umut taşınmıyor. “Bembeyaz kefen” ve “bu ansızın ölüp yitiveren zaman” ile çağrıştıran rasyonalizmin simgesi, modernitenin temeli aydınlanma ve bunun insanları doğasından, yüreğinden, tarihinden uzaklaştırması gibi anlamlar sözkonusu olabilir. Akşam ağır ağır çöken bir kuşa benzetiliyor (İlk alıntıladığımız şiirinde de karanlık bir kuş gibi pencereye konuyordu). Şiir kişisi için akşam hayallerin, yolculuk düşlerinin üzerine de düşüyor ve yola çıkmaktan alıkoyan bir bahaneyle dönüşüyor. Yüzüne çizili atlaslar silinmiş; içinde yaşadığı yaşam etrafı tellerle çevrili, kendisinin istemediği, başka birilerine ait bir yaşam. “Evrenin dişi güzelliğini” göremiyor artık, kendisinin oluşumuna katkı sunmadığı bir karanlık sokak, kasvetli, ağır bir ruh hali. Dionysos ile Apollon/ Doğa- Uygarlık/Antimodernizm- Modernizm karşıtlığı; bir tarafta eğlenceli, hareketli, yıldızların döküldüğü yollarda uzun kervanlar ve göçebelik aranıyor, anaerkillik özleniyor. Yerle gök buluşuyor. Diğer taraftan av ve avcılıkla, ardından akıl ile, teknoloji ile yerleşik ataerkilli düzene geçilmesi ve Dionysos’un yitirilmesine ağıt yakılıyor. Ataerkillik ve akıl ile simgelenen Apollon kültürü, ya da modern bilince, modernizmin insanı doğasından uzaklaştırmasına, rasyonaliteye, uygarlaşmaya karşı çıkılıyor. Arkaik bir toplumsal yaşama özlem duyuluyor. Şiir kişisi geceyi ok atıp düşürmek ve aydınlık günleri önünde diz çöktürmek istiyor. Akşamın ertesinde sabahın oluşu ve aydınlık doğal bir çevrimsellik içinde birbirini izleyen doğal bir süreçtir. Bu çevrimin bir parçası olan gecenin kanatlarında karanlık taşıyan bir kuş olarak tasavvur edilmesi ve onun ok atılarak düşürülmesi sonrasında sabahın gelişi de anlaşılabilirlik alanındadır. Ancak bir yandan Apollonik kültüre karşı çıkılması öte yandan özgürlüğü, güneşi ve yaşamı- dirimselliği simgeleyen aydınlığın erkek egemen bir düşüncenin taşıyıcısı olan “diz çöktürme” şeklinde bir imgeselliğe büründürülmesi çelişkili bir zihin yapısını açığa çıkaran bir imgesellik sunuyor okura. Bu imgenin kabuğu kaldırıldığında her şeyi güç kullanılarak elde eden, savaşçı, istilacı atlarımızdan kalma, bilindişimize işlemiş erkek akıl ya da düşünce ortaya çıkıyor ve şiir aracılığı ile modernizmi- aydınlanmayı romantik bakış açısı ile eleştiren şairin içine düştüğü çelişkiler görünür hale geliyor. Güce, tutsak almaya, diz çöktürmeye, rekabete dayalı bir modern kültür ile haşır neşir şiir kişisi içinde göçebe- anacıl-paganik bir ruh, öyle bir doğa taşımakta, ancak kendisinin edilgen olduğu telle çevrili, yasaklarla dolu, kuralları kendinden güçlülerin ya da egemenlerin belirlediği doğal olandan uzak kapalı bir ortamda yaşamaktadır.

İlk kıtada yola çıkmasına engel olan rüzgâr kanatlı kuştaki akşam. Bunun ok atılarak vurulması yolculuğuna engel olan etkenin ortadan kaldırılması anlamına gelebileceği gibi aynı zamanda kişinin uçup gitmesine engel olunan kara bir kuş veya karabasan gibi üstüne çöken gece ve melankoli ile buluşması durumunu da simgeliyor olabilir. Ancak akşam ve karanlık’ın kuş imgesiyle buluşturulması; kuşun aydınlık, özgürlük, uçup gitme ile eş anlama gelen alegorik kullanımının yerine geçiyor. Retorikteki oxymorona örnek olabilecek; rüzgâr kanatlı, ama uçamayan bir kuş olan akşam; uçamayan kuş karanlıkla buluşunca özgürlüğün değil esaretin sağlayıcısı olmak anlamının yanı sıra özgürlüğün şiir kişisi için değişmiş olan anlamının karanlık ile, yalnızlığın ve melankolinin ona getirdiği ya da sağladığı zihinsel bir özgülleşme ile buluşturulması da mümkün. İmgeler ve anlam modern-egemen dile karşı çıkarcasına biçim değiştiriyor. Şiir kişisi gitmek istiyor; gidemiyor, hayaller kuruyor kurtulmak için; kurtulamıyor, ama aslında istemediği şeyleri yok etmek ve onlardan kurtulmak için gerçekten bir savaş da vermiyor, direnmiyor; durmaksızın ağlıyor, yakınıyor. Romantizmin özünde bulunan anti-kapitalist yan ile böyle bir yaşam tarzına karşı çıkıyor, ancak gücü onu yenmeye yetmediği için bir yandan da içinde yaşamaya devam ediyor. Bunu aydınlığı bile geceyi vurarak, bir yerde pusu kurarak veya zor kullanarak yenmek istemesinden, ele geçirdiği ganimeti yani aydınlığı /aydınlanmayı önünde diz çöktürmek istemesinden anlıyoruz. Bu şiirdeki imgeler anti kapitalist- anti modern romantik dünya görüşünün örtüsü durumunda. Her şey; gitmek, yolculuklar, kervanlar; eskiye duyulan özlem veya nostalji ile mayalanmış düşsel – ütöpik bir dünya kurgusu. Şiirde söz alan kişi istemediği modern toplum ve ataerkilli aile yaşamının içinde sıkışmıştır, hiçbir yere kıpırdamamakta, istemediği koşulları değiştirmek, kurtulmak için hiçbir çaba sarf edememektedir. İstemediği bir ortama

doğmuştur; kaçış yok. Bu telle çevrilmiş duvarı birileri örmüştür; onun suçu yok. Bu karanlık sokak onun eseri değildir; yapılacak bir şey yok. Tek yol, tek kurtuluş devrim değil; beyaz kefen.

“Cem gibi”

“Ağustos Dehlizleri” kitabının “Cem Gibi” bölümünün aynı adlı şiirini çözümlediğimizde şairliği, kırılğan, naif yapısı, yenilmişliği ve sürgünde ölmüşlüğü ile bilinen Şehzade Cem’in kimliğine, kişiliğine bürünmüş, onu içselleştirmiş şiir-ben’i görüyoruz. 1459’da Edirne’de doğan Cem Sultan 1495’de Napoli’de sürgünde ölür. Fatih Sultan Mehmed’in en küçük oğlu ve II. Beyazıd’ın kardeşidir. Tanyol sözkonusu şiirde kendisini Cem Sultan’ın yerine koyarak birinci tekil şahısın ağzı ile konuşur. Şiirin adı da bu yerine geçmeyi imler “Cem Gibi” : “ Gün soldu, eteklerinde kızıl parıltılarla damlarken su// Gecenin yenik bahçesinde dolaştım, sarı bir yağmurdu// Bitip tükenmeyen kayalıkların ortasında mahsur// İçimde titrerken anılar ve kaçışın bakır kokusu (...)// Bütün kapılar kapanmış, bütün kapılar sur// Döndüm, ardımda yansıyan o büyük aynayı gördüm// Varlığın ve hiçliğin kaynaştığı, göçebe yağmur (...)// Bana bu dünyada yer yok// ne saray, ne köşk; ne rütbe, ne taht// Ağabey el ver yanına geleyim, Al beni, sonra istersen boğdur// Bir yanımda zifiri karanlık, bir yanımda... birden yağmur (...). Vardığımda yoktu bütün kapılar.// Ben yitlik zamanın altında kaldım// silindi kapılar ben dışarda kaldım...” (1;73-75) Bu şiir de daha önce üzerinde konuştuğumuz şiirlerden içerik olarak farklı değil. Burada da yenilmiş, ağabeyine yalvarıp yakaran bir şehzadenin ya da bir kısım atalarımızdan devralınan yenilgi mirasının sürdürücülüğüne soyunmuş şiir kişinin sesini işitiriz; bir yandan erkek egemen zihniyete karşı çıkarken bir yandan da, farkında olmadan, bu zihniyeti çoğaltır; “genel ideoloji” ile “estetik ideoloji” veya “metnin ideolojisi buluşur” (3) . Geçilemeyen, aşılamayan “dar kapı”, “silinen kapı”, “sur kapı” imgeleri şiir-ben’in psikolojisi üzerinde aydınlatıcı olabilecek, üzerinde ayrıca durulması gereken ve kitaplar boyunca sık kullanılan imgelerden birisi: “Şimdi hangi kapıyı açsan// orada ölüm” (1; sf.78) Bir başka şiirde ise şiir-ben kendisinin diğer insanlarla aynı sıraya ya da bir hizaya girip, onlarla uygun adım yürümesini bütün insanlık adına eleştirir, aynı hizada ve uygun adımla yürümekten kurtulma yönünde telkinde bulunur . Bu eleştirinin ardında da asıl eleştiri oklarına hedef olan, insanları bir hizaya sokan, farklılıkları silen modernizm ve modernizmin atıl bıraktığı modern insan vardır: “Hey sen!// Her oyuna yedek soyunan zavallı insan// uygun adım yürüyüp// Aykırı düşler kurmayı bırak// Çık artık sıradan” (2;sf 79): Hem uygun adımla yürüyüp hem de aykırı düşler kurma; düşlerinin peşine düş, o sıradan çık. Hem aykırı düşleri, uzaklara gitme isteği vardır, hem de bunların hiç birisini yapamadan sıradan, istemediği bir yaşamın ve toplumun içinde, o toplumdan dışlanma korkusu ile kendisini açık edemeden, kendisini o topluluğa ait hissetmeden, mutsuz, hep yedekte bir oyuncu gibi kalakalmıştır. Hepimizin böyle çelişkileri veya eşikte kalmışlıkları vardır; hiç istemediğimiz, karşı çıktığımız halde, içinde yaşamakla, uyum sağlamakla, istemediğimiz, onaylamadığımız bir toplumsal ve kültürel yaşamı büyütürüz. Bu tür bir içe dönme ya da çaresizlik, karşı çıkışsızlık, sıkışmışlık, korku, suskunluk, eşikte kalmışlık durumu ülkemizde kapitalist sistemin yerleşmesi, ardından her on yılda bir yaşanan askeri darbeler ve en son 1980 darbesinden sonra bu burjuva- kapitalist sistemin iyice pekiştirilmesi ile yeşeren, kök salan bir tutumdur ya da kısaca bireysel olmaktan öte toplumsaldır, içsel değil dışsaldır, kişisel değil siyasaldır, isteğe bağlı değil zorunluluktur. Bu zorunluluklar bazı romantik sanatçılar tarafından bir erdemmiş gibi sunulabilir (4). Burada bu insanları birbirinden farklı kılan tek şey etiktir. Foucault’un kullandığı anlamda (2) kullanılan söz konusu etik yaşadığımız çağın gerçeklikleriyle ilişki kurma biçimimizden yola çıkarak gelişen duyma, düşünme, davranış ve ifade biçimidir. Şair için özel bir ifade biçimi olan şiire gelene dek bütün bu süreç birbirinden bağımsız olmayan zincirleme bir reaksiyon gibidir. Şairin nerede durduğu, durduğu yerden ne duyduğu, ne düşündüğü ve bütün bunları nasıl ifade ediyor ya da dillendiriyor olduğu veya şiiri birbirinden bağımsız değildir. Eylemlerinde özgür olması beklenen bir varlık olarak insanın eylemleri onun belirleyicisidir. Şair söz konusu olduğunda bu eylem iki türlü olabilir; hem yaşantı olarak hem de şiirsel dil ve söylem olarak iktidarın-egemen sistemin-genel ideolojinin besleyicisi değil, her türlü iktidara ve “genel ideolojiye” karşı duruş şeklinde; şairin şiirsel söylem biçimi ve bu söylem ile özelleşecek veya diğerlerinden farklılaşacak şiir dili ve şiirinin anlamı olarak da kullanılabilir.

Çıkarım:

Yukarıda okuduğumuz şiirler '80 kuşağından "imgenin parıltısı" ile göz kamaştıran gerçekten güzel şiirler. Ancak imgenin bu ışıltısı, altında yatan çaresiz, hiçbir yere gidemeyen, kaderine hiç istemeye istemeye razı gelmiş, yeni bir ülke, yeni bir ilke arayışına girmemiş teslimiyetçi, tevekkülcü şiir kişisini, o şiir kişisinde cisimleşen bir dönemin, özel şartlar altındaki bir ülkenin, toplumun insanların çoğunun içselleştirdiği, olağan kabul edilen edilgen tavırlarını görmemizi engellememeli.

Yukarıda bazılarını alıntıladığım ve çözümlemeye çalıştığım şiirlerde yalnız kalmış, yabancılaşmış, istemeye istemeye içinde yaşadığı ve onu köşeye sıkıştırmış modern kapitalist sistemin içindeki çaresiz, teslimiyetçi, tevekkülcü, melankolik birey işlenmekte, tavır olarak burjuva toplumu ile savaştığını veya bu toplumdan kaçmayı değil, o toplumun içinde kalmayı, konformizmi seçmiş bir şiir kişinin sesi duyulmaktadır. Bu şiirlerdeki imgelerin altında XIX. yy. (anti- kapitalist) romantik şairlerinin modernizme getirdiği eleştiriye benzer, eskiye özlem şeklinde - nostaljik temelli bir modernizm eleştirisi de okunmaktadır. Romantiklerin burjuva karşıtı eleştirisi gerici, tutucu, veya ütöpik- ilerleme kültüne sahip/ Prometheus'tan esinlenmiş vs. bir eleştiri de olabilir. (4) '80 kuşağı şairlerinin tipolojisi, şiirlerinin çözümlemesi ile açığa çıkacak, farklı Romantizm'lerin de dahil olduğu, farklı anti-kapitalist dünya görüşlerinin, "modern burjuva dünyasına muhalefetin" neresinde durdukları böylece belirlenebilecekmiş gibi duruyor

Kaynakça:

1. Tuğrul Tanyol; Toplu şiirler (2000-1971), YKY, genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, Mart 2008
2. Michel Foucault, Sonsuza Giden Dil, Ayrıntı yay. Birinci basım, 2006, sf:238
3. Terry Eagleton, Eleştiri ve ideoloji, Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma; İletişim Yay.1. Baskı; İstanbul, 2009; sf:14
4. Michael Löwy- Robert Sayre, İsyan ve melankoli; Versus Kitap (25), Şubat 2007, sf.13-45

YÜCEL KAYIRAN: "SON AKŞAM YEMEĞİ"

Bu yazı çerçevesinde Yücel Kayıran'ın "Son Akşam Yemeği" kitabı (1) Marksist şiir eleştirisi yöntemiyle değerlendirilmeye çalışılacaktır. Böyle bir şiir eleştirisi parçanın bütünüle olan ilişkisi, somutla soyut arasındaki karşıtlık, bütünsellik kavramı, görünüşle özün diyalektiği, özne ile nesne arasındaki karşılıklı etkileşim gibi, betimleyici olduğu kadar tanı koyucu olabilen bir yöntemle şiire bakmayı gerektirir. Kitaba geçmeden önce, şiir alanında Marksist eleştirinin neden gerekli olduğu konusuna kısa bir giriş yapmayı gerekli buluyorum. Marksist eleştirinin terminolojisi ile söylenecek olursa; bir üst-yapı biçimi olan şiirin biçimi ve içeriği onun sosyo-politik arka-planı ya da alt-yapısı ile diyalektik bir biçimde etkileşir. Biçem olarak şiirin, soyutluğunu aşarak taşıdığı anlama varmak için gerçek bir düşünme eylemi zorunludur. Şiir, kendisinin dışındaki bütünün bir parçasıdır, ama aynı zamanda bütünün küçük bir modeli olarak kendi iç bütünlüğü vardır. Bu eleştiri ya da şiir için söz konusu düşünme yöntemi şiirin içindeki bütünden koparılmış gibi duran soyutluğun yeniden, şiirin dışında kalan bütünün içine yerleştirilmesi işlemidir. Diyalektik düşüncede politik olan, ideolojik ya da kültürel olandan ayrı düşünülemez. Şiir aracılığı ile sınıf, ekonomik temel ve tarihe ulaşabiliriz. Marksist yorumbilimin sunduğu olanaklar bize bir toplumsal yaşam düzeyinden diğerine, ruhbilimsel olandan toplumsal olana, toplumsaldan ekonomik olana geçebilmeyi, bu yönde düşünmeyi ve yeniden

politize olabilmeyi sağlar. Şiirin içerdiği gerilim ve sınıfsal kategorilerin yansıması bizi daha temel toplumsal ve tarihsel gerçeklere ulaştırabilir. İçinde yaşadığımız kapitalist süreç şimdiki zamanla geçmiş arasındaki bağları koparma yönünde bir çaba içindedir. Çeşitli yöntemlerle sınıf modeli, emek ve üretim ilişkileri görünmez hale getirilmiştir. Eski ile bağların koparılması, anıların silinmesi de yaşantıyı bütünsellikten koparmış, parçalamıştır. Özel yaşam, ışıklı sahnenin gerisinde görünmez ve kendi halinde bırakılmıştır. Ancak bir iş kazası olduğunda ve madenciler/ işçiler öldüğünde emekçilerin ve üretim ilişkilerinin farkına varıyor, bir süre sonra da olayı unutuyoruz. Artık yaşamın ve varlığın anlamı pek sorgulanmıyor ya da dile getirilmiyor. Yapmacık ve otantiklikten uzak, bizim olmayan, ama bizim gibi yaptığımız bir sosyo-politik-kültürel alan herkesin hareketini, bütün eylem biçimlerini kısıtlıyor, bunları kendi istediği yönde yönlendirmek ve bir biçim vermek istiyor. “Gezi parkı” olayları bunu gözler önüne seren güzel bir örnektir. Bu olaylar sırasında, sokağa pek fazla çıkmayan devletin, kendi isteklerine itiraz eden sokaktaki direnişçinin karşısına elindeki tüm teknolojik mekanizmalarını kullanarak çıktığını ve çeşitli savaş aygıtları ile direnişçilerin nasıl hırpalandığını, öldürüldüğünü, ama yenik düşmediğini, devletin yeri geldiğinde ört-bas etmek istediği, görünmezleştirmeye çalıştığı farklı ideolojileri, düşmanlık ve çatışma oluşturacak şekilde nasıl karşı karşıya koyduğunu yakından görme fırsatımız oldu. Gezi olayı ya da toplumsal-politik arka-plan da kendi kültürünü, şiirini, yazını, müziğini yarattı. Bu kültürel üretimlerin bireysel –zihinsel algılamalarda değişiklik oluşturması, kendi kültürünü yarattığı gibi yeni eylemcilerini de yaratarak ileride daha güçlü sokak eylemlerine yol açabilmesi gibi bir olasılık vardır ve kültürel üretimler ile toplumsal-sosyopolitik arka-planın bu diyalektik ilişkisini görebilmek gerekir.

Ekonomik olarak gelişmiş ülkelerde her ne kadar Marksizm bir felsefe olarak artık yaşamasa ve yazın alanında Marksist eleştirinin yerini bunun güncel varyasyonları alsa da (Yeni Hegelci idealizm, basit revizyonizm, aşırı sol sapmacılık, ultra-bolşevizm vs.), özellikle orta sınıfın kaybolmaya yüz tuttuğu ve düşünce olarak zahmetli olabilecek her şeyin bir kenara itilmeye veya revize edilmeye çalışıldığı ülkemizde eski Marksist eleştiri retoriğini yeniden gündeme getirmenin gerekli olduğu açıktır. Eski Marksist eleştiri retoriği tarihsel evrim düşüncesi üzerinden işler. Buna göre kapitalist kurumlar daha önceki feodal ve kabilesel toplumsal örgütlenme tarzlarının tarihsel gelişiminin bir sonucudur. Bunun yazınsal eleştiri dünyasındaki yansıması ise sanatın eskiden bağlantılı olduğu dua ve dinsel ritüellerden ayrılaşıp kendi başına özelleşmiş teknikler şeklinde, bir iş/techne durumuna gelmesi üzerinedir. Böyle bir yaklaşım bugünkü çağdaş-bireyci şiirin gerisindeki şiir geleneğini farkedebilmemizi sağlar. Şiiri tarihsel gelişim üzerinden değerlendirmek düşüncemizi yeniden politize edebilir. Geçmişin şiirleri bu düşünce ile incelenerek, şiir ile toplumsal yapının diyalektik etkileşim ilkesine göre, gelecekte ne tür toplumsal ve şiirsel yenilik olasılıkları olduğu anlaşılabilir. (Yazıda kullandığım Marksist eleştiri kuramı ile ilgili bilgiler için bkz. 3: 9-53)

“SON AKŞAM YEMEĞİ”; ŞİİRİN İÇİNDE GİZLENEN ROMAN

Bilindiği gibi “Son Akşam Yemeği” tablosu bir Rönesans dönemi üreimidir, Rönesans ressamalarının birçoğu tarafından aynı konu işlenmiş olmakla birlikte, en ünlüsü Da Vinci’nin tablosudur. Son Akşam Yemeği ya da Son Yemek Hristiyan inancına göre Hz. İsa’nın çarmıha gerilmeden önceki akşam havarileriyle yediği son yemeğe verilen isimdir. Hristiyan inancına göre Hz. İsa, çarmıha gerilmesinden önceki akşam; “Bu, benim vücudumdur.” diyerek öğrencilerine ekmek dağıtır. Sonra bir kâse şarap dolaştırarak; “Bu, benim kanımdır.” der. Ökaristi de denen bu tören bir kurban töreninin gösterenidir, çünkü İsa bu yemeğin ardından çarmıha gerilerek kurban edilmiştir. Tevrat’ta anlatılan Habil ve Melkizedek’in kurban sunulmaları ile aynı anlama gelir. Ekmek ve şarabın dağıtılması İsa’nın ölümünü ve tekrar dirilişini sembolize eder. Ekmek-Şarap Ayini, Hristiyanlığın Yahudilikten tevarus ettiği bir ibadettir. Bu, Yahudilik’teki, Fısıh yemeğinden gelen ve insanların aynı masa etrafında oturma olayına eşlik eden mistik kardeşlik birliğinden etkilenmiş bir ayinidir. Başlangıçta basit olarak ekmek bölmeyi gerektirirken daha sonra, bir ibadetin merkezi olmuştur.

16 Ekim 2014 tarihli Cumhuriyet gazetesinin kitap ekinde Kayıran’ın Metis yayınlarından çıkan “Son Akşam Yemeği”(1) kitabı hakkında Coşkun Şenol ile yaptığı bir söyleşi yayınlandı. Söyleşide Coşkun Şenol Kayıran’a “Son Akşam Yemeği” adının dine, Hristiyanlığa ya da İsa’ya işaret edip etmediğini

sorar. Kayıran yanıtında sanatta yukarıda söz ettiğimiz diyalektik gelişmeye, yani sanat eserinin dinden ve ritüellerden koparak kendi başına işleyen bir bütünlük oluşu durumuna işaret eder. Çünkü her ne kadar “Son Akşam Yemeği” tablosunun teması Hristiyanlık, 12 Havari ve İsa olsa da şiir kitabının bu adı “Hristiyanlığa değil, Rönesans’a, Yenidendoğuşa ait bir imgedir”. Kitabına ad olarak aldığı bu tablo “dinin veya teolojinin değil, sanat tarihinin, Rönesans sanatının bir buluşudur”. Bu cümlelerden hareketle Kayıran’ın kendisini ve kitabını sanatın tarihsel -evrimsel sürecini bilmeyen okurlardan gelebilecek indirgemeci yaklaşımlardan korumak ve bütünselci-tarihsel evrim sürecinin diyalektiği ile ilişkili olarak, şiirini sadece ülkenin şiir geleneğine değil, dünyanın sanattaki tarihsel evrim sürecine eklenmiş yeni bir olgu olarak görmek istediği açıktır. Daha sonra ayrıntılandırılacak olmakla birlikte kitabın adı içeriğinden kopuk değildir aslında. Sanat olana dair bir imge olmasının yanı sıra kurban edilme töreninin hem Hristiyanlıkta, hem Yahudilikte hem de İslam da olması yönünden de Kayıran’ın kitapları boyunca göreceğimiz bütünsellik arzusuna ışık tutar. Ayrıca kitapta ayrıntılı olarak işlenen baba-oğul diyalektiğinden, şiir kişinin de aslında tanrıya adak gibi sunulmuş bir kurban olduğu ve İbrahim peygamberin oğlunun son anda Tanrısal bir buyrukla kurban edilmekten kurtarılmış olmakla birlikte Kayıran’ın şiirlerdeki anlatıcı-ben’inin imgesel olarak, İsa gibi kurban olmaktan kurtulamadığı, Tanrının onu terk ettiği, sanatın ya da şiirin onun için bir yeniden doğuş olduğu çıkarımını yapabiliriz. (Burada araya girip Kayıran’ın şiirlerindeki anlatıcı –ben’in de nesne-özne ikiliğini aşarak bütünlüşmüş olmasına dikkat çekmek isterim; şiirlerin yazılım süreci şairin kendine ait olandan uzaklaşması, onu dışarı çıkarmasıdır veya nesne konumuna getirmesidir. Bu nedenle şiirlerdeki anlatıcı-ben’in şair ile birebir örtüşmediği bilinir. Ama, burada o ilk dışarı çıkış ve kendinden uzaklaşmadan sonra şiirlerin yazılması, sonra yeniden anılara ve çocukluğa gidilmesi, bunların yeniden şiire dökülmesi durmadan bir ileri bir geri harekete ya da bir akordionun çalışma mekanizmasına benzetilebilir, yani şair ile anlatıcı benin ilişkisi akordionun birbirinden bir ayrışıp bir temas eden, bir açılıp bir kapanan membranlarına benzer) :

“bilmiyordum gövdemin içinde bir çarmıh olduğunu/ kendimi içimdeki darağacına aldım, gün doğmuyordu/ yetişkinlerden uzakta olmak gibi bir şeydi özgürlük/ itibarlı olmak gibi bir şey.. borçlarını ödemiş olmak gibi/ fakat avuçlarımdaki mih.. neden tutturmuş beni iç-deriye”. Çarmıh ve avuçlarımdaki mih ile simgelenen İsa figürü; onun modern hayattaki negatif versiyonu veya değilmesidir. İç-deri tanımı da bir ters çevirme işlemidir, giyildikten sonra çıkarılmış bir eldiven veya elbise gibi, görünmeyen yüzün veya tarafın açığa çıkarılması, iç-dış bütünlüğüdür. Bu modern İsa borçlarını ödeyemez, itibarsızdır. İsa gibi kaybetmiş olmakla birlikte onun gibi kutsallaşamamış ve kaybetmişliğini kazanca dönüştürememiş, bir itibar kazanamamış; hanesine bir artı değer girmemiştir. Tanrısı onu terk etmiştir. Bir yazgısı bile yoktur, nefesi bile ona ait değildir. Söz konusu tablonun-olayın kitaba ad olarak alınması ayinin kardeşlik ve aynı masada oturma ile ilgili olması nedeniyle, çağımızda yitirilmiş kardeşlik-dostluk ve dayanışmanın da imgesel olarak bir geri çağrılışıdır. Yitirilmiş kardeşlikle ilgili şu dizeler Nâzım Hikmet’in yaşadığı dönem ile şimdiki zamanın arasındaki farka işaret eder: “yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür.. değildi/Değildi bir orman gibi kardeşçesine../Kardeşlik bitmeyen fedakârlıktan bir yük/ Yaşamak ise.. giysinin içinde gizlenmek gibi.. giysinin dikildiği ip yenilgiden sökülü” (“son akşam yemeği “ 1;17)

ALEGORİK OLMASA DA ALEGORİK

Burada üzerinde ayrıntılı olarak durulmayacak olmakla birlikte, Kayıran’ın “felsefi şiir” ile söylemek istediği şey kısaca şiirin sanatsal bir olgu olmakla birlikte, alegorik bir metin olmaması gerektiğidir. Jameson’un “Marksizm ve Biçim” kitabı içinde (3;76) alegorik metnin özellikleri şöyle tanımlanır*: “Edebiyatta alegorik anlatım, şeylerin, gerekçesi ne olursa olsun, anlamlarından, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın anlatım tarzıdır.” Alegorik anlatımın bir tarz haline gelmesi ise onun başlangıçta düzen içinde yutulmaya bir karşı çıkış, kurtuluş arzusu içinde olan bir şey iken, yıllar geçtikçe ve alışıldıkça duygu ve coşkunluğa bir nokta koyması, somut bir olumsuzlama yaşantısından çok bir tarz yerine geçmesi demek olur. (3;37) Yani Batı edebiyat kanonunda alegori başlangıçta yeni bir anlatım tarzı iken günümüze geldiğimizde işlevini yitirmiş, eskimiş, artık anlatım olarak çağın gerçeklerini ifade etmede yetersiz bir tarz haline gelmiş, modası geçmiştir. Modern Batı

toplumun bireylerinin toplumla aralarındaki geniş yarık nedeniyle, edebiyatta aktarılan daha bireysel ve içsel sorunlardır. Alegorik metinler artık gelişmiş Batı toplumlarının okurlarına bir tat ve zevk vermez, onların algıları ile örtüşmez.

Kitabın adı olan “Son Akşam Yemeği” ni sanatın evrilmesi ve dünya sanat tarihi ile ilişkisi bağlamında kitap adı olarak kullanmanın; alegorinin özelliklerini taşıyan bir biçim ve anlatı örneği olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Buna simge diyemiyoruz, çünkü simge şimdiye ait olan, şimdide olup bitmiş olan bir yaşantıyı, alegori ise daha geniş bir uzam ve zaman algısını içerir; ölü olduğu halde sonsuza dek korunacak veya yaşayacak olana işaret eder. Mumyalanmış bir ölü veya kurbandır bir anlamda ve bu haliyle bu ölü biçim hem ironik bir anlatıma olanak verir, hem de kitabın içeriği ile buluşur. Bunun yanı sıra kitabın adı yaşantısal olarak birbirinden çok uzak iki şeyi bir araya getirmek demek olan, klasik Batı müziği tarihinde anatonalitenin yaptığına benzer ve şiirde imgesel anlamda başarılı kabul edilen bir kullanım tarzı olarak karşımıza çıkıyor. Kitabın, Doğu’lu, az gelişmiş bir Üçüncü Dünya ülkesinde yaşayan bireyin yaşamından kesitler sunan içeriği ile Batı’da aydınlanmanın başladığı Rönesans dönemine ait bir tabloda esinlenilmiş kapağının/adının bu biçimsel-alegorik ilişkisi, Doğu-Batı siyaseti ve kültürünün, Batı Avrupa ve Birleşik Devletler edebiyat kanonunun, üçüncü dünya edebiyatına, alegorik olmasa bile, göreceli bir alegorik metin gözüyle bakıyor oluşu, “alegorik olmasa da alegoriktir” muamelesi ile özetlenecek bir durum nedeniyle; gerçek hayatta bir araya gelemezliği anlamında, başarılammış bir şeyin de imgesel yoldan çözümü veya başarılması oluyor. Tarif edilmeye çalışılan biçim-içerik ilişkisinin örneği dışarıdan görünen yüz ile içerisinin ya da insani gerçekliğin, farklı olmakla birlikte yan yana oluşunun, ruh-beden ikiliğinin de betimleyicisi olabilir. Bu alegorik biçim özelliğine ve anlatısına uymayan şey ise kitabın içeriği. Yani Kayıran’ın “Felsefi şiir “olarak kavramlaştırdığı, Jameson’un alegorik anlatımın özellikleri olarak belirttiği durumların uzağında olan şey: “İnsanî gerçekliklerden ve tinden uzak olmama durumu”.

Biçim

Kitaptaki şiirlere geçmeden önce Kayıran’ın bütün kitaplarının biçimsel özelliklerin aynı olduğunu ve bu özelliğin bu son kitapta da sürdürüldüğünü belirtmeliyiz. Her kitap bir öncekinin devamı niteliğinde ve bölümler ilk kitaptan itibaren kalınan noktadan ve tersten devam ediyor. “Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu” 3, 2, 1 “Beni Hiç Göremezsin” kitabındaki bölümler 6,5,4 şeklinde iken, “Çalgın” da 9,8,7 ve “Son Akşam Yemeği”nde 12, 11,10 şeklinde ve sondan başa doğru ilerliyor. Bu biçimsel özelliklerin anlamı “Son Akşam Yemeği” tablosunun bu kitaba ad olması ile ilgili kısımda söylediğimiz gibi tarihsel evrim ve bütünsellik kavramına bir vurgu ve kendi öznelliğinden yola çıkarak başlangıçtan sona veya şimdiye doğru gelen bir biçimsel anlatı örneği olarak şekilleniyor. Aynı zamanda bunu tersi de söylenebilir. İlk yazılan kitabın son kitap olması ve sondan başlangıca doğru ilerleme ve bu başlangıcın ya da sonun bilinemez oluşu. Bu durumda da başlangıç gibi görünen bir son ve son olmayan bir başlangıç şeklinde evrenin sonsuz döngü yasasına ve evrimsel bütünlüğe bir gönderme söz konusu oluyor.

Şiirlerin altında, şiirin anlatı ve biçim özelliklerine dokunmadan akan, şairin kendi yaşantısal gerçekleri yoluyla toplumsal ve tarihsel olanın aktarılması veya yansıtılması ile oluşmuş trajik bir hikâye okunuyor. Kendi karakterleri ve olay kurgusu ile varlık kazanmış, şiirin içinde gizlenmiş roman; kısaca iki ayrı türün birlikte varlık kazanması veya simbiyotik ilişkisi de diyebiliriz buna. Şiirlerde çocukluğun, gençliğin ve olgunluk döneminin iç içe geçmesi aktarılan zamanın ve olayların kronolojik bir sıra izlememesi de günümüz roman tekniklerinde görülen lineer olmayan olay ve zaman kurgusu ile bağdaştırılabilir. Biçim ve anlatı olarak modernizme karşı çıkışlar, içerik olarak “kapitalist-modernite” eleştirisi yer yer romantizmin sınırlarında gezdiriyor bizi. Ancak bu, çağdaş sanat kültürüne atfedilen “dişe dokunur bir içeriğinin olmaması” (4:9) anlamına değil, aksine, şiir ve ona kaynaklık eden toplumsal yapı ile arasında kurulan nedensel ilişki, bu ilişkinin eleştirel bir araç gibi işleyişi ve tüm insanlar adına daha güzel bir gelecek beklentisi anlamına geliyor.

“Son Akşam Yemeğinde” ki bölümlerin 12 ile bitmesi, aynı adlı tabloda 12 Havari ile ilişkili bir biçim örneği olarak yorumlanabilir. Yakın Doğu ve birçok Avrupa mitolojisini etkilemiş olan Yunan

mitolojisinde Olimpos'ta oturan oniki tanrı vardır, Yahudilikte oniki İsrail kabilesi, İsa'nın oniki havarisi, Alevilikteki oniki imam gibi. Ayrıca 12 sayısının Doğu ve Batı mitolojileri ile tek tanrılı dinlerdeki özel anlamı Doğu ve Batı'nın hem imgesel ve hem de biçimsel olarak kaybedilmiş bütünlüğüne bir ağıt, bu bütünlüğün yeniden kurulması arzusunun imgesel olarak dillendirilişi ve çözümüdür de aynı zamanda. Böylelikle, hem içerik hem de anlam olarak, "Son Akşam Yemeği" şairin diğer kitapları ile biçimsel olarak bir bütün oluşturur ya da diyalektik olarak parça-bütün ilişkisi kurulmuş olur.

KARANLIK SOKAKTAKİ "SEHER'İN EVİ"

Bir başka parça-bütün ilişkisi barındıran, içerik olarak öznel ya da bireysel ya da tikelden toplumsal olana ulaşma, intrensek (içe ait) olan ile ekstrensek (dışa ait) olanın ilişkisi, ya da bir üst yapı olan "Son Akşam Yemeği" kitabındaki şiirler ile sosyo-politik arka plan ilişkisi anlamında neler diyebilir, kitaptaki şiirlerin aracılığı ile toplumsal olana dair neler söyleyebiliriz?

Kayıran'ın şiirlerinde, bütün kitapları boyunca kendisinin dışındaki dünyanın onu biçimlendirmesine, onu biçimlendiren dış etmenlere öfke duyan, ancak saldırganlaşmayan ve öfkesini şiddete dönüştürmeyen bir birey vardır. Bu şiirlerde gerçekteki hayatın dayatmaları karşısında kendisi olmaktan çıkmış, içine çekilmiş, babasının etinden bir parçanın içinde nasıl büyüdüğüne şaşırان, kendisine yabancı olmadığını kanıtlamaya çalışan, lirik/epik bir konuşmanın içindeki bireyi görürüz:

"evlerin içine çekildik evlerin içinde gövdenin içine" (veda suresi 1;47), ardında da " ben değildim.. bende tesis edilen.. el değildim" ve "bir diktatörün dönemine geldik/ gövdemizin içinden benzimize çıkmak/ sokağa çıkma yasağını ihlâl ediyor gibiydi.." (Son Akşam Yemeği; 17). Bu durumda gövdenin içinden dışarı çıkmak gibi ruhsal bir durum veya değişiklik militanca bir tavır alma durumu veya eylem biçimi olma özelliği kazanıyor. Hareket etmeden hareket etmek, eylemeden eylemek olanağı.

Şiirler boyunca bireyi ezen, küçülten, başkaları karşısında zor veya aşağılanmışlık durumunda bırakan olayların karşısındaki duyguları bize de yaşatan bir söylem biçimi vardır. Ama bu bireyin yaşadığı bir üzüntü bireysel ya da monadik boyuttan, karşındakine ya da nesne konumunda olana aktarılırken duygusallığın ve bireysel olanın ötesine geçme kararlılığı taşıyan bir söylem biçimidir. Işıklı sahne de diyebileceğimiz zengin toplumsal yaşamın dışında, bunun arkasındaki karanlık sokakta, küçük, yoksul bir evde yaşananlar, dışsal koşullar tarafından nasıl belirlenmektedir? Bu şiirleri oluşturan, insanların birbirlerine yabancılaştırıldığı bir toplumsal yaşam içinde, karanlık bir arka sokakta, kimsenin dikkat etmediği ya da görmezden geldiği o küçük ve bakımsız eve, "Seher'in evi"ne, Kayıran'ın sinemaya olan merakı ve bazı filmlerden şiirlerine aktarılan imgesel kullanımların eşliğinde sinema diliyle söyleyecek olursak; zoom yaparak, bakmamız, görmemiz isteği ya da arzusudur. Şairin başka yaşamları, başka evlerin içlerini merak etmesi gibi bir merak duygusu bu şiirleri biçimlendirmiş olmalıdır. Ben evime davet edersem ve belki bir başkası da beni evine davet eder gibi bir istek de buna yol açmış olabilir. Şiirlerle ve şiirlerdeki karakterlerle oluşturulan romansı kurgu geçerli bir toplumsal gerçeklik üzerinden işler. Tamamen varoluşsal olana, öznellik gerçeğine bağlı olmadığı gibi toplumsal yaşamın nesnellğine egemen olmaya çalışan ideolojik şiirler de değildir bunlar. Somut olandan, yaşantıdan, yer yer felsefeden ya da düşünceden yola çıkar, bir farklılığın, farklı olanın da var olduğunun altını çizerek. Toplumsal boyutlar ile şiirler arasında kurulan özdeşlik birebir değildir. Kendinden önceki şiirler ile de tam anlamıyla bir özdeşlik kurulamaz. Şiirlerde konuşan, kendinden yola çıkmış lirik öznenin anlatımı, imge ağırlıklı şiirlerin yanında, çoğunlukla alışık olduğumuz şiirsel söylemin dışında, daha çok novella olarak bilinen şiirsel romanın anlatıcı tarzına yakın ve yer yer düz cümleler şeklindedir. Anlatılarda kendi anlamının dışına bir taşma, insanî gerçeklikten ve tinsellikten uzak alegorik bir anlatım örneği yoktur, ama bu imgeselliğin olmaması demek değildir. İçten dışa doğru alabildiğinde, ama tek düze, engebesiz bir genişleme, yalnız bireyin "taşa dönmüş" tinselliğini kitap boyunca hem söylem hem de içerik olarak çölde kalmışlık ve bunaltı atmosferi oluşturarak soyutlaştıran şiirlerdir bunlar. Buradaki taş dönmüşlük de içinde magmanın ateşini ve ısını taşıyan volkanik bir taş olma anlamındadır. Sonunda bu taş patlayacak ve iç enerji-libido-melankoli "son akşam yemeği"nin şiirlerini oluşturacaktır. Üstünde durulan tekdüzelik veya çölsü uzam tabirlerini olumsuz anlamda kullanmıyorum. Bu tek düze, büyük bir değişiklik göstermeden

uzanan arazi, coğrafi olmanın ötesinde her anlamda bir bütünlük demektir, parçalanmamışlığı, dağılmamışlığı simgeler. Şiirlerde Eleni Karaindrou'nun Lament I, II, III theme'lerinde işittiğimiz, insanı içine çeken, sarıp sarmalayan ve rahatlatan, koruyan bir atmosfer; anne karnı melodisi diyeceğim tekdüze, kısa, sanki tek bir notanın diğer notalara gidip tek tek dokunmasına benzer, notaların gerçek varlıklarının melodiyi oluşturduğu, büyüleyici veya mistik bir müzik veya dua iştiriz, bir çeşit içsel Arâf konuşmalarıdır bunlar: “ terk ederek yeniliyordum kendimi, kendimden vazgeçerek/ sahip çıkacak arkam yok bana bir şey olduğunda/ sürekli fedakârlık sanki taş a çevirdi içimdeki oğlanı” (yıkım;25)

O çölsü uzam ve koni biçimli bir ışık verilerek yaratılan bir darlıktan dışa açılan sınırsız genişlik, Rus steplerini andıran bu alabildiğine engebesiz düzlük okurken insanda hem rahatlamaya hem de bir iç sıkıntısına ya da daralmaya yol açıyor. Gözbebeğinin dışardaki ışık durumuna göre genişleyip daralması gibi; yer yer şiirsel atmosferin ışığı azalıyor görebilmek için gözbebeklerimiz büyüyor, yer yer de aydınlık ve görülen gerçeklerin yol açtığı bir daralma hissi. Bireyin sıkışmışlığı, çıkmazlığı, çevresindeki diğer karakterler; depresif ana, bir işte sebat edememiş, ticarete atılmış, ama insanî yaklaşımlarından ötürü ticarete başarılı olamamış, herkese veresiye mal dağıtmış, ama geri dönüşünü görememiş öncesinde bankacı, sonrasında da çerççilik yapan, eve başka kadınlar getiren, melankolik, bir korunma, saklanma, yaşayakalma iç güdüsünün ve aynı anda bunun tam tersi yönde alttan alta işleyen bir ölüm dürtüsünün de yol açtığı “sürekli içki içme hali “ olarak tanımlanabilecek bir durumun içinde; onu boğan, zorlayan, müdahil olamadığı yaşamdan bir kaçış ve kendine nefes alabileceği sahte bir ada veya “yok-ada” kurma halindeki bir baba ve bazıları hasta olan kardeşlerden mülhem, daracık bir eve sıkışmış kalabalık aile bu konik ışık demeti altında net olarak görülüyor. Modern devletin gizlemeye çalıştığı, görmezden geldiği, genel toplumsal yaşamın dışına itilmişlerin yaşamıdır ironik bir dille açığa çıkarılan: “biliyordu kurumuş ot baharda yeşereceğini/ karın altındaki toprak.. başbakanın oğlu../ istikbalin kendisini çizerek geçemeyeceğini// kabinde üzüntüye neden olmayacağım kesin/ değilim erkânda yer almaktan olma” (kurumuş ot;22) veya babasının dilinden şu:

“doktor için vilayete gitmek gerekiyormuş o yıllarda/ilçedeki tek sivil cip belediye başkanına ait/ babam, ben altı yaşındaydım.. diye anlatırdı/fakat bir el yok uzanacak.. pencereler benim içimde” (yıkım; 27)

Gazetelerin üçüncü sayfa haberleri, vahşice öldürülerek bir evin zeminine gömülmüş çocuk cesetleri , kadın cinayetleri, ve onları kurtaramamış olmanın gündelik hayatın içine dahil ettiği keder de yer alır şiirlerde. Annesinin, bir kardeşini koruyamayıp ölmesinden anlatıcı-ben'i suçlaması ve bunun sonucu olarak büyüymeyip hep çocuk kalışı da pedagojik alandaki toplumsal sorunlara işaret eder. Akriba evlilikleri sonucu sakat olarak doğan, bazıları hasta olup kemoterapi alan çocuklara olan göndermeler, katillerin psikolojileri, kısaca açıkça görmediğimiz, gizlenmiş yaşamların hepsi gün ışığına çıkarılır, görülür olur, tarihsel bir tanıklığın altı çizilir. Gizlenen hiç bir sır sonsuza kadar sır olarak kalamaz, bunların hepsi hiç umulmadık anlarda, oturmuş yemek yerken mesela, kötü kokular olarak açığa çıkar. Bu cesetlerin kokuları aynı zamanda modern devletin ya da içinde yaşadığımız toplumsal, siyasi ve kültürel yapının çürümüşlüğüne de kokulardır.

Bazılarımızın da benzerini yaşadığı bir gündelik hayattan ve tarihsel olandan kesitlerdir bunlar: Bakkaldan veresiye alınan malzemeler, gecenin bir vakti bakkala rakı almaya gönderilen çocuklar, uzaktan seyredilen Cumhuriyet baloları, fener alayları, sınıfsal, etnik ve dinsel olarak ayrılaştırılmış insan toplulukları, anne ve çocuklar evde iken eve getirmekten çekinilmeyen yabancı kadınlar, çocukla gezmeye gidiyorum diyerek çocukla birlikte gidilen yabancı kadınların evleri, çocuk seyretsin diye önce salonda iken, sonradan odaya alınarak açık bırakılan TV, çocuğun diğer kadın ile babasının yaptıklarına tanıklık etmekten duyduğu korku ve annesine, an'nan' nesinin “ancak ailenin dağılmasını önleyecekse söylenebilir yalan “ (iki tek 1;93) şeklindeki telkini doğrultusunda doğruyu söylememiş olması, bu yalanın yol açtığı Allah korkusu bu şiirler ile anlatılabilir olmuştur. Şiirlerde toplumsal yaşamın, modern- ulus devletin, ataerkil dilin, toplumu belirleyen önemli bir etmen olan, ancak laik kesim tarafından görmezden gelinen din olgusunun, bir toplumsal gerçeklik olarak, ideolojik olandan bağımsızca sorgulandığı görülür. “her-ben bir anlatı olmak ister, şifresi bilinmez kapı kilidi/ fakat ulus bilinci yoktu bende, konuştuğum dil annemin dili” (yıkım;28). “ bitti ihtilal mitos, bitti hayale sadakat. terk edilmiş, mevlâ. lal/ ve kaos. fikirler bugünün, davranışlar ise..” (veda suresi 1; 47) Bu dizelerde

Modern ulus devlet kadar, modern olamamış; fikirleri bugüne, ama davranışları eskiye ait, modern bilinci içselleştirememiş olan “birey” ler de eleştirilir**.

Çocuk babasına benzemek istememekte, “ya onun gibi olursam” şeklinde bir korku yaşamakta, öte yandan ona benzemesinin kaçınılmazlığının da bilincine varmaktadır: “itiraz edişim bile sanki babamın bendeki tekrarı” (yıkım 1;30). “nefret ettim babamın aşka düşkünlüğünden/ ve iğrendim, baştan çıkardığı kadınların gözlerinde beliren /cilveden” (yıkım;29) Babasına karşı annesinin yanındadır: Şiir kişisi kimi zaman babasının ve annesinin dilinden veya onların yerine geçerek de konuşur : “namaz kılardı benimle.. oruç tutturdum henüz masim iken/ama yitirdi, gördüm, varlığına olan inancını.. babaları yarattığın/dünyanda kaybolurken.. “anne, babamın yanında bir kadın var../kolları çıplak..” oysa bana bağlıydı! Ankara’ya gelmeden önce (yıkım;29) Annenin dindar oluşu ve ibadetlerini yerine getiren, mazbut-muhafazakâr anne figürü ile babasının aşık olduğu kadınlar sınıfsal ve zihinsel farkı simgeleyen giyim-kuşam farklılığı ile ayırdedici olur. Çocuk bu şekilde o kadınların kendi kültürlerine yabancı olduğunu anlar. O yabancı, annesine benzemeyen kadınların babasının yanında olmasına şaşırır. Annesine bu tanıklığı ilettiğinde de annesinin içine düştüğü ruh hali ile özdeşleşir, aynı zamanda babasının sesi de onu derinden etkiler, babasını da anlar: “terk edilmiş olmaktan da kötüsü vazgeçilmiş olmak/ annemin sesi idi: Allah’ım daha ne kadar sinayacaksın beni/ fakat unutamadım babamın sesini de../ --iflas ettim, her şey bitti artık! derkenki sesini” (yıkım;29)

EPIK VE LİRİK’İN BİRARADALIĞI

Eskiye anma, bir yaşayan-ölü olarak kendisi, eleştirel düşünceye sahip güçlü bir kadın karakter olarak an’nan’nesi, bir çok evlilik yapmış baban’nesi, babası dahil bütün ölümlerini hatırlama, onları şimdiye çağırma, geçmiş ile şimdi arasında, ölüm ile yaşam arasında Dante’nin kayığına benzer bir kayıkla dolaşarak bağ kurma çabası: “fakat vazgeçemem ölümlerimden” (yıkım;32), ölümlere ve acılara edilen tanıklıklar, çocukken yaşananlar, büyüdükten sonra, geçmişe ve anılara bakarak gün ışığına çıkarılır. Baba ile, aile ile, din ile, hukuk vs. gibi kamusal kurumlara hesaplaşılır. “ Allah’ın vaadi idi her insana bir ev, bok nehri değil, bir ev../babamın ancak mücavir alanda yeryüzüne indirebildiği../ borç hukuku.. geleceğim sanki bir başkasına vaat gibi/ talip edilen ben değil idim, eskiden beri.. benimdeki deri../ yoksullar neden devamlılık kuramaz.. nedensellik belli değil gibi” (yıkım;28). Burada bizlerden beklenen şaire sadece bir psikolojik gözlem yapmamız değildir. Aynı zamanda toplumsal arka-planı ya da bu şiirlerin oluşumuna, bu şekilde olmalarına yol açan sosyo-ekonomik arka-planı, tarihsel zemini görebilmek ve anlayabilmek için öznellikten nesnellığe ya da somut veya bireysel olandan soyut ya da toplumsal olana doğru açılan kapıyı iyice aralamamız gerekir. Bunlar aslında zaten çevremizde olan ve dolayısıyla bu şiirler aracılığıyla doğrulanmasına gerek olmayan olaylardır. Ne var ki “din” gibi, “baba” gibi, ulus-devlet gibi, modern devletin ideolojik ve teknolojik aygıtları gibi tabulaştırılmış, var olan ya da öğretilmiş, kalıplaşmış anlamları dışında başka anlamları yokmuş gibi olan olgular, bastırılmış içgüdülerin bir sivilce veya histeri nöbeti gibi ortaya çıkmasına, görünür hale gelmesine benzer bir biçimde; böyle babalar ve böyle bir din ve devlet de var şekline ve anlama döner; bu olguların şiir olması da bilinen anlamlarının dışında konuşulabiliyor, sorgulanabiliyor oluşlarından, onlar için oluşturulan ayrı anlam katmanı veya adadığı oluşlarından gelir. Şiirlerde toplumsal yaşamda başarısız, mutsuz, kaybetmiş, tutunamamış bir karakteri canlandıran baba figürü çocuk yaşta babasız kalmış kendinden önceki ataerkil mirası sorgulayamadan (sorgulamaya gücü yetmemiş), devralmış bir babayı simgeler. Artık ölmüş olan bu baba simgesi ise şimdidedir ve hâlâ canlıdır. Onun kalıtsal ve davranışsal özelliklerinden bazılarını almış, babasının etinden bir parçanın içinde nasıl büyüdüğüne şaşırarak, belleğinde kalan hiçbir gizli silinmediği erkek çocuk, Veludiyet veya “nesep bağı” kavramı ile ifade edilen, her babanın oğullarının kendisine benzemesi isteği içinde olmasından ve babasına benzemekten korkar, ama sonuçta, bir farkla, kösnüsü yenilgiye varan babasına benzer: “kibirli ve günahım!/ ama varamadı bende kösnü yenilgiye/ sürüklenirken herben kendi istemesinin peşinde” (günahlıkta,1;124). “günahlıkta” ve “ruhlukta” gibi şiir adlarının bir durumun veya halin içinde olmanın sanki o durum samanlık gibi bir yermişçesine ifade edilmesi, hem o durumun içinde olma hem de günahın veya ruhsal durumun (beden-ruh ikiliğinde dengeyi bozacak denli ruhsallığın fazlalaşması, içe dönme, dış dünyadan kopma gibi) depolanacak kadar yoğun olmasını, geçici olmamasını,

yuvalanmasını veya kendi içinde mekânlaşmasını, binalaşmasını ifade eden, soyut bir durumun somutlaşması anlamlarını bir arada taşıyan yeni bir gösterge olması bakımından dikkat çekicidir. Şiirler boyunca sorgulanmadan devralınan ataerkil mirası reddeden, ağırlığını anadan, onun dilinden:

“silme istedim annemin çaresizliğini.. gözlerimin içinde” (yıkım;28), “kimden hoşlandım ise/ sanki anneme benzerdi” (kiler 1;84) ve

üretimden yana koyan:

“Lenin’e sadık kaldım, Marx’a sadık kaldım daima (...) /bir idealin yenilgisinden dolayı yenilmiş//taş kesiği.. proleteryanın olmadığı dünyadaki hayat// üzerime yıkıldı duvar, içinde olmak istediğim şilep/ Althusser’e göre geçilmesi gereken bok nehri/ pazar ilişkilerinin olmadığı bir dünya, bir evdi../aklım geleceğin ardına asıldı.. depresyon oldu gelecek” (taun;36), buharlaşıp giden proletarya’nın (taun’a zeyl 1;40) ardından ağıt yakan, zihinsel ve yaşamsal olarak aynı yaşantıyı sürdürmek istemeyen, tabulaştırılmış değerleri sorgulayan protestocu bir bireyin âraf’ta kalmış sesini işitiriz. Bir üst-yapı olan şiirin içinde arka-plan sadece lirik değil, ayrıntılandırılarak epik olarak da kurulmuş olur. Şiirin ham maddesi olan toplumsal gerçeklerin dili, nedensellik ilişkisi gereği, şiirin dili ile de benzerlik gösterir, yani şiirde kullanılan dil, nedensellik ve dolayısıyla bütünlük isteğinin gereği olarak kendisine kaynaklık eden toplumsalın dilinden özellikle çok da farklı olmaya çalışmaz. Bununla birlikte şiirlerde çok başarılı imgesel kurulumlar, ayş-î dehrûz’da, karamet, taun, taun’a zeyl , dle yaman, ronin gibi yerel-etnik sözcükler ile hen kai pan, apologia, zen ve natura naturata gibi felsefe terimleri görülür. Ancak bunlar itici ve anlaşılmaz, bağlamlarından kopuk değildir. Böylece biçim aracılığı ile yakaladığımız bütünselliği, içerik olarak da yakalarız; kısaca öz ile biçim buluşmuş olur. Kayıran’ın hikayesi söylem şekli ve içeriği ile egemen ideoloji tarafından görmezden gelinen, gizlenen bir toplumsal gerçeğin modeli ve onun yansıtılmasıdır.

Böylelikle, Kayıran’ın şiiri bir bütün olarak kültürle arasına çizgi çeken, toplumsal yaşamdan uzak bir yerde kurulmuş, belki de bu haliyle bilmediğimiz bir kültürel üretimin alt-yapısını kurma potansiyeli taşıyan 80’lerin, kentsoylu burjuva sınıfının üretimi olan indeterminist modern şiirinden farklılaşır. Kentli olmakla birlikte burjuva olmayan, geleneksel toplumsal değerlerle bilinç ve tavır olarak örtüşmeyen, geleneksel ailesel yapı, yoksulluk ve modern yaşamın dayatmaları, arzuları ve istekleri arasında sıkışmış, çıkışsız kalmış bireyin trajedisini, insanî ve tinsel gerçekliği içinde hem lirik hem de epik olarak anlatır. Kullandığı dil ve düşünsel arka-planı ile erkek egemen kodların dışına taşmış dişil şiir sesi ve kendi farklılığı içinde protestocu, bireyci- imgeci-toplumcu gerçekçi , –gizil olarak- “değişime ve mümkün alternatiflere dair ütopyacı beklentileri “(4;8) de içinde barındıran, modernin ötesinde; güncel şiirin kendini tanımlayacak yeni bir kavram bulamadığı yerde, yeni bir şiir ve tavır olarak, gündelik toplumsal yaşamın ve şiir geleneğinin ortasında kendisine bir yer açar, görünür olur.

Kaynakça:

- 1.Son Akşam Yemeği; Yücel Kayıran; Metis yayınları, İlk basım: Ekim 2014
- 2.Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya edebiyatı; F. Jameson; Modernizm İdeolojisi içinde / Metis eleştiri, Nisan 2008; sf 365-396
- 3.Marksizim Ve Biçim; Fredric Jameson, YKY, 3. Baskı: İstanbul, Mart 2013
- 4.Çağdaş Sanat Nedir?- Modernlik Sonrasında Sanat; Ali Artun, Nursu Öрге, İletişim yay., 1. Baskı, 2013, İstanbul; sf.8-9

.....4. sayfaya dipnot:

*Metis yayınları tarafından “Modernizm ideolojisi “ adıyla, Jameson’un bir kısım yazılarının toplanmasıyla oluşturulmuş kitapta “Çokuluslu Kapitalizm çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” isimli bir

makale yer alır. Bu makale Aijaz Ahmad'ın "Teoride, Sınıf, Ulus, Edebiyat" adlı kitabında eleştirilmiştir. Modernizm ideolojisi'ni yayına hazırlayan Tuncay Birkan'ın önsözünde (2;7) ülkemizde de Jameson'a yönelik eleştiri kapsamında ; Ulus Baker'in Kitaplık dergisinde yayınlanmış Marksizm ve Form ile ilgili yazısı, Gülnur Savran'ın Defter'de yayınlanmış yazısı ve Orhan Koçak'ın Orhan Pamuk'un "Kara Kitap" romanı ile ilgili olarak kaleme aldığı "Aynadaki Kitap/ Kitaptaki Ayna" denemesi anılır.

Jameson'un oldukça tepki çeken bu denemesinde (2: 364-396) Üçüncü Dünya kültür üretimlerinin ortak özellikleri olarak ileri sürdüğü, bu üretimlerin alegorik olduklarına dair varsayım şöyledir: "...bütün Üçüncü Dünya kültür üretimlerinin paylaşıyor göründükleri şeyi ve onları Birinci Dünya'daki benzeri kültür biçimlerinden radikal olarak ayıran şeyi belirtmeye çalışayım. Öne sürmek istediğim sav şu: Bütün üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da –belki öyle söylemem gerek- özellikle o zaman. Bu ayrımı aşırı basit bir biçimde dile getirmeye çalışayım: Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici öğelerinden biri de, özel olan ile kamusal alan arasındaki, şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki, cinselliğin ve bilinçdışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların, ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki yarılmadır. Bir başka deyişle, Freud'a karşı Marx (...) Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtır: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir ". Yücel Kayıran " Kritisğin Toprağında" (YKY, 1. baskı sf.78) içinde "Egemen Berköz'ün Şiiri İçin Prologomena" adlı yazısında 60'lı yılların şiiri bağlamında Jameson'un bu savını kendisine referans edinmiş olduğunu söyleyerek 60'lı yıllar şiirinin alegorik mi- değil mi olduklarını tartışır. Yer nedeniyle tamamını alıntılama mümkün olmadığından Jameson'un makalesinin bütününün bu sav yanı sıra aslında Batı Avrupa ve Birleşik Devletler edebiyat kanonuna da bir eleştiri getirdiği görülür. Kanonik yapının estetik beğenileri sınırlandırmak, seçkin bir metinler bütünü üzerinden ince bir algı yelpazesi geliştirmek, bunların dışında başka bir şeyler okumalarına engel olmak, sadece belli tür kitapların okunmasını önermek, ötekileri yok saymak vb. gibi amaçlarının onları insani olarak yoksullaştırdığının, bu nedenlerle Üçüncü Dünya metinlerine anlayışsız yaklaştıklarının altını çizer. Batılı okurların modernizm ile ilgili olarak, Doğu'lu toplumlara göre beğenilerinin farklı biçimlenmiş olması nedeniyle, bir Üçüncü Dünya romanı onlara sanki önceden okudukları ve artık modası geçmiş, bilgi tazeliğine ve toplumsal ilginçliğe sahip olmayan bir ürün gibi gelir. Bu durumda Doğu'lu bir kültür ürünü alegorik metin tanımı gereği Batı'lı okurun Doğu'lu bireyin insani ve tinsel gerçeklerinden, anlamından uzak oluşu nedeniyle bireysel bir sorun olarak algılanamaz ve her durumda ister gerçekten alegorik olsun isterse olmasın, Batı'lı beğeniye göre alegorik metin kategorisinde kalır. Burada benim "Göreceli alegori" diyeceğim durum söz konusudur. Eklemek istediğim diğer bir nokta da, Batı'lının bizim kültürel ürünlerimizi alegorik olan- olmayan şeklinde bir karşıt ikili olum durumunda bırakmaları sonucu bizim metinlerimizi alegorik değildirler diye savunmaya geçmemizin bir anlamı olmasa gerek. İkili karşı olumların modernizm içindeki rolü temelde düşünme, ardından da değer biçme; önemli X önemsiz, değerli X değersiz ikiliği oluşturarak elde edilen bir pazarlama stratejisidir. Ancak durumun böyle olması bizim kendi kültürel üretimlerimize eleştirel bir gözle bakmamızı da engellememelidir

8. sayfaya Dipnot:

**Kayıran "Felsefi Şiir" kitabındaki "Günümüzün Şairleri Modern mi?" yazısının içinde

(sf. 290-291) günümüz şairlerinin, poetik alan dışından saldırılarla, birbirlerini küçük düşürücü ifadelerinden örnekler vererek, kendilerini modern olarak tanımlayan, toplum üzerinde düşünceleriyle

de etkin olmaya çalışan bazı şairlerin bu edimini Octavio Paz'ın "paradoksal modernlik" olarak tanımladığı bir kavramla açıklar. Bu kavramın işaret ettiği yer "modernliğin fikirlerini modernlik öncesi dönemlere ait tavırlarla savunmaktır"; " Fikirler bugünün fikirleri, tavırlar ise dünün tavırları". Böyle bir fikir ve tavır uyumsuzluğunun kaynağında modern kapitalist toplumun kurumlaşmasının geleneksel toplumun örgütleniş tarzından kopuşla değil, geleneksel toplumun örgütleniş tarzı ve bilincinin devralınması yoluyla olması, yani "geleneksel bilincin rasyonelleştirilmesi" yatmaktadır. Geleneksel bilincin rasyonelleştirilmesi yoluyla da gerçek anlamda bir modern bilinç kurulamaz. "Modern düşüncede yer alan varlık ve hayat içindeki bireyin merkeziliğidir", "modern bilinç bu merkezin farklılığını ortaya koyan insanı talep eder; bu merkezi ötekine göre bir merkez yapan insanı değil" (Burada Kayıran'ın sözettiği modern bilinç; modernitenin ilk çıkışında insanı merkeze alan bir modern bilinçtir. Modern-izm haline gelmemiş bir moderniteden söz edilmektedir. Sonradan, ilk ortaya çıkışından farklılaşarak ve hedeflerinden saparak- izm haline gelen modern-izm değildir söz konusu edilen; çünkü tam aksine modern-izm farklılığını ortaya koyan insanı talep etmez).

HİLMİ YAVUZ'UN "NUR-I SİYEH" LAVİNİA'LARI

Hilmi Yavuz hem Mor Taka Kış 2007-2008'de ve hem de Kara Güneş kitabında (1) yayınlanmış olan "Şiir dili ve rüya dili" yazısında şiir dilinin rüya dili ile benzer olduğunu söyler. Daha sonra da Freud'un rüya çözümlemelerinde "rüya- düşüncelerinin" "rüya içeriklerine ya da rüya imgelerine dönüşmesinde kullanıldığını ifade ettiği "yoğunlaştırma" ve "yer değiştirme" süreçlerinin Lacan'a göre dilde metafor (istiare; eğretilme) ve metonimi (mecaz; düzdeğişmece) kavramlarına karşılık geldiğinden söz eder. Bilinçdışı kökeni bakımından şiiri rüyalarla aynı ontolojik düzeye koyar: "Bir varsayım olarak öne sürmek istediğim şey, şiiri yazdıran ilk sözcüğün, ilk söz öbeğinin ya da ilk imgenin, tıpkı, mesela bir dil sürçmesi gibi, şairin farkında olmadığı, baskılanmış bir bilinçdışı arzuya ya da deneyime gönderme yapan bir parapraksis olduğu. Bu ilk sözcük, söz öbeği ya da imge, şiirin yazılması süreci içerisinde, bir rüya metnindekine benzer biçimde yer değiştirmeye uğrayarak silikleşir ve neredeyse 'görünmez' olur. Görünmezliği şiirde önemsiz bir ayrıntı gibi duruyor olmasındandır." Ardından bugüne dek "ilham" olarak bilinen şeyin psikanalitik teoridekine benzer şekilde bir dil sürçmesi olarak kabul edilebileceğini, en azından gündelik hayatın psikopatolojisini yansıtırma bakımından bir semptom yani altta yatan bir sorunun veya hastalığın belirtici veya göstergesi olduğunu ifade eder. Eco'ya göre "metnin niyeti", Riffaterre'ye göre "metnin matrisi" ya da "metnin anlamı"; yüzeyde değil derinde gizli olduklarına göre şiirin niyeti, matrisi veya anlamını ortaya koymak demek aslında şairin bilinçdışında gizli olanı veya bir psikopatolojiyi suyun yüzeyine çıkarmak demektir. Bunu yapabilmek için şiirin psikanalitik/ ruhbilimsel okumasını yapmak, bu psikopatolojilerin üstünü örten metonimiler (yer değiştirmeler) ve metaforları (Lacan'a göre Freud'un terimiyle 'yoğunlaştırmalar')ı, benzetmeleri, simgesel kullanımları bir bir kaldırıp altlarına bakmak gerekir. Hilmi Yavuz'un bu söyledikleri günümüzde yazılmakta olan bütün şiirleri kapsar mı? Elbette hayır, metonimi ve metaforların çokça kullanıldığı, simgeselleştirme ve sembollere başvurulmuş şiirler için geçerli olabilir. Yavuz'un bu yazısı kendi şiirleri hakkında ipuçları vermekte ve "benim şiirlerimi okuyabiliyorsanız, böyle okuyun" demektedir adeta. Peki böyle bir okumayı ya da çözümlemeyi kimin için ve ne için yapacağız? Böyle yapmakla nereye varacağız? Şiirler gerçek yaşamın üçboyutlu birer görüntüsüdür. Bu yazının sınırları içinde, olabildiği ölçüde

imgelerin, simgelerin altından bir anlam çıkarmakla toplumun yapısına, erkek egemen sistemin özelliklerine, kadının bu toplumsal yapı içindeki yerine şiiri araç kılarak bakabilmeyi hedefliyoruz. Bu çıkarımlar çoğaldığında ve üstü sanat ile örtülmüş gizli anlamlar günışığına çıktığında, şiir bir semptom olduğuna göre, kadınlar ve erkekler ya da insanlar için yolunda gitmeyen şeylerin farkına varılacak ve belki de buna göre bir değişim şekillenecektir. Bu değişim hem toplumsal yapıda, hem de edebiyatta, özelde konumuz olan şiirde; yeni bir dil düzeyinde olabilir. Bunu şimdiden bilemeyiz. Elbette başka birisi de çıkıp toplumsala, sosyolojiye, psikopatolojiye, politikaya uğramadan bu şiirlerin, retorik/belagat sanatlarına göre, daha edebi düzeyde, Türk şiiri içindeki yerlerinin ne olduğunu saptama yönünde, bir çözümlemesini yapabilir.

Hilmi Yavuz'un şiirlerini psikanalitik açıdan çözümlemeye geçmeden önce onun şiir evreniyle ilgili seslerin dağılımı ve sesel simgesellik değerleri, ayrıca sözcük dağılımına göre yapılmış çalışmalara (2) baktığımızda nelere ulaşılmış; kısaca bir göz atmakta fayda var. Sesbirimsel açıdan incelendiğinde şiirlerinde kullandığı "i ve o" ses seçim sıklığına göre H.Yavuz şiirleri için "seçkin ve rafine" nitelikleri yanı sıra "kendini geri plana çekmeye çalışan, kendini gizlemeye çalışan ve bunun için kendini zorlayan bir bireyin şiirleri" olduğu saptamasında bulunulmuş. "i ve o" ses sıklığına göre "ben merkezlik, ateş, karamsarlık ve ölümün" kavramsal olarak belirginleştiği, "l ve r" ses sıklıklarına göre ise "bir yandan kavgacı, erkek yanı, bir yandan da dişil yanı bulunduğu", "m" sesi sıklığına göre ise "anaya bağlılık ve cinsellik" kavramlarının gündeme getirilebileceği belirtilmiş (3). Aynı sözcüklerin yanı sıra kullanım sıklığına göre örneğin "Yaz şiirleri" akşam, yaprak ve gece sözcüklerinin sıklıkla yanı sıra kullanımıyla ve bunların ortak özelliklerinin kapatmak ve gizlemek oluşuyla "karanlık" kavramıyla özdeşleşen şiirler olarak belirmiş, ancak burada yalnızca kavramlara göre değerlendirmenin eksik bir okuma olmakla birlikte "yol gösterici" olduğu, şiirlerdeki bağlamın belirleyici olduğunun da altı çizilmiş (4).

"Herhangi bir şairin şiirlerinde kullandığı sözcük sayısı ve sözcüklerin sıklığı, onun şiirsel evreniyle ilgili bazı bilgileri vermenin yanı sıra üzerine yapılacak izleksel çalışmalara da yol göstericidir". Hilmi Yavuz'un bütün şiirleri içinde "yaz" sözcüğü, yazmak fiilinin emri olarak ve mevsim adı olarak 122 kez, akşam 49 kez, ağaç 29 kez kullanılmış. Şiirlerde sık kullanılan sözcükleri bilmek şairin "izleksel takınaklarını ve başkaca şiirindeki anlamsal evrenin anahtarını sunar" (5) Aynı kaynakta "zaman-ayna-yaz": ben/ başkası: benzetme/ yazmak" dizimi Hilmi Yavuz şiiri için en derin takınaksal kanal olarak ve daha az sıklıkta olmakla birlikte ikinci sık izlek "ben ve ötekinin aşk ve acısı" olarak belirmiş. Doğu ve ip ölümle ilişkilendirilmiş (6).

lavinia için sonnet

sana da yas yaraştığı söylenir, öyle değil!..

birden bir dal kırılır, hani düşer ya suya,

sen o akarsusun... akma!.. kendine eğil,

orda gördüğün dalı,. ey solgun lavinia,

sanki tanır gibisin... belki eski yerinden

göçmüş bir yaz sözünde unutulmuş zakkumu

usulca büyüttü, akarak ta derinden;

anımsa, öpüşlerdeki taşı, çakılı, kumu...

nerde bir yaz olduysa o dalı taşır şimdi;

âh! al götür, al götür... bırakma bir kuytuda;

sen onu bıraktıkça ona yaraşır şimdi

yas... ansızın köpüklerle sevişen bir duyguda...

kırık... o yaz aynalarda durulsun diye güya

sana yas değil elbet, yaz yaraşır lavinia...

(HY-büyüsün yaz toplu şiirler 1969-2005 YKY 4.BASKI MART 2010 sf 267)

“LAVİNİA İÇİN SONNET” ŞİİRİNİ “YAKIN MERCEK” EŞLİĞİNDE PSİKANALİTİK-POLİTİK OKUMA:

İlk önce şiirde kullanılmış olan, şairin bilinç dışından fırlayıp gelen ve onun bilinç dışını ele veren metafor, metonimi, benzetme ve simgeleri öbeklendirerek işe başlamanız gerekiyor.

İki şeyin birbirleri arasında benzerlik ilişkisi kurulması ve bunun benzetme ilgeciyle ya da ilgeçsiz dil düzeyinde ifade edilmesine “benzetme” diyoruz: “birden bir dal kırılır, hani düşer ya suya”, “işte onun gibi”, “Sen o akarsusun” vb.

Metafor “soyut bir bağlam içinde, somut gönderimli bir terimin benzetme ile kullanılmasıdır...tek bir kavramla, bir yerine kullanımla, eksiltilmiş bir karşılaştırmadır” olarak tanımlanıyor (7). Bir gösterenin başka bir gösterenle gösterilmesi veya ikamesi işlemi olarak da tanımlanabilir metafor .”belki eski yerinden göçmüş/ bir yaz sözünde unutulmuş zakkum”. Bize hangi baskılanmış düşüncelerin hangi şiir dili içeriği ile temsil edildiğini gösterecek, yani gösterenler arası yer değiştirmeleri saptayacağız. Ardından bu birbirlerinin yerine kullanılan gösterenler ve benzetmeler üst üste binerek, tekrarlanarak, birbirleriyle ilişkiye girerek, takınaklaşması ve kullanım sıklığına göre simgesel bir değer kazanarak veya bir örgü oluşturarak şiirin içeriğine ve anlamına ulaştıracak bizi; kısacası yapacağımız iş el örgüsü bir kazağa dışardan bakarak, evirip çevirerek örgüde hangi yöntemlerin kullanıldığına ulaşmak ve sonra da motifini çıkarmak olacak.

Düzdeğişmece (metonymie) ise birbiriyle ilişkili iki terimden birini diğeri yerine kullanma. Bu ilişki parça-bütün, neden-sonuç, içeren-içerik vb ilişkisi olabilir (8): “sen onu bıraktıkça ona yaraşırım şimdi” veya “dal” sözcüğü şiirde sözü edilmese de bir ağacın varlığını, bir parçası olan dalın ondan/ bütünden

ayrıştığını veya koparıldığını, kırıldığını düşünmemize yol açar. Eğer dal, ağacın yani parça bütününe yerine kullanılmışsa bir düz değişmece söz konusudur.

Simge; somut bir nesne adının soyut bir nesne (şey) için kullanılmasıdır. Bir grup veya toplum için uzlaşımaldır, evrensel olmayabilir (9). Suyun ya da akarsuyun, zakkumun cinselliği simgelemesi; Kişisel olduğunda ise Hilmi Yavuz şiirlerinden yola çıkılarak “yaz”ın hem gençliği, hem güneşi (erkeği) hem de karanlığı (“kara güneş”) veya akşam’ın hüznü, yas’ı simgelemesinden söz edilebilir. Hüzün ile akşamın birbirinin yerine kullanımı metonimik bir süreç olarak da düşünülebilir (10). “yüzüme bak hüznüme bakmış olursun”

Gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur. Gösteren, ‘ses imgesi’dir ama hatalı olarak sözcük yerine kullanılır. İşaret eden anlamında ‘sözcük’ kullanılabilir ve onun işaret ettiği gösterilen ise kavramdır. Hilmi Yavuz şiiri için bir gösteren birden çok, farklı gösterilene ve dolayısıyla çoklu anlamlara ve farklı anlam katmanlarına ulaştırır bizi. Bu şiirdeki metaforlar ve benzetme öğeleri M. Durak’ın “Hilmi Yavuz şiirlerinde sözcük dağılımı...” çalışmasından alıntılanarak (o yazının yazıldığı tarihe kadarki bütün şiirlerin sözcük sayılarını kapsayan bir çalışma) parantez içindeki sayılarla birlikte, şiirdeki kullanımına göre şöyle sıralanabilir:

Yaş/ dal (13)/ su (42)/ akarsu (10)/ yaz (122)/ zakkum /kuytu (15) / ayna (105)/ solgun (16)/ hani (10)/ güya, gibi (190). Bunların birbirileriyle kurduğu ilişki ya da örüntüyü anlamlandırabiliriz şimdi.

Şiirin ismi olan “lavinia için sonnet” alegorik bir kullanım örneğidir. Sıradan bir ad yerine, iyi bilinen, somut gönderimli bir ad olan “lavinia” seçilmiştir. Lavinia Roma imparatorluğu ile bütünleşik, o imparatorluğun gücünü aynı zamanda güzelliği ve “kraliçe kadın”ı yani “güç”ü simgeleyen, bu kavramlar yerine kullanılmış bir isimdir. Bir kişileştirme de devrededir burada. Şiirde hiç büyük harf kullanılmaması, özel isimlerin bile küçük harfle başlatılması evin tüm yaşlıları şekerleme yaparken sessizliği bozmaktan korkan ve ayakucuna basarak yürüyen bir çocuk imgesi oluşturdu bende. Diğer yandan büyük harfin sesi ve bununla ilişkili olarak gücü ve iktidarı, otoriteyi, babayı temsil ettiği düşünülse, onları öteleme, uzak durma, eleştirme gibi anlamlar gündeme gelebilir.

“sana da yas yaraştığı söylenir”

Hilmi Yavuz’un, şairin psikopatolojisini yansıtan bir semptom olarak önemseydiği, bilinçdışını yansıtan ilk söz öbeği. Buradaki “yas” ile gözyaşı ifade edilmek istenmiş olabilir. Arkadan gelen su/ akarsu sözcükleri yas’ın sulu veya ıslak yani gözyaşı anlamına daha yakın bir kullanım olduğunu düşündürür.

Dal bildiğimiz ağaç dalı olabileceği gibi, fallik bir simge gibi de yorumlanabilir burada. Su da kendi göstereni dışında bir başka göstereni; cinselliği ve aynalamayı, yansıtıcı özelliği işaret eder bilindiği gibi: “Özellikle benzetmelerde oluşturucu dört öğeden en çok ‘su’ ögesini kullanmış Hilmi Yavuz. Su kavramı içinde, ‘su, nehir, akarsu, dere, göl ve ırmak’ sözcük çeşitlemelerine rastlıyoruz. Hilmi Yavuz evreninde, su çevresinde toplanan...belirleyici öz-nitelikler olarak: bırakmak, terk etmek,..., büyüme, soyunmak eylemlerini buluyoruz. .. Bunları da seven/sevilen ve cinsellik şemasında buluşturabiliriz” (11)

Dalın kırılması ve suya düşmesi, hem bütünden/babadan veya tanrıdan kopmayı, hem ana gövdeden ayrılmayı, hem çocuğun doğumunu/ annesinden ayrılmasını hem de cinsel birleşmeyi, bütünleşmeyi, “coitus” anını betimliyor olabilir. Bir gösteren birden fazla gösterilene işaret ettiğinde birçok anlama açılmak mümkün olabiliyor, nesneler yalınlıktan ve anlam kesinlikten uzaklaşıyor. Aeneas destanında “ırmaktan gebe kalan kadını” anımsadığımızda suyun erkek olabileceği düşünülebilir. Bu noktada nehrin dönemecine gelmiş oluruz. “sen o akarsusun...akma!... kendine eğil,” şiirde konuşan kişi lavinia’ya seslenmektedir. Burada başka bir şiirinden alıntı yaparak “kendine eğil” e “yakın mercek”

bakalım istiyorum. “ ne zaman bir suya eğilip baksam/ orda suyun hayalini görürüm” (12) “ suya eğildiğinde, suyun görüntüsünü gördüğüne göre... suyun sevilen olması ve suyun ‘ben’ olması geçerlik kazanıyor...’ben’ ya anneye ya da yansıtımlı bir dönüşle kendine döner: kendini kendine yansıtır...Bu yansıtma işinde su önemli bir araç, ayna görevi görür...” (13).

Akarsuyun erkek özellikler taşımakla birlikte lavinia olarak adlandırılması karşısında kişiler arası bir yer değiştirmenin veya bir bütünleşmenin veya birleşmenin söz konusu olabileceği düşünülebilir. Öte yandan kendi üstüne eğilmekten yola çıkarak narsistik bir sapma veya kendini lavinia ile özdeşleştirmiş bir şiir kişisi de gündeme getirilebilir.

O anın durması, donması, akarsuyun akmaması istenir. Su kendine eğildiğinde oradaki dalla birlikte bir bütün olarak görmelidir kendini ve akıp gitmemelidir, pıhtılaşmalıdır. Akmaya, gitmeye eğilimli olan erkek olmakla birlikte, gitmemesi veya akmaması istenen kişiye bir kadın adı olan “lavinia” denmiştir. Erkek, “lavinia” denerek kadınlaştırılmış, bir benzetme gerçekleşmiş, lavinia olarak adlandırılan kadın, kadın kimliğinden soyutlanmıştır. “Seçilmiş olan her sözcük, seçenin evreniyle ilintilidir. Hele hele benzeyen benzetilen birlikte ele alındığında her benzetme, şair ile ilgili, onu anlamaya yönelik önemli ipuçlarını işaret edebilecek bir araştırma nesnesine dönüşür” (14). Şiir kişisi erkeğin, bir kadınla özdeşleşmesi ne demektir, neden özdeşleşmektedir onunla? Bu noktada eonizm gibi bir eğilimden söz edilebilir. Bu durum karşı cinsle kendini bir görmeyi çok ileri götüren, son kertede hayranlık duyduğu nesneyle bir olmaya varan bir sapma olarak tanımlanıyor. Ama daha sonra göreceğimiz gibi sapma bu aşamada kalmayacak ve şiir kişisi bir kez daha dönüşecektir. Eonizmden “bütün-insan” ideali peşindeki Hurufiler, Sofiler, Simyacılar veya Kabalacılar için de söz edilebilir mi? Bu şiirde de olduğu gibi, tek tanrılı dinlerin iktidarına karşı yeraltında şekillenen adları geçen gruplar da, gizleri açığa çıkmasın diye sadece kendilerinin anlayabilecekleri içrek bir dil/ kuşdili kullanırlar bilindiği üzere. Burada aklıma erk sahibi tek tanrılı dinlerin baba ve onun iktidarına talip olup da yeraltında şekillenen karşı hareketlerin üvey/ oğlan çocuk olduğu gibi bir benzetme yapmak geliyor. Yeri gelmişken nasıl ki bu üçlü yeraltı gruplarının edebiyattaki temsilcileri olarak “Baki- Nedim- Goethe” ile “Hafız, Mevlana, Racine” arasında bağıntı kurulabiliyorsa (Enis Batur) bir başka içrek dille şekillenen “Görsel şiirin” de Hilmi Yavuz’un şiiri ile, anlamdan kaçmaya veya asıl anlamı gizlemeye çalışma yönünde, hedefsel yakınlığının olabirliğinden söz etmek gerekir. Bunlar ayrıca değerlendirilmesi gereken konular.

Su ya da akarsuyun; “ey solgun lavinia”nın içine düşmüş olan dalı tanıyor olabileceğinden kuşkulaniılmaktadır. Akarsu eğilip kendine bakmakta olduğuna göre “tanır gibisin” söz öbeği bir yabancılaşmayı çağırıştırıyor olabilir, aslında burada şiirde konuşan kişi lavinia’dır, çünkü kendi üstüne eğildiğinde içine düşmüş kırık dalla birlikte kendini sadece o görebilir. Şiir kişinin lavinia ile üçüncü şahıs gibi konuşmakla birlikte kendisi olduğunu veya lavinia suretine büründüğünü düşünebiliriz. Kendi kendine konuşmakta veya bu bir rüya ise kendisine yukarıdan veya dışarıdan bakabilmektedir. Bütün bunları dışardan görüp anlatabildiğine göre bu evrenin bir rüya olduğu düşünülebilir. Kendi üstüne eğildiğinde, bu olay dalın kırılıp içine düşmesinden sonra olduğuna göre akarsu eğilip baktığında kendisiyle birlikte dalı da görecektir, ama pek de şaşırmayacaktır, çünkü bir yerlerden o dalı gözü ısırmaktadır, farklı bir şeymiş gibi duran o dal kendisi veya daha önce sevgi veya cinselliğini paylaştığı, oldukça yakınlaştığı birisidir belki.

“Akma!” sonundaki ünlem, bunun bir haykırış, arzu veya emir olduğunu düşündürüyor. Şiirde konuşan kişi her şey hareket halinde iken; verilen sözler, mevsimler akar gider, göçerken akarsudan akmamasını, yani olanaksız istemektedir. Bu değişimden, dönüşümden, elindekini yitirmekten korkuya kapılmakta, endişelenmekte belki de kederlenmektedir. Akmak yaşlanmakla, zamanla ilişkilendirildiğinde ise yaşlanmaktan ve ölüm korkusundan söz edilebilir.

Lavinia kendisine verilen sözü unutmaz, hem platonik bir aşık olarak hem bir ana gibi onu, yani bütünden ayrılmış ya da dışarı atılmış dalı içine alır, içinde büyütür, şefkatle sarar, korur; durmadan erkekten kadına, kadından erkeğe, bütünden parçaya, parçadan bütüne, ölümden yaşama, yaşamdan ölüme, kendi’den başkaya, başkadan kendi’ye, anneden sevgiliye, sevgiliden anneye bir geçiş, bir

değişim, bir döngüsellik vardır. Tam bu noktada “Hilmi Yavuz’un sıklıkla kullandığı fiillerde bile, korunma isteği çevresinde odaklaşmanın olduğu söylenebilir” (15).

Aşkın bir öğretisi olan simya “yapıyı bozmak, ayırtmak ve sonra ayrışan parçalardan yeni ve saf/ hakiki bir bütün oluşturmayı, önce erimeyi, akmayı sonra pıhtılaşmayı hedefler”. Simyacıların adı altın oluşturmaya çalışır görünürlerken aslında görünmezlik taşı arıyor olduklarını biliyoruz. “büyük yapıt” derken kastedilen altının oluşması değildir. Bunun simgesel karşılığından söz edilmektedir. Bu da ayrışma ve birleşme evrelerinin sonunda oluşacak olan “bütün insan”dır. Üçlü bir evreden (bilmek-görmek-olmak) geçerek iç insan ile dış insan’ı birleştirmedir idealize edilen. Bu evreli gelişim yasasını Tasavvufta, Hurufilerde ve Budistlerde de görmek mümkündür. Hepsinde benzer şekilde “güç-bilgi birliğine varmak, dünyayı, bilinci, bilinçdışını denetim alma çabası görülür. Her şey algısal düzlemde bir bütünlük olarak kavranmaya çalışılır. “büyük yol” a çıkan kişinin hedefi son noktaya ya da “kutub” a, “hiçleşmeye”, “saltığın yerine” varmak, kemal mertebesine ulaşmaktır. (16, Simya ile bilgiler Enis Batur’un “Şiir ve ideoloji” kitabından aktarılmıştır). Bu amaçla insanın hermafrodit/ hünsa yapısı gözden çıkarılmalı, kadından kurtulmalıdır erkekler. Yaptıkları yöneticilerin ya da egemenliği elinde bulunduranların, bu egemenliği tehlikeye düşürecekleri korkusuyla, onaylamadıkları şeyler olduğundan, gizlenmek için şifreli bir dil kullanırlar. Eski çağlarda melankolik insanların tekinsiz oldukları kabul edildiğinden, melankoliklerin de, kendilerini korumak amaçlı içrek, üstü örtük bir dil kullandıkları bilinmektedir. Gerçek yaşamda, dünyevi olarak, bunun yansıması Aeneas örneğinde olduğu gibi durmadan daha iyiyi güzeli arayış, bu amaçla aşkı ve sevgiliyi terkedip olabileceği gibi daha basit düzeyde kararsızlık ve gelgit’ler, hiç bir yerde kalamama, hiç kimseye bağlanamama, durmadan sevgili veya eş değiştirme veya şıpsevdiilik olarak da şekillenebilir. Şiirin bütününde olmasa da bu aşamada doğaya katılmadan, mistiklikten söz edilebilir belki. Ayrıca Roma’da ataerkilliğin kadınları küçültürken, erkekleri de kadınlıştırmaya geliyor insanın aklına. İçine düştüğü bu paradoksal durumu nötralize etmek için kendi dişil özelliklerini Doğu’ya aktarmayı uygun gören Batı dünyası gibi bu şiirde de şair aynı aktarımı “yaz, su, akarsu, dal, zakkum, taş, kum çakıl” öbeğinde bir araya gelen doğaya yapıyor olabilir.

Zakkum zehirli ancak güzel bir bitki bir de yapışkanlığı düşünülürse yine cinselliğe, zakkumla ses ve biçim benzerliğine dayanarak zambak sevdalısı mitolojik tanrıça kıskanç Hera’ya vardırabilir bizi. Akarsu kırılıp içine düşmüş dalla birlikte kıyısındaki zakkumu da beslemektedir. Perifer ve merkez, iç ve dış karşıtlıklarından söz edilebilir. Hera güçlüdür. Kocasını ve aynı zamanda erkek kardeşi olan Zeus’tan bağımsız olarak kendi başına çocuklar doğurabilmektedir. Burada o güçlü tanrıçaya özlem, onun gibi olma isteği düşünülebilir. Eski Yunan ve Roma mitlerine bakıldığında kadının, işin içine erkeği sokmadan çocuk doğurması yaygındır. Hera yaratının tanrısı olan Hephaistos’u hiçbir erkeğe gerek duymadan doğurur. Ama çok tanrılı, pagan anaerkil dönem yerini tek tanrılı ataerkil döneme bıraktığında işler tersine döner. Bu kez erkek, dişinin elinden doğurma onurunu ve böylelikle elde ettiği gücünü alır. Zeus, yaşamın sevinç tanrısı Dionisos’u baldırından; Palas Athena’yı alnının ortasından; Roma’nın doğa tanrısı Jupiter, Minerva’yı kafasından doğurur. Ve bu “masal doğumlar gerçek hayatta erkek üstünlüğünün birer kanıtı” olarak kullanılır. Gücü temsil eden erkek bazen Zeus, bazen Apollon kimliğinde karşımıza çıkar. Onların karşısında Dafne ve Alkmene güçsüzlükleri ve savunmasızlıklarıyla kadın kimliğini temsil ederler. Onların yazgısı da tüm kadınlarınki gibi kara bir yazgıdır. Dafne kendisini koruyabilmek için bir ağaç kütüğüne dönüşmek zorunda kalır. Afrodite, Hera, Rhea, Kibele, Atena, Leto, İştâr, Artemis, Hepa, Medea, İsis; dişilikleri meta olarak kullanılan kadınlar ve tanrıçalardır. Erkeğin fallusu ise alabildiğine yüceltilmiş olup gündelik hayatta kullanılan kap kaccaktan, kalemden, mimariden tutun da, sanat eserlerine ve dile dek her alanda kendini gösterir. Ve böylelikle aslında erkekle özdeşleşmiş, onun taşıyıcısı olarak bilinçdışımıza yerleşir güç. Bu arada tarih durmadan egemen güçlerce yeniden yeniden yazılır, gerçek durmadan değiştirilir. Tarih ve gerçek, Doğu’yla Batı arasında durmadan yuvarlanan, kimde kalır ya da kim yakalarsa durmadan diğerinin kalesine gol olarak giren bir top gibidir. Bunun sonucunda zayıfı temsil eden kadın, anaerkillik, Batı tarafından Doğu’nun bir özelliği gibi sunulur. Bu düşünce, Doğu’nun sömürgeleştirilmesine de omuz

verir. Buradaki Doğu, coğrafi anlamda bir doğu olmayacaktır elbette. Matta XIII/12’de geçen: “Kimin varsa ona verilecek ve artırılacaktır. Fakat kimin yoksa kendisinde olan da alınacaktır” ilkesini Hristiyanlık da kendisine öğreti olarak kabul edecektir (17). Bu söz, Batı’nın sömürü düzenini tanrı buyruğu haline getirerek yasallaştırması demektir. Böylece görülür ki tinsellik, kimisi için gökyüzünde kalmayıp, dünyevi bir kazanç olarak başlarına yağmaktadır. Konuyu vurgulamak için Max Horkheimer’in: “...Materyalist ilke olmaksızın, gerçekler kör simgeler haline gelirler ya da özellikle tinsel yaşam, egemen ideolojik güçlerin etkinliği altına girer.” sözünü hatırlatmak isterim. Türk-Memlûklerin yaratılış efsanesine baktığımızda ise Tanrının: “Ölenin malı herkesin olsun!” dediğini görürüz. İşte bu da anaerkil, çocuklarının tümünü düşünen bir tanrının anlayışıdır.

“anımsa öpüşlerdeki taşı, çakılı, kumu...”

Sevgiliyle öpüşmenin güç olması, bu güçlüğün akarsuyun akışında suyun karşısına çıkan engeller gibi taşlı, çakıllı, kumlu olması zorlu veya olanaksız/tanrısal bir aşka, yasak aşka veya karşı tarafın istemediği tek taraflı bir aşka delalet eder ve zorla kurulan bir cinsel ilişkiye de vardırabilir bizi. Ki bu mitolojik tanrıların tanrıça veya insan, bütün güzel kadınları ve yakışıklı oğlanları zor kullanarak elde ettikleri düşünülürse hiç de yabana atılacak bir yorum olmaz. “anımsa” dendiğine göre yaşanmış bitmiş, artık olmayan bir ilişki söz konusudur. Burada anımsayacak olan lavinia yani akarsu’dur, içine düşmüş dalla akarsu/lavinia’nın, şiir kişisi ile lavinia’nın özdeş olduğunu ve eonizm’i anımsayalım bir kez daha. Şiirde konuşan kişi (lavinia) yaşadıklarını unutmak istemez. Terk edenin arkasından gitme isteği büyür, ıslaklık özlenir, ama asıl su akararak, taşarak gitmiştir yerinde ondan arta kalan köpüklerle yetinilmektedir. O eski “yaz” öyle özlenmektedir ki, burada “yaz “ demekle kastedilen bir kişi olabilir, yaz kişileştirilmiştir: Bir benzetme söz konusudur. Yaz demekle aynı zamanda sıcaklık, güneş (erkek/baba tanrı) ve enerjinin yüksek olduğu yaşlar akla gelebilir: Metaforik kullanım. “Yaz”ın Hilmi Yavuz şiirlerinde en sık kullanılan sözcük olması “karanlık” olarak onun simgesel kullanımını ve Yavuz için önemini kesinliyor. Yaz’ın hem güneşi hem erkeği, hem de karanlığı simgelemesi yine bir bütünlük isteğine, karanlık içinde aydınlık arayışına götürebilir. Öte yandan “yaz”ın baba/tanrı olarak simgeleniyor olması da mümkün. Bu durumda baba’nın hem güneş gibi aydınlatıcı hem de karanlık oluşu, belki oğluna uyguladığı katı ve disiplinli bir eğitimi ve belki de şiddeti gündeme taşır, çocuk yine de babasının onu sevmesini ister, onun gibi olmak ister. Hilmi Yavuz’un “Kara Güneş” kitabına (18) baktığımızda “kara güneş’in veya “kara ışık”ın Doğu ve Batı edebiyatında farklı anlamlara gelen arketipik bir imge, karşıt iki kavramı birlikte kullanmak anlamına gelen bir oxymoron olduğunu öğreniyoruz. Bu imge aracılığıyla Batıda Albert Dürer’den Hölderlin’e, Gerard de Nerval’den Julia Kristeva’ya Doğu’da ise Şebüsteri’nin Gülşen-i Raz’ından Şeyh Galib’in Hüsn ü Aşk’ına, oradan da Asaf Halet Çelebi’ye uzanabiliyoruz (Yavuz, karagüneş). Gerard de Nerval’e göre melankolinin veya umutsuzluğun yansıtıcısıdır “kara güneş”. Julia Kristeva ise melankolinin kara bir güneş olduğunu, bunun yazmak ve yaşamak için ihtiyaç duyduğumuz enerjiyi bize sağlayabileceğini söyleyerek, Freud ve Platon’dan bildiğimiz eros’a benzer bir açılım getirmektedir. Bunlar Batı’nın “kara güneş” veya “sönmüş güneş” imgelerinin açılımlarıdır. Batılı anlamı yaşamseverliğe, insanların “göksel yüce varlığın görkemine” rağmen yaşayabilmesine taşır bizi. Doğuya geldiğimizde ise “kara aydınlık” (nur-î siyeh) “insanın olgunlaşma evrimine, yaşantının doruk aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde birdenbire aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adı”. “Sofilere göre siyah renk kemal mertebesine mahsus bir renktir”. “Tanrı’nın zat tecellisidir; kara rengiyle bütün mecazi varlıkları örter, yok eder...kemal rengi kara nur’dur. Halifeler de siyah sarık sararlar”. “Şebüster’den Şeyh Galib’in Hüsn ü aşk’ına, oradan da Asaf Halet Çelebi’ye eklenilen bu gelenek için ‘kara güneş’ ya da ‘nur-ı siyeh’, Tasavvuf diliyle söylersek, Cemalullah’ı ‘ayn el- yakiyn’ görebilmeye işaret eden bir imgedir”. Bütün bunların anlamı kısaca; güneşe bakmaya çalışan göz, kamaşır, kararır, bir şey görmez olur. “Ama karanlık tanrının nurudur.” (19). Eski Mısır’da karanlığın değil güneşin tanrı olduğunu hatırlamak, çok tanrılı dinlerin doğayla barışık olması ve insanların sınırını bilmesi anlamında önemli. Tek tanrılı dinlere gelindiğinde ise doğaya meydan okuma ve güç istenci belirleyici oluyor. Madem ki güneşe

çıkamıyoruz, onu yenemiyoruz, o halde karanlıkla haşır neşir olarak onu/ Tanrıyı yakından görebilmeyi sağlayan bir iç göz edinmeliyiz, O'nu ayağımıza çağırmalıyız, diz çöktürmeliyiz denmektir. Bu göz Batı'da aydınlanma ve akılla birlikte yürür, Doğu'da ise aydınlanma ve akla karşıdır, bu göz kadını yok eder, tehlikelidir, ölümseverdir. Hilmi Yavuz, üstü örtük de olsa "kara güneş" geleneğine böyle eklemelenmeye çalışır görünmektedir. Kadınların bu geleneğe eklemelenmesi de ancak "kara çarşaf"a girmeleriyle mümkün olacak gibidir.

Konuşan şiir kişisi de (aslında lavinia'dır), kendi kendine konuşur gibidir ya da lavinia ile özdeşleşmiş o ne yaparsa, bir gölge gibi aynısını yapan bir başka kişidir; ama sanki giden akan, terk eden, etkin "erkek" lavinia'ymış gibi bir dönüştürme, gizleme edimi gerçekleştirilir. "yaz" da geçip gitmiştir. "yaz" gençliği veya olgunluğu, huzuru, diğer yandan geçip gitmesiyle erkeği/baba tanrıyı temsil ediyor, yine bir gösteren birden çok farklı gösterilene işaret ediyor. Bir yerde dur diyen, set çeken, anlamı sınırlandıran yok. Sınırsız yorum ve sonsuza kadar bu şiirler üstüne konuşmak mümkün.

Akarsu (lavinia/erkek) akmış gitmiştir, ama anılarda her yaz o akıp giden su hatırlanır. Suya düşmüş olan dal bir zamanlar suyun akmamasını içindeki dala/ kendisine eğilip bakmasını isterken, suyla o kertede özdeşleşmişken şimdi onunla birlikte akmaya razı olmuştur: "ah! Al götür, al götür... bırakma bir kuytuda" bu istek kendisinin öyle özdeşleştiği akarsuyun onunla aynı duyguları paylaşmıyor oluşu anlamına gelir: Kuytuda kalmaktansa şimdi artık razıdır akarsuyun (küçük erkek veya zayıf güçsüz edilgin kişi/ lavinia) yaz'lardan yazlara (büyük erkek veya güçlü etkin erkek), elden ele gezmesine, ama yine de onunla birlikte gitmek ister. Burada ayrıca bir iç içelik, büyükten küçüğe bir birbirini kapsama, dairesel bir hareket var sanki. Diğer yandan bu kısım güçlü olmasını, kendisini korumasını istediği sevgilisinin/ lavinia'nın, belki de annesinin kendisiyle birlikte diğer kardeşlerini de emzirmesine razı olduğu şeklinde de yorumlanabilir. İşte lavinia ile özdeşleşmiş şiir kişisi o "yaz"ı, o erkeği, akarsuyu da içinde barındıran büyük yaz'ı (baba/ tanrı), onlarla simgelenen "güç"ü hiç kaybetmek istemez, elinden gelse bir yanılısma ya da düş bile olsa katlayıp kaldırmak ister sandığına, onun yanında, onun gibi olmak ister. Burada Tasavvuf'a göndermenin varlığından söz edilebileceği gibi yine babayla halleşememiş sorunlu bir çocuk da görülebilir. Aynadan sandık gibi söz edildiğine dikkat çekmek isterim. "durmak, bırakılmak ve bunlara bağlı olarak sandık sözcüğü bir edilginliğe, giderek ölüme iletiyor.. büyük olasılıkla annesiyle bağlantılı..." (20)

Şiirin sonunda "sana yas değil elbet yaz yaraşır lavinia" derken, artık bir aktarım veya birilerinden duydukları değildir söylediği; kendi yargısıdır. İlk dizedeki "yas" ın "gözyaşı" olarak kullanılmış olduğu izlenimini pekiştirir. Oradan ilerleyerek lavinia'ya ağlamanın, üzüntünün, yas tutmanın değil "yaz"ın, enerjinin, coskunun, güneş'in, her şeyi içinde barındıran bir bütünlüğün, tanrı ile bütünlüşmenin yaraştığını dile getirir. Yine takınaklı bir düşünce haline gelmiş "yaz"la, "baba" ile, "tanrı" ile "çocuklukta kendinden büyük genç/sevgili" ile bütünlüşme isteği gündeme gelir.

"Hilmi Yavuz için yazma bir oyundur. Şairlik, sözcüklerin karanlık örtülerinin altında saklı olanı ortaya serme oyunudur...sözcüklerin derinliklerini çözmekle kalmaz, onlarla oynadığı oyuna da ulaşır ve onu da çözer...kendini vareden oyuna inanmaz. Bir oyalanma, bir avunma gibidir oynadığı oyun, 'bir teselli' gibidir" (21). Bana göre, s özcük oyunları ile yapılan, bazı şeylerin üstünü örtme ve gizlemedir. Bazı benzetme öğelerinin kullanımından söz ederken Mustafa Durak:

"Ancak burada ruhsal öğelerin sanata dönüştürülmesi sürecinde Hilmi Yavuz şiirinde birer malzeme gibi kullanıldıklarını, süs ögesine dönüştüklerini söylemek durumundayım..." (22) der.. Yavuz şiirinde takınak haline gelmiş, dolayısıyla simgeselleşmiş öğeler malzeme veya süs ögesine dönüştürülüyor olabilir. Ama, bunun yanı sıra bir gösterenin birden çok gösterilene işaret ediyor oluşu, anlam kesinliğinden kurtulmak, çoklu anlama kapı aralamak, şiirin ham maddesine ulaşmayı engellemek, gerçeği ve kendini ele vermemek için bir semptomun üstünü örtmek amaçlı ve bilinçli kullanılıyor olabilir diye düşünüyorum. Belki o da Derrida gibi metnin dışında bir anlam aranmaması gerektiğini düşünüyordur. Burada üstü örtük anlatımlar veya çoklu anlama açılan "kuşdili"nin kullanımı farklı

amaçlar için olduğu kadar şairin kendini sağaltması ile de ilişkili olabilir. Çünkü şiirler bir semptom ve bir yardım çağrısı olduğu kadar bir sağaltım aracıdır da. Şiirlerin bir “hastalığın” veya bir sorunun belirteci, göstereni ya da “semptom”u olduğu varsayımını yanlışlığı ispatlanana dek doğru kabul edersek metaforlarla üstü örtük “lavinia” şiirlerinin, şairinin ruhsalındaki gizi ifade etmede, altta yatan sorunu veya amaçlılığı göstermede/ gizlemede lavinia’nın kendisi gibi çok “güzel” ve “Batılı” bir araç gibi kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Giden gitmiştir çoktan. Ve arkada kalan eğer onun gidişinden derin bir üzüntüye düşüp canına kıymadıysa cinsel arzu bastırılacak ve libido’yu kurtarmak için eros yaratıcı güç, yaşam enerjisi olarak yardıma çağrılacaktır. İçrek bir dille bu şiirleri yazdıran kurtarıcı eros, “kara güneş” veya melankoli olmalı

Hilmi Yavuz’un lavinia’sı açıkça görüldüğü gibi kadın değil. Bu şiirlerde, simgesel anlamda gücü simgeleyen, ama narsist, dişileşmiş erkek kimlikler söz alıyor. Bu durumda lavinia’lar için; kendi kendine yeten, aşkına sahip çıkan, haykıran, etkin kadın kimlikler değil demenin de bir anlamı yok. Nasıl ki, Batı tarafından Doğu, coğrafyaya bakılmaksızın her neresi olursa olsun dişil kimlik ve güçsüzlükle özdeşleştiriliyorsa, burada da “lavinia” olarak adlandırılan şiir kişisi Batıyı, gücü, erkeği, gözünün yaşına bakmadan terk edip gideni temsil ediyor. Vergilius’un Aeneas destanında olduğu gibi değil bu şiirlerdeki lavinia. Bir lavinia var, var olmasına ama, kadın değil. “nur-ı siyeh” lavinia açtığı kapıdan postmodern açılımlara, “kara güneş” “erkek-lavinia” gibi oxymoronlara baktırıyor bizi. Dolayısıyla da H. Yavuz şiirinde bir kadın sesi konuşmuyor, çünkü yok, onun yerine başka birileri söz almış, aynı sözcükleri kullanarak sonsuz sayıda hikaye yazıyor. Tek bir son, tek bir kişi, tek bir yer, tek bir zaman yok. Oysa lavinia solgun, anne solgun, Medea da öyle, alabildiğine hüznü her şey. Anne bir “tülbentten”, “bir goblenden” farklı değil, sesi olmayan bir nesne.

Hilmi Yavuz’un “akşam şiirleri” kitabındaki “akşam ve lavinia” şiirinde :

“ey solgun lavinia” , “medea’yı bir gül öper soldurur”

ve

”annem ve akşam”da kadınları niteleyen “solgun” sıfatı göze çarpıyor:

“soldu annem, solarken goblen ve tülbent”

Şiirlerde söz edilen kadınların bu sessizlikleri, solgunlukları, her şeyin donmuş olduğu soğuk bir çocukluk, saralı “yaz”lar, belki hasta/ epileptik babaya karşı çocuğu sarıp sarmalayan, koruyan, ama sessiz, bir nesneden, bir kumaştan farksız bir anne; Hilmi Yavuz’un şiir kişisini annesiyle ve dolayısıyla sesi çıkmayan, erkekler karşısında ezik kadınların yanında saf tutmaya götürebilirdi, onlarla özdeşleşerek belki bir çeşit erkekliğinden utanma ve kılık değiştirerek tarih boyunca yüceltilmiş erkekliğini onlar için kurban verme ve onlardan bütün erkekler adına af dileme olarak da kurgulanabilirdi bu şiirler. Gerçek yaşamda da kadınlarla aynı safta, ataerkil sisteme karşı bir hak arama savaşımı görebilirdik. Oysa çocuklukta maruz kalınmış öyle büyük bir travma olmalı ki, bunları düşünecek veya yaşayacak, kendisine böyle bir yaşamsal hedef belirleyecek durumda değil şiir kişisi. Kendi üstüne eğilmekle, aynalara ya da akarsulara yansıyan kendi imgeleminde boğulmakla, sayrılı ve umarsız özvarlığına saplanmakla ve bundan haz almakla yetiniyor. Baba/tanrıya ulaşamamış, belki

onun tarafından zarara uğratılmış, fiziksel ve psikolojik travmaya maruz kalmış, ezici gücü karşısında annesiyle birlikte ezilmiş, annesinin bu ezikliğe ses çıkarmamasına öfkelenmiş, annesiyle değil ama, güçlü kadın kimliklerle özdeşleşmiş, entarili bir erkek çocuk silüetinde melankolik bir Doğu çıkıyor bu şiirlerin altından. Söz konusu şiirlerde geçen “lavinia” adının kadın adı olması dışında kadınlarla bir yakınlık da kurulamıyor. Lavinia tekrar tekrar erkek kimliği ve gücü simgeliyor. Genel geçer değerler ve bildik, zayıf kadın imgesi eşliğinde (böyle düşünen diğerleri için) acı çekmesi, ağlaması beklenen bir kadındır lavinia: Ancak o böyle düşünmez, “sana da yas değil elbet yaz yaraşır lavinia”. Yavuz’un lavinia’sı gidemediği yolları yanaklarına düşüren, yazgısına boyun eğmiş, pasif ataklar halinde sessiz gözyaşları döken bir kadın değildir. Doğu- Batı sentezi sonucunda üstü Batılı bir erkeğin eliyle örtülmüş peçeli bir kadın durmaktadır bu adın altında.

ANLAMSAL OXYMORON

Akşam

ve

lavinia

ağacı ben açtım, nehri ben örttüm;

sandiğa kaldırdığım şu son yaz var ya,

işte onu aldım, akşama gittim:

‘varolmak bu!..’ dedi, dedim: ‘ hangisi?’

dedi: ‘ şu az ötedeki sardunya...’

ay uluyor, kurt ışıdı, tersine

dönüyor dönmesine, akşam ve Dünya...

bir yolu yitirdim, bir yolda yittim,

beklerken... ağaca girdi birisi;

biri de girmemiş gibi yaparak, güyâ...

yüzüme bak, hüzüne bakmış olursun!

şiir: baba belli değil, annesi rüyâ...

son yaz gelir, çocuğunu öldürür;

medea’yı bir gül öper soldurur

ve bir aşka adını verir lavinia...(23)

Bu şiir "lavinia için sonnet" in ardından serüvenin devamını merak edenler için bir yanıt niteliğindedir. Ağaç, nehir, sandık, son yaz, akşam, ay, kurt, yolu yitirmek, ağaca girmek, açmak, örtmek, medea, gül, lavinia metaforik kullanımla ve tekrarlarla, bazıları evrensel bazıları öznel, simgesel işlev yüklenmiş gösterenler. Bir itiraf gerçekleşir. Diğer şiirdeki dal burada ağaç, akarsu nehir olur, yani büyürler, yaşlanırlar, bir parça iken bütünü kendisine ulanır ve bütünü bir parçası olmayı başarırlar. Bir değişim daha vardır: "yaz" ın "sonyaz" a dönüşmesi, ancak bu değişim diğerlerinden biraz farklı gibi durmaktadır, elbette büyüme yaşlanmayı ve ölüme ya da son'a yaklaşmayı gerektirir. Ağaç ve nehir imgelerinde bu kesinlenmemişken "Sonyaz" da bu sona yaklaşma, bitme veya tükenme, bir ilişkinin veya aynı tür ilişkilerin sonu, bitişi vurgulanır gibidir. Baba/tanrıyla, bütünüle, fallik bir simge olan ağaçla bütünleşilir. Platonizm rehberliğinde son sürat bütünlüğe, tamlığa, birleşmeye vahdet-i vücud'a ulaşılmaya, kemale ermeye çalışılır. Batısı, Doğusu tüm dünya başlangıcından bu yana böyle bir bütünlük için savaştırmaktadır, akıtılan onca gözyaşı, onca kan sırf bu bütünleşme içindir. Simyacılar, Kabalacılar, Hurufiler yeryüzünde, deney tüplerinde hep buna; ölümsüzlük iksirini bulmaya uğraşırlar. Sonuçta insanlıklarından uzaklaşarak "O" nunla bütünlenmek hedeflenir. Bunun için de önce içlerindeki kadını yok etmeleri, ondan kurtulmaları gerekir. Tanrıya karışarak tek bir vücut olma yolunda ne çile çekmek gerekiyorsa çekilmelidir. Asıl amaç, amaçlılık budur, ama o arada Batı'da bir yan ürün veya ödül olarak uygarlık ve teknoloji, Doğuda ise halifelik çıkar karşılına.

Ağacı açan, nehri de üstüne örten 'gözü yaşlı lavinia' değildir artık, değişmiştir. Burada edilginlikten kurtulmuş, cesur, gözü pek bir savaşçı gibi, meydan okuyan bir tavırla konuşur lavinia. Diğer şiirinden hatırlarız; "yaz" ı aynada dürmeyi düşlemişti, düşünce davranışa dönüşüyor "yaz" dürülüp sandığa kaldırılıyor. Ne yapıyor; "yaz" ı ya da giden erkeği, sevgiliyi sandıktan çıkarıp ya da yaşlılığını da yanına alıp "akşam" a gidiyor. Akşam kimdir? Neyin simgesidir? Neyin yerine kullanılmıştır? Akşam "bir süstür", "zaman"dır, "karanlık"tır, "mekân"dır, "bir kişi"dir, "dildir", "hiçlik"tir, "olumsuz duygular"dır, "sarhoş edicidir", "yaratıcılık getiricidir", "ölüm"dür (23). Bir gösteren görüldüğü gibi yine birden çok şeyi göstermekte, birden çok anlama açılmaktadır. Bir türlü bütünleşemediği aşkı ile, karşılaşmaktan korktuğu yaşlılığıyla hayali de olsa bütünleşiyor, barışıyor. Eskiye sandığından çıkarma cesareti veya eskiyle yüzleşme cesaretini buluyor kendinde. Bir düşte veya aynada da olsa, yalan da olsa, bir inanç da olsa sonunda kendi varlığıyla barışıyor, barışmış gibi görünüyor belki. Sardunya bu varoluşu ve barışmayı göremiyor, demek ki şiir kişisi paganlar veya mistikler gibi doğayla veya sofiler gibi tanrıyla henüz bir bütün olamamış. Ya da belki de karanlık olduğu için sardunya bunu göremiyor.

Her şey tersine dönüyor;"ay uluyor, kurt ışıyor" akşam ve dünya tersine dönüyor. Gündüz oluyor, güneş (erkek) doğuyor, ama işin tuhafı bu sırada dünya da tersine dönüyor. Bir düşün içindeyiz veya henüz doğumun gerçekleştiği veya gerçekleşeceği (ikinci kez doğuldu veya doğulacak), ceninin/bebeğin bilinçsiz olduğu evredeyiz. Eğer dünya da akşam ile birlikte tersine dönüyorsa dünyevi bir yaşamdan söz edilemez. Öte dünyaya mı geldik? Ölüm de olmadığına göre bu, yine de yaşamdan söz ediyoruz demektir, ama henüz cahiliz yaşam konusunda, belki de doğumun hemen öncesindeyiz, bir fetusuz, ceniniz, doğmadık henüz veya kemale ermiş olmalıyız. Burasının bilinmedik bir ülke olduğu kesin; şiir kişisi bocalıyor, bildiği yollar değil bu yollar, kayboluyor. Bu arada es geçmemek gerek belki dişi kurt imgesi; hem Türk destanlarında hem de Roma destanında Romulus ile kardeşini emziren dişi kurt olarak, besleyen, üreten, süt veren kadın olarak önemli bir evrensel simge. Bunun da tersine dönmesi bir erkeğin dişileşmesi, ya da erkeğin yaratıcı, üretici olması anlamında yani mecazi/ metonimik olarak kullanılmış olabilir, çünkü bir dönüşüm ve değişim var. Belki de gökkuşağının altından geçme söz konusu. Cinsel kimlik değişimi ve böylelikle bir yabancı olma durumu, gidilen yer belki de yeraltı değil, ölüm değil bir başka kimliğe bürünme, belki tanrıyla bir olma, bir iç göz edinme; bütün bunlar bir ayırım gözetilmeksizin aynı kefeye konuluyor. Tam burada aynı şeyi söylemiş gibi duran bilim adamı Freud ve Aziz Pavlus'tan söz etmek gerekir. Freud, başlangıçta erosu cinsel tutkuyla özdeşleştiren, idealist biri görünümündedir. Ancak daha sonra libidoya karşı yönde işleyen bir erosun varlığını keşfeder. Ona göre gerilimi azaltılarak tatmin olmuş bir libido ölüm içgüdüğü yoluyla insanı özyıkıma götürecektir. Pavlus'a göre ise : "Bedenin düşüncesi ölüm, fakat ruhun düşüncesi

yaşam ve kurtuluştur. Bedenin isteğini asla yerine getirmeyiniz. Bedenine eken, kendi bedeninden çürüme biçecektir". İkisi de aynı şeyi söyler gözükürler. Bu ifadenin gerçek anlamı, ve Freud ile farkı amaçta yatmaktadır. Burada Hristiyanlığın yayılmasında çok önemli bir rolü olan Pavlus, bedensel isteklerin doyurulmasının insanı yüceleştirmekten, Tanrı, cennet düşüncesinden, dolayısıyla tinselden uzaklaştıracağını söylemektedir. Ve burada ruhsala, tinsele yöneltme, bir bakıma tenselden caydırma çabası vardır. Freud'da ise bir olguyu bilimsel olarak açıklama çabasının altı çizilmelidir. Her ikisinin sonuçta aynı kapıya çıkacağını ileri sürmek bilimsellik ile metafizik yaklaşımları aynı potada eritmekten, kavram kargaşasından başka bir şey getirmez. Bu şiirlerde Hilmi Yavuz'un nereye çekersen oraya giden çoklu anlamları da sanki bu kavram kargaşasını bilinçli olarak yaratmaya yönelik bir çabanın eseri gibi duruyor; şiir de zaten bu değil mi !

O, bu değişimin veya dönüşümün kapısında beklerken dışarıda yine her şey eskisi gibi devam ediyor, ağaca giriyor birileri. Ağaç aslında fallik bir simge, baba veya tanrı belki ama, içine girilen olmasıyla ağaçta da bir dönüşümün olması, ağacın dişiye, anneye, anne rahmine, sevgiliye dönüşümü yukarıda söz edilen dönüşüm ve değişimle ilişkilenebilir. Hiç bir şey gördüğümüz gibi değil'e götürmek istiyor belki bizi şair, belki algılarımızda yanılıyor. Burası o halde Platon'un idealar ülkesi. İlk şiirde kırılarak suya düşen veya ağaç (baba/ tanrı veya ana/ tanrıça) tarafından oraya atılan dal yeniden ayrıldığı yere dönüyor, parça bütünüle birleşiyor, insan tanrı oluyor, cenin annesinden hiç ayrılmamış, doğmamış gibi oluyor. Sanki sonları başa sarıp değişik sonlar kurgulamakta usta bir yönetmenin filmini izliyoruz; kötü sonla başlamış yaşamı daha başlangıçta ketlemiş, kötü son'u başlangıç kılmış bir olay yüzünden her şey. Hiç olmamış olmasını istediğimiz o olaydan kurtulabilmek için birçok farklı sonla biten bir film kurguluyor, sonra geri sarıyor, sonu başlangıç yapıyor, başka başka kurgularla aynı filmi yeniden yeniden izliyor gibiyiz. Bu dört boyutlu şiir kurgusu da (bu noktada Derrida'nın 4'ü; metnin çerçevesi; buradan dışarı çıkmamak kuralı hatırlanmalı) geçmişte, çocuklukta kötü şeyler yaşandığını (dayak/ her türlü istismar/ ceza vb) veya böyle şeyler yaşamış çocukların yaşamından kesitlerin aktarıldığını düşündürüyor. Hilmi Yavuz'un "lavinia" şiirleri Haneke'nin "Beyaz Kurdele" filminin atmosferine taşıyor bizi. Film küçük bir Alman köyünde geçer. Köyde peder, tarikat üyelerinin şeyh ile olan ilişkilerine benzeyen katı disipline dayalı dini eğitim modelini uygulamaktadır çocuklarına. Büyüklerle çocuklar arasındaki fiziksel temas el öptürmeyle sınırlıdır. Bir yanda çocukların eğitiminde böyle katı bir disiplin uygulanırken diğer yanda kapitalist sömürü düzeni, bizdeki köy ağalığına benzer bir katılıkta işlemektedir. Bu baskıcı ekonomik, kültürel ve toplumsal yapılanmanın getirisi şiddet, ensest ilişkiler ve cinayetlerle görünür hale gelen ahlaki yozlaşma ve çürümüşlük ülkenin geneline yayılarak faşizme kapı aralayacaktır. Böyle mutlakçı eğitimin dini, ideolojik ve siyasi örnekleri çoğaltılabilir. Mutlak kılınan şey her ne olursa olsun mutlak kılındığında insanlıkla ve yaşamla bağdaşmaz ve bir yerden patlar. Bu davranışlara maruz kalan ve siyasi, ya da dini bir ilke veya ideal mutlak değer aşılana çocuklar bu davranışları içselleştirir, baskıcı terbiyenin sonucunda kendilerine dayatılan her neyse kelimesi kelimesine kendilerinden daha zayıf bulduklarına uygular ve ebeveyn veya eğitimcilerinden devraldıkları cezalandırıcı rolü üstlenirler. Cezalandırıcı davranış modeli böyle yayılır. "lavinia"nın da böyle katı disiplin uygulanan bir ailede yetişmiş olduğunun ihtimal dahilinde olduğunu söylemek gerek.

"yüzüme bak, hüzüne bakmış olursun!

şiir: baba belli değil, annesi rüyâ...

son yaz gelir, çocuğunu öldürür;

medea'yı bir gül öper soldurur

ve bir aşka adını verir lavinia"

Kimisi de bu değişimi görmüyor. Bir sahtekârlıktan kısaca söz ediliyor. Dalga geçiliyor. Aslında her şey, gerçekler gün gibi ortada, her şey apaçık, bunlar her zaman alıştığımız şeyler değilse de, biraz çaba sarf eden veya bu uğurda acı veya çile çeken herkes, isterse görebilir. Tüm olan biten değişim ve dönüşüme rağmen şiir kişisi lavinia hüznüldür. “Yüzüme bak” dediği bir başka yakın kişi girer şiir kişinin hayatına. Tüm bunları ona anlatır gibidir. Şiir bir yaratı olarak, bir çocuk olarak görülür. Babası yoktur. Yine burada Zeus’un erkekliğine gerek duyulmadan Hephaistos’u doğuran erk sahibi tanrıça Hera geliyor akla. Anne rüyada Hera’ya dönüşüyor düşlerinin peşinden gidebilen etkin ve güçlü kadın kimliğine bürünüyor. Gerçek yaşamda “soluk” ve “sessiz” olan annenin böyle olmasını istiyor erkek çocuk, onun değişmesini ve güç sahibi olmasını istiyor, bunun düşünüy kuruyor. Bu arada “sonyaz” (iyice yaşlanmış, bitmek üzere, ama hâlâ gücü yerinde olan erkek/baba) yine geliyor ve oğlunu öldürüyor, bu ölüm mecazî anlamda bir ölüm olabilir: “kara güneş”in yani Tanrı’nın zat tecellisinin gecenin karanlığıyla her şeyin üstünü örtmesi gibi bütün mecazî varlıkları örtmesi, yok etmesi anlamında. Diğer yandan babasının ona yaşattığı, öldürmekten beter durumda bıraktığı ağır bir travma yaşamıştır belki çocuk. Bir türlü barışamıyor çocuk ile Baba, çocuk ile Allah gibi görünürken aslında tam da tersi bir barış, bütünleşme anlamı da ortaya çıkıyor. Bu farklı anlamları bir arada barındırmaya anlamsal “oxymoron” diyebilir miyiz?. Gerçek yaşamda mutlu olamayan, melankolik çocuk, şiir ve belki de aşk. Saptadığımız bu durumun psikopatolojik arka planında aslında babanın erkine sahip olmayı isteyip başaramayan, babanın bir türlü onu adam yerine koymadığı, ama büyüdüğünde babası gibi bir davranış modelini benimsemiş erkek çocuğu olabilir. Mecburen, yaşam ve geleneksel kültür gereği erk sahibi olmayan annesiyle özdeşleşiyor, hiç istemediği, hatta nefret ettiği halde onun rolünü devralıyor, ama bu onun kadın sorununu anladığı anlamına gelmiyor, aksine neden babası gibi güçlü olamadığına olan öfkesi kendisine, belki de daha çok olmak üzere kadınlara yöneliyor. Babasına/tanrıya ulaşamıyor, ama kendisine, kendisinden daha zayıf kişilerden oluşan, böylece kendine göreceli bir güç sağlayan, sözünün geçebileceği bir yaşam alanı örgütlüyor.

Sonra kocasını başka bir kadından kıskanarak, ona en büyük acıyı vermek amacıyla çocuklarını öldüren Medea devreye giriyor şiirde. Medea şiir kişinin olmasını istediği annenin temsili veya simgesi. Annesi bir türlü baş edemediği babasını/gücü keşke kendisini öldürmeyi göze alarak cezalandırabilseydi de bu acıları yaşatmasaydı ona ya da hiç doğurmasaydı keşke. Medea’yı bir gül öpüp solduruyor. Medea’yı bir gül yani canan solduruyor. Bu gül ya da canan Medea’yı soldurduğuna göre kocasının aşık olduğu diğer kadın ya da sevgilidir. Çocuğun babasının bir sevgilisi veya annesinden başka bir kadına aşık olma, o kadın uğruna kendilerini terk etmesi durumu söz konusu olabilir. Anneyi ikinci plana iten sevgili “ilahi” bir güce tapınma olarak da okunabilir. Tam bu sırada bir aşka adını veriyor lavinia. Lavinia’nın konuşan şiir kişisi olduğu kabul edildiğinde burada ondan yani kendinden “üçüncü şahıs” olarak araya mesafe konarak söz edilmesi bir yabancılaştırma, ondan uzaklaşmaya taşıyor bizi. Ama burada lavinia’nın ad vermesi önemli. Çünkü ad vermek Aeneas destanında da gördüğümüz gibi tanrılara ve erkek egemenliğine ait bir eylem. Lavinia edilgin kimliğinden kurtuluyor mu?. Burada bir ayrıntıya ya da olabilirliğe de dikkat etmek gerekiyor: Lavinia bir aşka adını veriyor demek bir aşka lavinia’nın adını birileri koyuyor anlamına da gelebilir. Bu sırada belki de Sofilerin, Simyacıların, Hurufilerin çektiklerine benzer bir çile çekiliyor ve bu kurtuluş uzun zaman alıyor, sonunda kendi kimliğine kavuşuyor; kadınsa erkek, erkekse kadın oluyor, ama bir türlü tanrıyla veya babayla bütünleşme, barış tam anlamıyla gerçekleşmiyor ya da tanrı olunamıyor olsa gerek ki, lavinia’nın bir ad olarak

konduğu aşk "müşahhas"tan "mücerret"e ulaşmamış, henüz yeryüzünde, ayakları yere basan dünyevî bir aşk olarak duruyor.

Bunda da bir anormallik yok, daha önce de dediğim gibi: “Dilsel mekâna ikinci kez sığınmadır şiir. Okur ile şiir, şiir ile şair ve okur

ile şair arasında dilden oluşan bir yarık ve uçurum vardır. Dil görünen ve görünmeyen yanımız arasında salınmamıza, yani çifte varoluşumuza yol açan yarıktır, uçurumdur ve bu uçurumda hasta olan ve eden dile karşı çıkış çabası olarak, hastalığı sezdirenen

bir semptom olarak şiir yeşerir. ...şair ne kadar istese de düşlerini, kendisini ve gerçeği olduğu gibi gösteremez şiirde, şiir ile

kendisini bire bir örtüstüremez, bu nedenle şair varlığının içinden değil eşiğinden konuşmak zorundadır.” (24)

BÜTÜN YOLLAR ROMA'YA ÇIKAR

Roma imparatorluğu döneminden bugüne ataerkil toplumların yapısında değişen bir şey yok. “Temelleri polis devletine, büyük adamlar mitine ve sakat bir cinsel anlayışa sahip her ataerkil ve mülkiyetçi toplumda olduğu gibi” çok daha sağlam temeller üstünde oturmakta erkek üstünlüğü. Bilim, politika, ekonomi, siyaset ve toplumdaki diğer bütün güçler erkeklerin ellerinde. Dişil özgürlüğü simgeleyen Havva’lar ağır cezalara çarptırılıyor hâlâ. Uygar toplumsal yaşam cinsel arzularımızın bastırılmasını ya da yadsınmasını talep ediyor. Bu bastırmanın karşısına ona eşdeğer bir güçte, insanların varoluşlarının acısından kurtulmalarını ya da kendiliklerini gerçekleştirebilmelerini sağlayan yollar sunulmadıkça yaratıcılığa veya üretime dönüşemeyen cinsel içgüdü ya da arzular da, en son örneğini Siirt’te yaşanan çocuk tacizi olaylarında gördüğümüz gibi, ilkel ya da hayvansı hallerde su yüzüne çıkıyor. Hatırlanacağı gibi Siirt’te çocuk yaştaki iki kız arkadaşın yıllardır cinsel tacize uğradığı, tacizcilerin şehrin ileri gelenleri, bürokratları, öğretmenleri ve kızların erkek arkadaşları olduğu, tüm şehrin olanları bildiği ve skandal olmasın diye olayın gizlendiği açığa çıkmıştı. Ardından, bu durum bulaşıcı bir hastalıkmişçesine yayılmış, değişik okullarda, ortaokul ve lise öğrencilerinin bu şekilde kendilerinden küçük kız çocuklarına cinsel taciz olayları gerçekleştirdiklerini okumuştuk gazetelerde. Öte yandan yıllardır çocuk, yetişkin, kadın, erkek, yaşlı genç demeden tüm insanları televizyon ekranı başına çeken Aşk-ı memnu dizisi de yaratıcılığa dönüşemeyen libidonun ilkel ve naif kullanımını sergilemesi anlamında önemli bir kalıp durumunda. Bu anlamda ülkemizde yaşananlar tam da Luce Irigaray’ın “naif ve sorumsuz cinsel davranışlar” dediği durumla örtüşüyor görüldüğü gibi ve bu davranışlar “Barış gelini” Roma’ lı Pippa Bacca’nın canına mal oluyor ne yazık ki.

Irigaray’e göre bu sorumsuz davranışlar hem kadın hem de erkek cephesinde görülmektedir. “Kadınlar kadın haline gelmek yerine, erkek haline geliyorlar”. Erkeklerse, kadını kadın olarak, aynı dünyayı paylaşan, paylaşacak bir varlık olarak görmekten çok uzak yani “dişil kimliği tanımaktan aciz”dirler, ve kadınların erkekleşmelerine kayıtsız olmak bir yana, bu durumu talep etmektedirler. Böyle olunca da genelde aileyle sınırlı, “türün yeniden üretiminin rehineleri konumunda” kalmaktadır kadın. Tıpkı üç bin yıl önce yaşamış kral kızı Lavinia’da olduğu gibi, eğer aileden gelen simgesel bir güç varsa saygı görür ve kısmî bir kimlik kazanır kadın. Oysa insanlık adına evrensel değerlere ulaşmak için çaba içinde olunması gerekir.

“Cinselliğinizi geliştirmek, bir çocuk daha yapmayı değil, ama başkalarıyla hoş ve verimli ortak bir yaşam için cinsel enerjinizi dönüştürmeyi gerektirir.. toplum, cinsel arzuların kendine, kendi cinsiyetinden ve diğer cinsiyetten insanlara ve genelde tüm insanlara saygılı olacak biçimde, bireysel ve toplumsal bir öznellik bütünlüğünü sağlamlıdır...”. İnsanlık için evrensel kültürel değerler çerçevesinde sağlıklı bir ortamın yaratılabilmesi için öncelikle “Pornografi ya da reklam amacıyla kadın bedeninin istismarı; beden, imgelerin, dilin cinsiyetçi kullanımındaki ve tanımlanmasındaki ayrımcılıklar; çocuklara tecavüz edilmesi, çocukların kaçırılması, öldürülmesi ve istismarı”na son vermek için gerekli yasalar çıkarılmalıdır (25). Irigaray, böyle bir hedefe ulaşılmasında ortada olan, ortaya çıkabilecek engellere de işaret eder:

“Doğanın düzeninin dışında erkek ve kadınların hepsi için geçerli bir evrensel yoktur. Doğal düzenin dışındaki herhangi bir evrensel taraflı olarak inşa edilmiş, otoriter ve adaletsiz bir evrenseldir. İnsanlıktan başka yerlerde aranılan bir kimlik. Tüm toplumsal etkinlik alanlarında eşit sayıda kadın ve erkeğin yer alması için verili toplumsal düzenlemede bazı değişiklikler gerekir. Ne olması gerektiğini düşlemeden verili olanla yetinen erkek ya da kadın zihniyet kendi cinsel kimliğinden uzakta, dayatılan erkek zihniyet içinden düşündüğünü, farkına varmadan ürettiğini, yaşadığını sanmaktadır” (26). Evrensel’e olan böyle bir Batılı kadın bakışı önemlidir. Bu bakış büyük Roma İmparatorluğunun çağdaş uygarlığın önemli bir yapı taşı olduğunu görmemizi sağladığı kadar, abartılı yiğitlik ve aşk öykülerinin altında yatan kibri, hem kadınları hem de zayıfları istediği gibi kullanmayı tanrı buyruğu haline getiren ataerkil sömürüyü, sömürünün kader olduğu anlayışını, kadınların, erkeklerin gücünü artırmak için çocuk doğurmaktan başka bir işlevi olmadığını, istilaların; erkek egemenliğini ve gücü besleme yolunda nasıl meşru kılındığını da görmemizi sağlar. Tanrının görüntüsü ve onuru erkektir, güç erkeğindir, söz erkeğin veya erkekleşmiş kadınlarındır. Kadın itaat eder, erkeğin koruması altına girer ve yazgısına boyun eğerse mutlu olur; Vergilius’un Aeneas destanı bunları söylemektedir. Ancak duygular, içgüdüler, cinsellik bastırılarak üretilen yaratıcı güç eros aslında bildiğimiz doğal aşkın dengesinin bozularak birilerinin birileri üzerinde tahakkümüne dönüşmektedir. Ataerkillik ve içinde işleyen ekonomik sistem kapitalizm iktidar için, yüceleştirilmiş amaçlar uğruna cinselliği öteler. Aeneas Latinus’un ülkesini istila eden, ama yazgısı nedeniyle bu istilası görmezden gelinen, üzerinde durulmayan bir yabancısıdır. Daha doğrusu istila eylemi, yazgısal aşkına “amor fati”ye, Lavinia’ya olan aşkına bağlanarak hafifletilir ya da gerekçelendirilir. Bugün, tanrısallıktan aldığı güçle, yazgısını bir rüzgâr gibi arkasına alarak aşklarını ve ülkesini daha büyük ve daha güzel olanı bulmak, daha güçlü ve ölümsüz olmak arayışı için terk eden Aeneas’tan miras aldığımız büyük bir yabancılaştırmanın içine yuvarlanmış olmamız tesadüf değildir. Kısaca üstünde durmamızı gerektiren Hristiyanlığın bu yaratıcı gücü, yani erosu Aeneas örneğinde olduğundan farklılaştırarak dünyeviliğinden uzaklaştırdığını, erosun biyolojik yanını ya da dürtüsel yanını ya da fiziksel aşkı fazlaca bastırdığını söylemek gerekir. Bundan belirli bir kesim, kendi hedefleri için faydalanırken sıradan insan için hayat katlanılmaz hale gelir. Sıradan insandan insanüstü bir çaba veya fedakârlık beklediğini söylemek gerekir. Bu çaba ve fedakârlık, insanın kendinden uzakta yaşayabilmesi demektir. Bu da ancak tenselin tinselle aktarılmasıyla mümkündür. Tinselliğe aktarılan ve ihmal edilen tensellik, ardında ancak öte dünya gibi bir amaçlılık olursa yaşama katlanılabilir. Burada açıkça görülmesi gereken şey, birilerinin öte dünyayı idealize ederek, bu ideal uğruna diğerlerinin yönlendirilmiş enerjisini kendi dünyevi amaçları için kullanmalarıdır. Ölümsüzlüğü ve gücü alabildiğine isteyen bu hırdır ki, tarih boyunca dürtüleri aşırı bir şekilde denetim altına alarak bir baraj misali ondan faydalanmaya çalışmıştır. Kimileri bundan kendi güçleri için gizlice yararlanıp üstünü örterken, kimileri de bilgisizliğin, yobazlığın karanlığına yuvarlanmaktadır. Kadın açısından bu, kendine yabancılaştırmış gücün ulaşabileceği son nokta ve tarihteki en elim örnek; Aziz Pavlus zamanında, İskenderiye’de Hristiyanlığın yobaz güçleri tarafından linç edilerek, gövdesi deniz kabuklarıyla doğranarak öldürülen matematikçi, fizikçi, astronom, bilim kadını Hypatia’ dır.

Bu ataerkil sistem gücü, iktidarı öylesine ön plana çıkarır ve kendinden daha güçlü birilerini öyle istemez ki karşısında, bu amaçla kadını aşağılayıp ikincil kılarken erkekleri de kadınlaştırır. Sonuçta iktidarsız, erişkin olamamış, dişileştirilmiş, ne erkek ne de kadın olabilmiş patolojik bireyler, daha doğrusu kız elbisesi giymiş oğlanlar ve papyon takmış kız çocuklar gündeme gelir. En uçta hepimizin bildiği Hitchkok’un Psycho’su yer alır. Bu derece patolojik boyutlara ulaşmamış diğerleri de aramızdadır, içimizdedir. Ancak kadına dönüşen erkekler bu sömürü düzenini ve kadını aşağılayarak yok eden, kendini öyle döndüren sistemi anlayacakları ve dolayısıyla ona karşı kadının yanında yer alacakları yerde kadınlara düşman, kendi kendilerine doyum arayan narsistik bireyler haline gelirler. Sistemin devr-i daimi için de başka türlü düşünülemez. Bugün yaşananlar 3000 yıl öncesi ataerkil Roma’dan günümüze yansıyanlardır. Öte yandan Aeneas destanı, Batı düşüncesinde yazgı denilen şeyin; insanın zekâsı ve gücünün sınırlarını bilerek, güçsüzlük ve ölümle sürekli karşı karşıya olduğunun farkında olarak, olacakları oturup beklememesi, amacına ulaşmak için hareket etmesi ve çaba göstermesi gerektiğini ortaya sermesi bakımından önemlidir. Yazgı tanrı buyruğu gibi dursa da öte dünyadan çok bu dünya içindir. İnsanın ölümlü olduğunun farkında olarak yaşaması nihayetinde

ölümsüz olmasına yönelik bir düşünce durumuna gelmiştir. Bu düşünce bedene karşıdır. İlkesi de 'bedenin isteklerini asla yerine getirmeyiniz'dir. Genel kültür çerçevesinde din aracılığıyla bu bakışı egemen kılan, libidonun isteklerini doyumak yerine bu enerjiyi bastırarak yönetmeyi seçen Batı, güç ve ölümsüzlük istencinde aşırıya kaçarak insanlık adına evrensel dengesini yitirmiş, ölümden kaçmaya çalışırken yaşayamayan, kaşıyla güç kazanırken insanlığını kepçeyle kaybetmiş ve ölümlük sözde ölümsüzleşmiş kitleler yaratmıştır.

KAYNAKÇA

1. Mor Taka, Şiir ve Kent Kültürü Dergisi, sayı 9; sf.23-24. Aynı yazı: Hilmi Yavuz, Kara Güneş Can yayınları, 2.basım 2003, sf.39-42
2. Mustafa Durak Yakın Mercek, Multilingual Yabancı dil yayınları, İstanbul, 2005
3. age; 305-306
4. age;314-315
5. age;313
6. age;314
7. age;332
8. age;333
9. age;333
10. age;323
11. age;321
12. age;323
13. age; 324
14. age; 318
15. age; 315
16. Enis Batur, Şiir ve ideoloji: Çağdaş Batı Yazını üzerine denemeler, İstanbul, Birinci Baskı, 1979, Derinlik yayınları
17. Hüseyin Kılıç, age, Ekim 2000, Otopsi yayınevi
18. Hilmi Yavuz, Kara Güneş sf 12, Can yayınları, 2.basım 2003
19. Durak, age; 319
20. age;321
21. Hilmi Yavuz, Akşam şiirleri, Varlık şiir 2. basım
22. Durak, age; 345-351
23. Z. Betül Yazıcı, Bir Semptom olarak şiirden şiirin çöküşüne yolculuk; Organ şiir, Denizsuyukasesi fanzin Kasım-Aralık/2006
24. Luce Irigaray Ben Sen Biz, İmge Kitabevi Yayınları, 1. Baskı: Kasım 2006 sf. 81.

SUTURE KAVRAMI EŞLİĞİNDE EDİP CANSEVER'İN GÖZLERİMİZE DİKTİĞİ KADIN

Edip Cansever'in şiirleri Daryush Shayegan'ın "Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni" dediği, zihinsel yapıları gelenekten sıyrılamamış, modern yaşama bir türlü tam olarak uyum sağlayamamış, "tarihte geride kalmış ve değişimler şenliğine katılamamış uygarlıklardaki zihin çarpıklıkları" içindeki bireyin durumunu belgeler niteliktedir. Cansever İkinci Yeni şiirlerinin belirleyici öğeleri arasında sayılan, ancak bir yandan da kapitalizmin dekadansı olarak görülen ve olumsuzlanan "anlamsızlık", "bireycilik", "biçimcilik" gibi özellikler karşısında "düşüncenin şiiri"ni savunmuştur (Cansever; Şiiri Şiirle Ölçmek:90). İkinci Yeni'yi bir akım olarak kabul etmeyen Cansever, şiirlerinde modern toplumsal yaşam içinde sıkışıp kalmış, çıkmazdaki bireyin şiirini Camus'un absürd felsefesi ve trajedi kavramı çerçevesinde işlemiş, şiir karakterlerini bazı karşıt kavramların taşıyıcısı olan birer figür olarak kurgulamıştır. Antik Yunan'da insanların karşısında çaresiz kaldığı bir güç olarak karşımıza çıkan Tanrıyı bu şiirlerde "modern iktidarı oluşturan güç" olarak görürüz. Cansever'in şiirlerinde kentli modern insanın bu gücün yasalarına uymakta zorlanması, çaresizliği ve çıkişsızlığı durumu vurgulanır: Modern yaşamın gereği olarak insan toplumsal normlar tarafından belirlenmiş bir yaşamı ayaklarını sürüyerek yaşamaktadır. Cinsiyet başta olmak üzere kimliklerin katılığı altında ezilmekte, giyiminde kuşamında olduğu kadar verdiği tepkilerle de giderek özgünlüğünü yitirmekte, yaşayan-ölüler olarak herkes birbirine benzemekle birlikte giderek yalnızlaşmaktadır.

"BATI DIŞI MODERNLİK" KAVRAMI EŞLİĞİNDE KADIN İMGESİ

Sanat eserinin bireylerin zihinsel yapısını ve oradan hareketle toplumsal yapıyı değiştirici gücü göz önünde bulundurulduğunda Edip Cansever'in şiirlerinde kadının nasıllığına, Nilüfer Göle'nin "toplumu yeniden kurgulamak" değil "toplumu yeniden anlamaya yönelik" olarak geliştirdiği bir kavram olan Batı-dışı modernlik kavramıyla birlikte bakmak yerinde olur. Göle ilgili yazısında toplumun kendisini bilim ve değişik sanatsal dallar aracılığıyla anlaması, buradan hareketle yeniden şekillendirmesi arasında yakın bir bağ kurar. Ona göre "eser ile eylem", "analiz ile oluşum", "bilinç ile gerçeklik" arasında hem farklılık hem de bağlılık vardır (Göle:sf 57). Bu nedenle "Batı-dışı modern bir toplumda" yaşayan kadınlar için erkeklerin yazdıkları şiirlerdeki kadının nasıllığına bakmak önemlidir. Dolayısıyla bu şiirleri analiz ederken şu sorulara yanıt aramak gereklidir: Modernizm ile birlikte dünyaya ve kendisine bakışı, hayatı anlamlandırışı değişen erkek bireyin, değişen toplumsal, kültürel ortam ile birlikte kadına bakışı da değişmiş midir? Modern toplumsal yapı içindeki kadın bu şiirlerde kendine nasıl bir yer bulabilmektedir, şiirde bir nesne olan kadının nesneliği veya erkeklerin zihninde oluşan kadın imajı, bunun şiire yansımaları nasıldır? Modern erkek bireyin bakışından kadının nasıllığına dair bir çıkarımda bulunabilir, kadına bakış açısından erkek özneyi, kadınlar ve erkekler olarak kendimizi şiir aracılığı ile anlayabilir miyiz? Bu anlamadan yola çıkarak kendi kendimizi yeniden üretebilir ve aşabilir miyiz? Modern erkek bireyin şiirlerinde, onların zihinsellerinden geçerek yeniden şekillenen kadın imgesini anlama noktasından eyleme geçtiğimizde, yani onların kadınla ilgili edindikleri nesne-imgeyi, ardından şiir dili aracılığıyla yeniden oluşturdıkları fantazmik-imgelerini analiz ettiğimizde erkekler ve kadınlar adına

daha dengeli yeni bir toplumsal yapının oluşum süreci tetiklenebilir mi, gibi sorular çoğaltılabilir. Ek olarak bu şiirlerdeki kadının ne'liğine dair çıkarımlar Edip Cansever'in şiiri ile ilgili yapılan "modern" tanımını netleştirici veya belirleyici bir öge konumunda olabilir mi veya bu tanıma katkı sağlayabilir mi, ya da başka bir deyişle "Kadın'a bakış", "Kadın imgesi", cinsiyet rolleri ve bastırılıp azınlık durumuna veya sessiz hale getirilmiş öteki cinsel kimliklerin varlığı ile ilgili egemen değerlerin sorun edinilmesi modern şair ve şiirin belirleyici öğeleri arasında yer alabilir mi? Edip Cansever'in şiirlerine ilk kitabından yola çıkarak bu açıdan bakacak olursak nasıl kadınlarla karşılaşırız?

PENCERELERDE OTURAN, CADDELERDE GEZİNEREN SARIŞIN KADINLAR

1947 yılında yayımlanan İKİNDİ ÜSTÜ Edip Cansever'in yok saydığı ilk kitabıdır. Ancak onun kadına bakışındaki değişimin görülebilmesi açısından önemli bir kitaptır. İlk kitabın ilk şiiri olan Salkımlı Meyhane şiirinde (SK.I/ 17) Asmalı Mescit meyhanelerinde oturan ve içki içen yalnız bir adamı ve onun caddede kol kola gezen kızlara kısa ve kaçamak bakışını buluruz. Kızlar bir genelleme içinde ve sadece sarışınlarıyla verilir. Genç adam gözünün önünde olmakla, onları her gün görmekle birlikte kızlardan uzaktır. Bu uzaklığın nedeni "Ben Ruhi Bey Nasılım" da göreceğimiz "üvey anne"nin sarışınlığıyla ilgili olsa gerektir. Daha sonra bunun nedenini anlayacağız. Adam onca kalabalık ve olağanlık içinde kendisini yalnız duyumsamakta, kadınları ve şehrin caddelerini yabancı bulmaktadır. Şehre, insanlara yabancı, yalnız ve yalnızlığını kadehlerle paylaşan genç bir adam. Yıl 1947. Yaş 19. Arka arkaya birçok şiirde aynı izlek devam eder. Şiirin anlatıcı kişisi kendisini herkesten farklı bulmaktadır; mahzun ve kederli halini kimselere benzetememektedir. O kadar farklıdır ki onun hoşlandığı kadınlar da kimseye benzemez. Onun kadınları resimlerde veya şiirlerde yaşayan kadınlardır. Bir gerçeklikleri yoktur. Anlatıcı şiir kişinin kadınlarla gerçeklik boyutunda bir ilişkisi olmadığını ve onlara uzaktan baktığını görürüz. Ya caddelerde ya pencerelerdedir bu kadınlar ya da resimlerde ve şiirlerde; yani dokunulmazlık boyutundadır.

Edip Cansever'in 19 yaşında yazdığı şiirlerde aşağı yukarı kadınlar ve erkekler imgesel olarak şekillendi: Kadınlar uzak ve dokunulmaz. Kadınlar erkeklerin kollarında.. Erkekler kadınları kollarında.. Şiir kişisi bunlara uzak, çekingen, yalnız ve sessiz. (Gece Faslı / SK.I/ 30) Kadınlar ondan uzaktadırlar, dokunulmazdır, ama fantazmik olarak hepsiyle hemen evlenir. Kadın uzaktan bakılındır, platonik düzlemde kısa aşklar yaşanandır, peşinden koşulandır. Kadın bir genellemedir. Bu haliyle Divan şiirinde gördüğümüz dokunulmazlıklarıyla bir değer edinen "sevgili" modern şiirin "kadın" imgesi ile buluşur. Ancak bir farkla; buradaki kadın sokaklarda dolaşır, pencerelerde oturur, yabancısıdır, sarışındır. Dolayısıyla şairin zihninden bize ulaşan, nesne-imge hallerinin onların gerçeklikleriyle ne derece uyum içinde olduğunu bilemediğimiz bir şekilde bize yansıyan fantazmik kadın imgesi daha sonraki şiirlerinde modern bir kimliğe bürünecek olmakla birlikte, şimdilik kimliksiz bir kadındır. Veya şairin bilinç durumu kadını böyle algılamakta ve şiirde kadın böyle bir imgeye bürünerek karşımıza çıkmaktadır.

DİRLİK DÜZENLİK /1954

Bu kitaptaki şiirlerde "kadın" Ali'nin "yoluna çıkana âşık" olması (Ali'nin yüzü sf 67), bir adamın var mı yok mu belli olmayan karısı (Şekerli Gerçek, sf 76), masallardan çıkarılıp, yine pencereye salınan "Akça kız" Akça kız masallardan dışarı, SF 83), İbrahim'in Perihan'ı (İbrahim'in evi sf 84) şeklinde, kendisi değil erkeklerle ilişkisi içinde, birilerinin "kadın"ı olarak görünür olur.

YERÇEKİMLİ KARANFİL/ 1957:

"Ey" şiirinde adı geçmese de bir kadının varlığı "pencere"nin varlığı ile sezdirilir. Ardından yeni ve utanmasız, dokunulabilir bir imge biçiminde karşımıza çıkar sevgili. Kadın/ sevgili ile ilgili imgenin değişmesi bakımından olduğu kadar teknik olarak şimdiye dek alışık olmadığımız bir şiirsel söylem ve dilde kırılmalar, anlatımda sıçramalar, absürd ve birbiriyle ilintisi olmayan dize yapılanmaları, ayrıca yer yer ironik bir anlatım şeklinde karşımıza çıkan bu değişim baş döndürücüdür. Sevgi gökyüzünden

yere inmiştir, kara sevda değildir artık. Uzakta değildir. Aşk radyoaktivite gibi yakıcı, delip geçici bir şey olarak tanımlanır (Aşkın Radyoaktivitesi, SK.I/ 97).

Yerçekimli Karanfil'de (SK.I/ 103) içinde az az yaşayan, ancak elden elde iletilen bir sevdanın bileşeni olarak vardır sevgili: "biliyor musun? Az az yaşıyorsun içimde/ oysaki seninle güzel olmak var (...)/Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle (...) birleşiyoruz sessizce."

Artık sevgiliden, aralarında yaşanan cinsellik de dahil olmak üzere rahatça söz edilmektedir. İlk kitaptan bu yana 10 yıl geçmişi şair ile birlikte şiirin anlatıcı öznesi de büyümüştür. İkinci Üstü'ndeki şiirlerin lirik şiirler olması nedeniyle şair ile anlatıcı şiir kişinin aynılığı bağlamında şu yorumu yapabiliriz: Şair 1947'de "İkinci Üstü" yayınlandığında 19 yaşındadır ve bu nedenle o şiirlerde kadınlara, kızlara yaklaşımı, onlardan uzakta duruşu, ergenlikten yetişkinliğe geçiş sürecinin sancılanmaları içinde anlaşılır bir durum olmaktadır. 1957'de ise otuzuna merdiven dayamış, aşk acısı yaşamış yetişkin bir erkektir şiirlerde söz alan. "hey gidi duyumuna yandığının dünyası/ alıp vereceğin olacak ille/ aşk maşk buz gibi yaşayacaksın" (Buz Gibi, SK.I/ 115)

"Şu da var: bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor/ dalıyor da söz mü? Yatağa uzatıyor otomobillerini/ aşk duyan bir kadını/ onun kişiliği olan memelerini" (Uyanınca Çocuk Olmak, sf 126) Burada artık kadın, onun seks organlarından biri olan memeleri, bir yatak ve sevişme, erotik bir dille anlatılır. Kadın sevilen, aşık olan- olunan, birlikte içki içilen, el ele tutuşulan, sevişilendir artık. Kadının silüeti, bedeni, yüzü yavaş yavaş netleşir buradan itibaren. Artık o kadınla bir bütün olmak arzulanır: "Ben derim: sana olmak, seni duymak, seni yürümek

Besbelli seni büyümek kendimde/ ellerim kendini tekrarlar sen deyince." (Altın Ayak, SK.I/ 128)

"YILGINLAR, YİTİKLER, YALNIZLAR"

1958'de yayınlanmış UMUTSUZLAR PARKI' nda kent yaşamının kısıtlanmışlığı içinde yalnızlığa ve umutsuzluğa itilmiş olan bireyleri görürüz. İçinde yaşadığı toplumun kurallarına uymakta zorlanan kişiler ana izlek olarak belirir. Bireyin uyumsuzluğu, toplumsal yaşam içindeki bölünmüşlüğü ve yabancılığı, Cansever'in Ben Ruhi Bey Nasılım kitabında da ağırlığını koruyan bir izlektir. (Dirlikyapan;2007)

Umutsuzlar Parkı'nda kentli erkek yaşadıklarının o kadar farkında değildir ki, her şeyi o kadar alışkanlıkları yönlendirir ki, "elini keser", "burnu kanar", bunları bile hissetmez, yaşamın kıyısında yaşar gibidir. Karısının yaş gününe gitmek istemez. Eve çok geç gidince bir tatsızlık olacağını bilir, ama bunu umursamaz. Her şey klişeleşmiştir. Başkalarının bizim için belirlediği bir yaşamı isteksizce yaşamaktayızdır. Şiir kişi bu yaşamdan iğrenir ve bu her şeyin belirlenmiş olduğu yaşamı yaşamak istemez, düşüncelerini ironik bir dille aktarır:

"İşte bir sahnedeyiz: ev, gelenek, duygulu kadın

Bense ufacak taşlar üzerinde bir ufacak şey olmanın" (Sonrası Kalır -SK.I/ 177)

Uzaktan sesi gelir yaşamın. Kaldığı otelde otelci karısını döver. Kimileri kahvaltı hazırlar, yatakları yapar. Şiirde konuşan erkek özne üç yıldır çok özlediği bir kadınla yatıp yatmadığını bile hatırlayamaz (SK.I/ 176). Çoğullama (SK.I/ 186) şiirinde kadınlarla özdeşleşir. "Bitmenin, tükenmenin yorgunluğu içinde"dir kadınlar. Bu şiirde konuşan özne kadınların seilmeyi istediklerini, kendilerinin erkeklerden görmedikleri sevgiyi kedilere verdiklerini gözlemler. Kadınlar her gün aynı ev işlerini yapmaktan yorgundur, bitmişlerdir, tükenmişlerdir. İşler çocukları sevmekten bile önce gelir. Sırası gelirse eğer, ancak o zaman çocuklarını severler. Yaşam cansızdır. Çok sıkıcıdır. Ölüler gibi yaşamaktadır insanlar.

Kavga (SK.I/ 220) şiirinde kadınlar bu kez şiire “kadınlar memelidir- ”

şeklinde girer. Erkekler ise ikiye ayrılır: Bir kısmı kadın- sever, bir kısmı kadın-sevmezdir. Bu genel “Kadın” söylemi içinde kadınlık erkekler için varılacak bir yer, oturulacak bir masa, ayak basılacak bakir bir ada, bir kavga sebebidir. Kadın ona erkeğin verdiği değere ya da anlama göre farklı anlamlara gelir. Bir kısmı için olmazsa olmaz bir varoluş sebebi iken bir kısmı için de bir önemi yoktur. Mesela Mike “azıcık kâğıt oynar açılır okyanuslara”. Kadın erkeklerle ilişkisinde “kendiliği” içinde değil göreceliliği içinde yerini almış olur böylece.

“İKİ TEK KADIN”

Ferit Öngören’e adanmış “Uzun” şiirinde bu kez kadınlar kemanlarla kıyaslanır. Bir enstrüman çalmak hele keman çalmak zor iştir, ama nedense “kemanlar kolay”dır. Kadınların sivri uçlu pabuçları vardır ama nedense “kadınlar iyi” dir. Yoğun simgesel bir dille yazılmış bu kısa şiiri inceleyelim:

“Bir elma tadı gezdiriyorum kafamda

Anlaşılması güç bir elma tadı

Ya sayılarla çiftleşiyor ya notalarla

Hiçbir zaman gebe olmadı.

Bence bu asılmak saati kadınsızlıkla

İğneyle, saatle, bir kadın çorabıyla asılmak saati

Bir müziktir ayrıca iki tek kadın çalışır

Bir yatakla bir müzik iki tek kadın

İki tek kadın çalışır aynı yatakta.

Sonra kadınlar iyi kemanlar kolay

Kemanlar uzun kadınlar kısa” (SK.I/ 221)

İlk dizede geçen “bir elma tadı”; elmanın ilk kadın Havva’ya ve ilk günaha uzanan simgesel anlamı eşliğinde bir kadınla yaşanan yasak bir ilişkiye gönderiyor bizi. Bu ilişkinin anlaşılması güç; neden yaşandığı veya niçin buna gerek duyulduğu noktasında soru işaretleri var, keşke en baştan hiç olmasaydı da; tadını hiç bilmeseydik gibi. Ama bellekte yer etmiş bir tat bu. Ancak bu elma tadının daha sonra sayılarla veya notalarla çiftleşmesi şeklindeki ulamı kadın yerine geçen başka bir meşgale; hesap kitap işi veya müzik gibi bir hobiye akla getiriyor. Belli ki içgüdülerin yerine geçen modern yaşamın getirisi günlük işlerden söz ediliyor. Kadınlarla değil sayılarla ve notalarla sevişmek, onlarla içli dışlı bir yaşam. Kadına dair eşyalar vardır ortamda, bir kadın çorabı, bir iğne, ama kadın yoktur gerçekte. Kadınsızlıkla ölmek. “İki tek kadın”: “iki tek” bilindiği gibi rakı içmekle ilgili bir jargondur. Bir “tek” demekle yaklaşık 50 gr (cc) rakı kastedilir. “İki tek” başka şiirlerde ve başka şekillerde de karşımıza çıkar:

“İki tek kiraz ağacı kaldı yalnız

İki tek kiraz ağacı

İlkyazlar ve bütün başlangıçlar bitti

Kiraz ağacı? onlar da

Gözlerimin deli kırmızısını yıkamak için/ ağladıkları zaman.” (SK II/sf 345, Kaçışına Uğrayan Çiçek)

Üstteki dizelerle bağlantılandırırsak kadının gerçekte olmadığı ile, onun yerine geçen iki tek rakı eşliğinde dinlenen müzik, yatakta yine müzik ve “iki tek kadın” buluşturulabilir. Aynı yatakta “iki tek kadın” demekle şiir kişinin kendisini kadın gibi hissettiğinden de söz edilebilir. Kemanlar kolay; çünkü keman birisi tarafından çalınmamakta, sadece dinlenmektedir. Uzun uzun dinlenmektedir kemanlar. Kadınların yokluğuya, eğer elmanın tadı bilinmiyorsa, kısadır.

“İki tek” ten yola çıkarak bu şiir ile ilgili ayrıca bir başka yorum olasılığı ve farklı bir anlam katmanına varmak mümkündür. Mustafa Durak’a göre iki sayısı mutlu bir birlikteliğe gönderme yapıyor olabilir. “elbette aykırı artı birliktelik, toplayınca ortaya “aykırı birliktelik” çıkıyor. “İki tek kiraz ağacı” için ve eğer bu yorum doğruysa iki güçlü, başkaldırabilen ve aynı cinsten iki kişidir söz konusu olan (Durak; 2007;94). Durak, “iki kiraz ağacı”nın sonradan tek’e indirilmesini de şiirdeki ikilinin birbirlerini kışkırtması olarak, şehvet ve cinsellik çağrıştıran bir “kiraz ağacı” olarak okur. Bilindiği gibi “keman çalmak” argo da “kaşınmak” yanı sıra eş cinsel ilişki anlamında da kullanılmaktadır. “İki tek kadın” da aynı yatakta aynı cinsten iki kişinin varlığını anlatmak için kullanılmış simgesel değerli bir dize olabilir. Edip Cansever şiirlerinde “karşıtlıkların birliği” noktasından hareket etmektedir: “Ölüm yaşamdır, yaşam da ölüm; dinamik olan hareketsizdir, hareketsiz olan da dinamik; (...) erkek olan dişi, dişi olan da erkektir. Bütün bu kavramlar alt alta, üst üstedir (...)” (Durak; 2007;102) Bu çıkarımlardan hareketle Cansever’in şiirlerinde iktidarın verili anlamını ve bu anlama araçlık eden, birbirine karşı konumlanarak birbirini var eden öncelikle cinsel kimlikler dahil olmak üzere her şeyi sorguladığı da söylenebilir. Sanatın verili anlamı sorgulama ve özgürlüğe doğru zihinsel bir evrilme işlevine örnek olarak verilebilir bu durum.

NERDE ANTİGONE/1961:

Cansever’in 1961’de yayınlanan kitabının adıdır. Antigone bilindiği gibi Sophokles’in tragedyasındaki Antigone’dır. Cansever’in bu kitabında ise varlığı ile değil yokluğu ile vardır. Dirlikyapan, tezinde bu konuda yapılmış bir söyleşiden alıntılayarak Cansever’in “Antigone” tragedyasına açık bir göndermenin olmadığını, bu kitapta bir yaşantının simgelenmekte olduğunu söylediğini aktarır (Dirlikyapan:2007; Edip Cansever anlatıyor, sf. 65). Sophokles’in tragedyasında Antigone’nin sonunu öğreniriz; erkek kardeşinin ölüsüne yaklaşmak Kral Kreon tarafından yasaklandığı halde, o ölümü göze alarak erkek kardeşinin ölüsünü sokakta bırakmaz ve bu itaatsizliğin bedelini kapatıldığı mağarada kendisini asarak, ölümle öder. Sophoklesin Tragedya’sının sonunda Antigone’ye yardım etmeyen kız kardeşi İsmene’ye ne olduğunu öğrenemeyiz. Dirlikyapan’a göre aslında sorulması gereken soru: “Nerde İsmene” olacaktır. Oysa Cansever bunu “Nerde Antigone” şeklinde sorar. Bunun sebebi ne olabilir? Az evvel Cansever’in her şeyi karşıtlarıyla beraber verdiğini belirttik. Antigone ve İsmene birer kavrama denk gelen karakterlerdir. Antigone cesareti- cesur kadını ve İsmene korkuyu- korkak kadını temsil eder. Antigone ve İsmene simgesel değerli birer karakterdir. “Nerde Antigone” sorusu çağın eleştirisidir. Şöyle çevrilebilir “Nerde Cesur Kadın”. Veya kadınlık ile erkeklik durumlarının verili toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlikler olduğu, Cansever’in de bu şekilde belirlenmiş

katı kimliklere itirazı eşliğinde “Nerde Cesur İnsan” diye sorduğu da söylenebilir. Antigone ve kız kardeşi İsmene; ilki erkek iktidara veya güce karşı cesurluğun/ cesaretin/ korkusuzluğun, diğeri korkaklığın simgesi olarak verilmiştir. Burada bu karşıt kavramları vermek için bir figür olarak kullanılmış olsa gerektir Antigone; yani bir kavrama denk gelen kişi olarak; bir simge olarak.

Bu kitapta temel izlek hüznün ve yalnızlıktır. Bu kez, belki şairin yaşlanması ile de doğru orantılı olarak yılgınlık, bezmişlik, yorgunluk ve korku girer devreye. Elbette yalnızlık her zaman olduğu gibi baş tacı durumundadır. Hüzün diğer yalnız ve hüznülü insanlarla buluşmak için bir mekân olur: “ Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz/ biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar”. Arka planda acı çeken bir ülke fonu vardır, ama yine kentli, modern insanın yaşadığı iletişimsizlik, sıkıntı, yalnızlık, hüznün ön plandadır. Şiir kişisi kendisini “bakır heykel” (SK.I/ 231) gibi duyumsar: Bu alabildiğine içe dönmüş, ışık ve parlıltıyı değil uykuya saklanmayı isteyen bir bireydir. Kendisini çok korkunç bir durumda hisseder. Çocukların korkacağı bakır bir heykel gibi hareketsizdir. Nasıllığı bilinmeyen, ilk kez karşılaşılan korkunç bir yaratıktır.

BÖYLE BİR ORTAMDA KADIN NEREDEDİR? “ANTİGONE NERDE” DİR

“Şairin Kanı” şiirinde bu kadın şairin yüzünde yokluğuyla azıcık görünür olur. Şiir kişisi tarifsiz acılar ve sıkıntılar içindedir. Ama, burada bu yalnızlık direkt kadınsızlıkla ilişkilendirilmez. Kadınsız günler de çok sıkıcı ve uzun gelir insana, ama buradaki sıkıntı öyle bir sıkıntı ve duyumsanan öyle bir yalnızlıktır ki ölse bile bundan kurtulamayacağını düşünür.

BEAUVOİR’İN “ABJEKSİYON KAVRAMI EŞLİĞİNDE “SALINCAK”

“Salıncak” ta (SK.I/236-243) her şey hem yerli yerinde duruyormuş gibidir, hem de aslında olması gerektiği yerde değildir. Bu uzun şiirin II. Bölümünde “ çünkü o, kadın// Uzanır, sağlar bir yokluğun içinden//Gene bir yokluğu sağlar, üşenmez/ bir gül çukuru tersine döner” (sf. 238). Burada “çünkü o” dedikten sonra kullanılan virgül “o”nun kadın olduğunu vurgular. Bozguna uğramış şiir kişisi de olabilir “o”. Bu bölümde feminist bir bakış açısıyla kadınlık durumunun genel bir sorunu gündeme getirilir: Kımıldayamamak:

“Kadınsa kımıldamak ister, olmaz

Yer değiştirmek ister, olmaz

Solumak birden bire

Gene olmaz”

III. bölümde kadınlarla duygudaşlık devam eder:

“ (...) Bir aralık gibi durur dünyada (...)/ Biz buna bir sorunun sınırsız gerilimi

Diyoruz; çünkü o, kadın

Ne yapsa, neye uygulansa

Bir aralıktır şimdi dünyada

Bir aralık, bir aralık!”

Kadınlar için kullanılan “bir aralık gibi durmak dünyada” onlar için olumsuz bir durumu vurgular. Bir “çıkırık”, “sarkaç” (SK.I/ 238) olma , “salıncakta” (SK.I/ 236) olma, salınma durumu Simone de Beauvoir’ın; kadınların kendisi gibi olamama, ya yüce/ aşkın bir varlık ya da içkin/aşağı bir varlık olma arasında gidip gelme durumu olarak tanımladığı “abjeksiyon” kavramı ile ilintili gibi durmaktadır. Salıncakta ve diğer salınma hareketini gerçekleştiren araçlarla bir yerde durmama ve hareket isteği; bulunamaz olmakla ve yakalanamaz olmakla toplumsal yaşama bir karşı çıkışı da simgeler. Yine bu hareket “odanın orta yerinde bir kayalık” yani durağanlıkla karşıtlık ilişkisi içinde kavramsal olarak verilmiştir. Mustafa Durak’ın “Salıncak” şiiri için değil, ama Cansever’in şiirlerinin genel özelliği olarak kavramların karşıtlık içinde verilmesi ve birbirlerine dönüşümü şeklinde belirlediği birbirlerine karşıtlık noktasında konumlanmış öğelerin ortaya konulması Cansever’in şiirine ampirik bir yaklaşımın sonucudur. Modern iktidarın bize sunduğu determinizmden (kadın/erkek, anlamlı/anlamsız, yaşam/ölüm, hareketsizlik/ hareket, Antigone/ İsmene, cesaret/ korku) kurtulabilmek için bunların tam tersleri: Dinamik görünenin aslında hareketsiz olabileceği veya katı kavram çiftlerinin birbirlerine dönüşebilme potansiyelleri, dolayısıyla sabit anlam ve kimliklerden kurtulma çabası olarak değerlendirilmesi çok işimize yarar. Bilindik anlam ve kavramlar sorgulanmalıdır. Bunlar sorgulanmadığında bir körlük durumunun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Modern yaşam içinde ne bildiğimiz kadın kadındır gerçekten ne de erkek erkektir, ne tam bir iyi ne de tam bir kötü vardır; sürekli olarak bunların hareketi ve birbirlerine dönüşümü ve bir akış hali vardır yaşamda. Cansever bu nedenle sabit bir resim veya kişiler veya mekânlar sunmaz: Bunları hareket halinde sunar. Bu nedenle Cöntürk’ün dediği gibi fotoğrafçılığa ait bir terim olan “enstantane” (Dirlikyapan/2007) değil de Durak’ın “montaj” kavramı ve sinematografik öğeler bu şiirlerdeki hareketi açıklamakta, anlamakta ve çözümlemekte daha kullanışlı gibi durmaktadır. Gerçi enstantane ya da pozlama konuya göre hızlı ya da yavaş olarak seçilebilir. Hızlı bir konuyu çekmek ve hareketi dondurmak için hızlı bir pozlama kullanılırken yavaş pozlama ile harekette devamlılık hissi de yaratılabilir. Eğer Cöntürk bu akış hissini vermekte “yavaş enstantane” demek istediye onu Durak ile aynı noktada buluşturabiliriz.

“Nerde Antigone” kitabındaki şiirlere bütün olarak bakıldığında acı çekilen bir ülkede bir kent ve o kentte bir ev ve o evde de acı çeken bir adama odaklanır kamera. Burada bir iç içelik, büyükten küçüğe doğru bir sarıp sarmalanma durumu söz konusudur. Daha sonraki kitaplara ve şiirlere geçmeden tam da burada, Cansever’in toplumsal cinsiyet başta olmak üzere verili tüm değerleri sorguladığı çıkarımını yapabiliriz. Dolayısıyla kadına da erkeğe de bakışı sorgulayıcıdır. Ve kadın için ortaya çıkacak kavram ve ardından anlam sabit bir kavram veya anlam olmayacaktır. Bilindik anlam ve kavramlar sorgulanmalıdır. Bunlar sorgulanmadığında bir taşlaşma durumunun ortaya çıkması kaçınılmazdır.

“SALINCAK” şiirinin IV. Bölümünde (SK.I/ 243) kadının yitik yaşamı, aşkınlığa ulaşmak için yaşayamaması durumu belirir. Bu zamana dek erkeklerin kadınlardan beklediği aşkınlığın yitikle eşdeğerli olduğuna vurgu yapılır. Bu durum durağanlıkla, cansızlık ve hareketsizlikle yani kayalarla simge değerli bir imgeleme verilir; hareket ediyor sandığımız, öyle gördüğümüz her şey aslında durmaktadır. Aynı şekilde toplumsal ve kültürel kodlardan dolayı insanların birbirlerinden gizledikleri gerçeklerin olduğuna vurgu yapılır. Yine feminist bir bakış açısı ve bu salınma durumu verilir ilerleyen dizelerde. Ancak bu salınma durumu veya kadının salıncakta olması istemi sırf kadın taşlaşmış olmasın dıyer. Bunun gerçek bir kurtuluş olmadığı bilinmektedir. Çünkü salıncağın salınabileceği mesafe belirlidir. Belirlenmiş ve sınırlı bir harekettir. Ama hiç olmazsa: “tanrım ona bir salıncak” avunsun diye. (SK.I/ 243)

Ancak ne yaparsak yapalım bu sıkıntıdan kaçış yoktur, kaçmaya çalıştığımız şeyler tarafından yakalanırız: “hepimiz birer kaçışına uğrayan çiçek olmaya yazgılıyızdır” (Durak 2007; 102). Camus’un umutsuz, çıkışsız, açmazdaki “yabancı”laşmış insanı Cansever ile bu noktada buluşur. Cansever bu çıkışsızlık durumunu ya da gidilecek bir yer olmaması durumunu ortaya koymakla aynı zamanda Kavafis ile ve onun “şehir” şiiri ile de buluşur:

Yeni bir ülke bulamazsın, baŗka bir deniz bulamazsın.

Bu Şehir arkandan gelecektir.” ( eviren: Cevat  apan)

TRAGEDYALAR /1964

Bu kitap beŗ ayrı bölümden oluŗur. Antik Yunan’da Trajedi Şiiri baŗlangıcında sadece korodan oluŗmaktayken, daha sonra koroya önce birinci bir sesin, ardından ikinci ve üçüncü seslerin eklendiği ve koronun geri plana çekildiği bilinir. Cansever de beŗ bölümün ilkinden sonuncusuna dek, tragedya Şiirinin söz konusu geliŗimini gösterecek Şekilde, koronun sayısını d ŗ r rken dialogları artırır (Dirlikyapan). Bu anlatım biçimi kiŗinin toplumdan ve genelgeçer söylemden koparak kendisi olması-birey olması süreci olarak yorumlanabilir.

KORO

“ Biz ki bir göz artığı, erkeğiz hem de kadınız

Doldurulmuŗ bir geyiğiz, korkarız, a ıklanırız.” (SK.I/ 278)

Hem erkek hem kadın olma durumu, daha önce sözünü ettiğimiz birbirine d n ŗme veya ge iŗlilik ile birlikte yine bir cinsel kimlik deĐiŗimi; erkek görünmek ama kadın gibi hissetmek olarak yorumlanabilir. Bu durum “doldurulmuŗ bir geyik” olmakla eŗdeĐerlidir. Canlı gibi duran bir  l  olmak veya toplumun onaylamadığı bir durumun açığa çıkmasından duyulan korku olarak beliriyor burada anlam.

Daha sonraki bölümlerde açık bir Şekilde modernizmin ekonomik sistemi kapitalizmin, dinin ve nükleer silah  alıŗmalarının eleŗtirisi vardır. Her Şeyin parayla takas edilebildiği bir ortamda insanlar da maddi bir değere sahiptir. Reel yaŗamda da olduğu gibi bu Şiirlerde de durmadan bizi bir Şeylerle deĐiŗtirmelerine direnmek mümkünken insanların bir direniŗ göstermedikleri anlaŗılır. İnsanı yok eden böyle bir sistem içinde acı çekenler birlikte seslerini duyurabilirler. Ancak insanlar bunun yerine acıdan yaratılacak yeni bir soyun peŗindedirler. Bu acının insanlara verdiği görkemli haz gibi  eliŗkili duygulanımlar bir arada yaŗanmaktadır.

  inde yaŗadıĐımız bu  ağ yukarıda anılan kapitalist sistemin araçları ile insani sıcaklıktan ve duygulardan uzak soğuk bir  ağdır. (SK.I/ 299)

Böyle bir çağın içinde insanlar giyimleri kuŗamlarıyla, olaylara verdikleri tepkilerle, yüzlerinde beliren tek tip anlamla yalnızdırlar. Bu bir hastalık, güçsüzlük halidir. Kimi zaman kendilerini kandırarak güçlü hissetseler ve azıcık bağırsalar bile bunun yankısı yine yalnızlık Şeklinde olmaktadır. Daha önce vurguladığımız umutsuzluk, bu sistem içinde insanın çaresizliği ve  ıkıŗsızlıĐı her yerde kendini göstermektedir. Kadın ve erkek arasında bir farklılık kurulmaz. Kadın Vartuhi’dir. Armenak’ın karısı ve Stepan ile Diran’ın annesidir Vartuhi. Her yerde d rb nleri vardır. Demek ki durmadan uzakta bir yerleri, sokağı, diğer evlerini i lerini gizlice izleyerek yaŗamaktadır. Onun için din kitapları bile uzaklara bakmak için bir dürbün iŗlevi görür. İsa peygamberin kendisini aŗkınlaŗtırarak var etmesi ve yeniden doğurması; dinin iŗlevleri sorgulanmaktadır. Vartuhi bunları görmek için din kitaplarını okur. Arka planda yalanlarla, aldatmalarla, toplumun genel geçer değerlerine uymayan içgüdülerin peŗinde, gizlenerek saklanarak yaŗanan, alkole batmıŗ, ağrılı ve tutsak bir yaŗam devam etmektedir.

“GÖZLERİNE KENDİ GÖZLERİYLE BAKAN” BİR KADIN

Daha sonra karŗımıza Lusin  ıkar. Lusin “gözlerine kendi gözleriyle bakan” bir kadındır. Gözlerine kendi gözleriyle bakması, olanaksız olan bir Şeyi yapması onun dokunulmamıŗ, bembeyaz bir kadın olduğuna yapılan vurgudur. Aynı zamanda melankoliklere özgü üçüncü bir göz, bir i  göz olarak da yorumlanabilir. Lusin Diran’ın karısıdır. Diran ise Vartuhi ile Armenak’ın, iktidarsız ve bu nedenle sinirli olan, oğulları. Diran barlarda garsonluk yapar, bir Anka kuŗu gibi durmadan kendisini yakar. Bu acı unutulmuŗ bir erkekliğin acısıdır. Oysa o, karısı Lusin’in gözlerinde “bir dua gibi”dir. Diran durmadan bağırır, yok olma tutkusuyla bağırır ve bundan bir daha doğar. (SK.I/ 322). Bir gece yarısı dayanılmaz

bir yalnızlığın etkisiyle üstüne çöken kasvet ve içindeki özgürlük isteği Lusin'i Diran'ın erkek kardeşi Stephan'ın odasına çeker. Lusin'in kuşkuları vardır, kendine yabancılaşmaya başlamıştır. Kadınlardan beklenemeyecek bir şekilde özgürlük, Tanrı ve inanç kavramlarını sorgular. Tanrıyı yaratanın insanların inancı olduğu şeklinde gözü pek bir açıklama getirir. Önce bir parça bütün ilişkisi içinde Tanrıyı bulur, ama sonra Tanrı kesinliğini yitirir (SK.I/328) Lusin inançlarından kopmuş ve yalnız bir insandır, özgürdür kısaca. Cinselliğini de, hiçbir şey ummadan en uçlarda yaşamak istediğini dillendirecek kadar da cesurdur. Toplumsal kuralları her ikisi de umursamaz. Ancak Stepan kadınları sevmemektedir. Yanı sıra aralarında böyle bir ilişki yaşansa bile bu, Lusin gibi değişik bir kadınla ne türden bir ilişki olacaktır. Kim kimi egemenliği altına alacaktır. Alışıldık toplumsal rollerin değişiminin bildik kadın-erkek ilişkisini nasıl etkileyeceğine dair bir konuşma geçer aralarında. (SK.I/ 333)

Stepan da Lusin gibi gelecek için umutlarını yitirmiş birisidir. Ama Lusin bu umutsuzluktan kurtulmak isterken Stepan'ın gelecek denen şeyden kuşkuları vardır, bütün ilişkiler yalandır. Bu durumda yapacak bir şey olmadığını düşünür. Dünyada bir anlam varsa o da

“ yok gibiyizdir hepimiz.” şeklinde bir anlamdır. Kurtuluş yoktur. Lusin ise baş eğmek, teslim olmak niyetinde değildir. Ona göre çirkinliği aşmak için çirkinliğin içine düşmeli ve sonra da onu aşmalıdır. Ama Stepan'a göre bu kurtuluş değil olsa olsa “ölümünü içinde taşıyan bir isyandır”. Lusin bu umutsuzluğu aşmak gerektiğini söyleyince Stepan'ın verdiği yanıt Camus'un “Yabancı”ısına ve “Ölümcül sıvışma: Umut”una gönderme yapacak şekilde düzenlenmiştir. Camus'un “Yabancı”ısı Mersault'tur. Canseverinki Stepan. Her ikisi de yaşadıkları hayata ve diğer insanlara yabancıdır. Kendilerinden beklenen toplumsal kurallara, ahlaki değerlere ve diğer değer yargılarına uyamazlar. Onlara göre her şey anlamsızdır ve saçmadır. Onu anlamlandırmaya çalışmak boşuna bir çabadır. Bu anlamsızlığın içinde mutluluğun aranması boş bir çabadır. Herkes her gün kendileri için belirlenmiş bir takım hareketleri yapmakta, belirlenmiş bir anlam çerçevesi içinde konuşmakta, sevişmekte, çalışmakta ve sonunda da ölmektedir. Görüldüğü gibi .Cansever'de “varoluş “ ve “saçma (Absürdizm)” felsefesi”nden derin izler vardır. Bir yanda hayatlarımıza değer vermek çabasıyla yaşarız, ancak bunların sonunda ölüm vardır. Camus'a göre absürd'ü doğuran bu çelişkidir. Bu çıkmaz; bir trajedidir.

Cansever'in şiir kişisi Stepan yaşamın anlamsızlığının yok edilemeyeceğinin bilincindedir. Her şeyi anlamamanın, ama hiçbir şey yapamayacak olmanın bilinci içinde bir boş vermişlik içinde yaşamaktadır hayatını. Lusin ise Stepan'ın içine düşmüş olduğu bu büyük umutsuzluğu “bir yitiriş kendini, bu çöküş” olarak görür. Ancak Stepan bu durumu kendisini hayatta tutan bir üstünlük duygusu olarak kullanmaktadır.

Tragedyalardaki bütün karakterler bir an önce ölebilmek ister gibidirler. Can sıkıntısından, korkularından bir an önce kurtulmak için, büyük bir umutsuzluk içinde durmadan konyak içmekte, kozlu iskambil oyunları oynayarak günlerini geçirmekte, acılarını alkolün anestezi etkisiyle azaltmaya çalışmakta, uyuşuk bir şekilde, büyük bir anlamsızlığın içinde devinmektedirler. Ancak yine de bu bir nihilizm felsefesi değildir, yok oluşu değil her şekilde hayatta kalışı vurgular.

ÇAĞRILMAYAN YAKUP/1966

Diğer kitaplardaki yabancılaşma ve yalnızlık kusursuz bir şekilde kurulmuş ve otomata bağlanmış toplumsal yaşam içindeki, çaresiz birey izleği kitap ile aynı adlı uzun şiirde de yoğun bir şekilde işlenir. Burada ayrıca Yusuf ve Yakup adlarından İbrani peygamber Yusuf ve babası Yakup arasındaki veludiyet ilişkisinin sorgulandığı şeklinde bir yoruma gidilebilir. Yakup bilindiği gibi ikiz kardeşi Esav'ı ve babası İshak'ı kandırarak, kör olan babasının, kardeşi yerine kendisini kutsamasını sağlamıştır. Bu arka plan eşliğinde şiirde geçen Yakup figüratif bir öge işlevi görür. İktidar hırsı/ açgözlülük, aldatma, kıskançlık, oburluk, kibir, öfke ve şehvet kavramlarını taşıyıcı bir gösteren olur: Musevilikteki “yedi günah” kavramına ve modernizmin çürümüş toplumsal ve insanal yanlarına doğru kapıyı aralar. (SK.I/379)

Kitapta ayrı bir bölüm olarak, Edip Cansever 'e ve şiirine getirilen “sınıfsal gerçekliklerin dışında karakterler yaratmak” eleştirisini boşa çıkaracak karakterlere bakalım:

“Dökümcü Niko ve arkadaşları”; Süryani ayakkabı tamircisi Sahyon, Oltacı Eyüb, Madrabaz Hayguhi, İranlı Celâl, arabacı İzzet ve Nuri, K. Kilisesinin papazı, iskele memuru Yahya, Belvü otelinin garsonu Kleanti, hizmetçi Firdevs, Öğretmen Rıza, Fener bekçisi ve anlatıcı şiir kişisi yani Dökümcü Niko tam on üç kişi kendi trajedileri içinde anlatılır. “Hizmetçi Firdevs ve cam bölmeler”de emekçi bir kadın olan Firdevs (SK.I/440) ironik bir dille, kendisiyle dalga geçerek konuşmaktadır. Bu şiirler toplumcu yanı ağır basan şiirlerdir, ancak dil ve söylem olarak varoluşsal sorunları içinde modern kentli bireyi anlattığı şiirlerden farklılık göstermemektedir.

KİRLİ AĞUSTOS/1970

Burada da acı çeken, bir ölen, bir dirilen, odanın taş zemininde sürünen, soğuk bir taş kabartması şeklinde yalnızlığı bir başınalığı içinde yaşayan “sesi yitmiş bir tanrı”nın diyeceklerini kendi kendine mırıldanan kendi kendisinin tanrısı, günden güne odasının şeklini almış inilti bir şiir kişisini görürüz. Bazen bir iki bardak, bazen de sabahtan akşama dek içki içmektedir. Arada bir sevinç duysa bile bu sevinci kendisine ait hissetmez (SK.I/467). “Kırlı Ağustos” şiirinde bu yalnızlık ve dağılma durumu somutlaşır (SK.I/470) Daha sonra birkaç şiirde ölüm, yaşlanma ve yorgunluk birer izlek olarak devreye girer. “imgesiyim ölümün” (Ölümün konumu/SK.I/478)

Ölü Sirenler şiirinde (SK.I/489) kadın ile erkeklerin hayata bakışları ve zorluklar karşısındaki farklılıkları işlenir. Kadınlar yangının ortasında yanmazlar; ağlarlar bir yandan, ama yaşamaya devam ederler. Şiir kişisi onların gözyaşlarının altından dünyayı nasıl gördüklerini merak eder. Oysa erkekler çocuk gibidir. Ağaçlara asılırlar, kapı kirişlerine, oyun oynarlar; ama elbette bu, kadınların yanmadan kurtulmayı başardıkları, bir cehennem oyunudur Erkeklerin ilgisizce konuştuğu ise ölümdür. Bu bölümde yangından yanmadan çıkabildikleri için kadınlar kınanmaz. Şiirin anlatıcı kişisi şiirin devamında akşam olunca gözlerini geri alır. Akşam onun gerçekleri bütün çıplaklığı ile görmesini sağlar ve bu acı vericidir. Anlatıcının cehennem ateşinden yandığını anlarız, ancak o Anka kuşu gibi küllerinden yeniden doğabileceğini düşler; çünkü deniz de odur, denizi düşleyen de; kendisini sabah olunca bir gülümseme gibi bulacaktır derinliğinin üstünde (SK.I/ 493)

Arkadan gelen GÖKANLAM şiiri:

“Hani nerde o yalancı kadınlar

Söyleşen kapı önlerinde- kalın erik kokusu

Bembeyaz örtülerde çürümüş karanlıklar” bölümünden kapı önlerinde söyleşen mahalleli kadınların başlarındaki beyaz örtülerle zıtlık içinde verilen çürümüş karanlıkları söz konusudur. Çünkü kadınlar yalancıdır. Kendisi için olumlu bir zaman olan karanlık/ akşam kadınlar söz konusu olunca “çürümüş karanlık” şeklinde olumsuzlanır.

Şiirin devamında kadınlarla zıtlık içinde verilmiş “hiçbir şeyden yapılmamış adam”ları görürüz:

“Sızıp da köşelerden ve yağmur sularından

Dökülen taşlıklara esmer, selçukî

Onlar, o hiçbir şeyden yapılmamış adamlar.” Kadınlar karşısında hiçbir şeylikleri ile adamların tarafındadır anlatıcı kişi. Daha evvelki şiirlerde kadınlarla erkekler arasında bir ayırım, bir taraf olma durumu yokken, hatta bir geçişlilik ve dönüşüm, kadın ve erkeğin toplumsal rollerine eleştiri söz konusu iken, hele Lusin gibi bir kadın karaktere söz verilmişken birden bire bu değişim ilginçtir. Bu şiire kaynaklık eden kadınlar tarafından uğratılmış bir zarar görme durumu ya da hırpalanma ya da kendini

öyle duyumsama söz konusu olabilir; bilemeyiz. Bu durumda Tragedayalar'da söz alan kadın karakter Lusin'in gerçekliğinden kuşkuya düşebiliriz. Lusin fantazmik bir imgedir. Onun zihnindeki kadın imgesinin stabil olmaması ve değişken olması durumu ya da her an değişebilir oluşu yerleşik veya netleşmiş bir modern birey algısının olmadığını da düşündürebilir. Ama her ne olursa olsun şu dizeler bu şiire bir acının kaynaklık ettiğini ve bir ayrılık durumunun yaşandığını düşündürüyor:

“Ne umutsuz ne değil, acıyla aynı yaşta

Dolaşır ölü bir av hayvanı gölgesi ayaklarımızda

Buruşup kıvrıldığımız, asılıp tekleştığımız biraz da

Evlerde, sokaklarda ve asıl çıkmazlarla düğümlü kravatlarda”. “Tekleşmek” hep “iki tek” olan anlatıcı kişi için eşten veya sevgiliden ayrılmayı ve tek kalmayı destekliyor. Aşk Cansever'in şiirlerinde konuşan anlatıcı için önemlidir, her şey devletler bile, bayraklar bile eskir, çürür, ama aşk asla:

“Çünkü mızrak çürür er geç, kan rengini yitirir

Kaleler yıkılır bir bir, bayraklar solar

Vuruşmak eskir

Ama aşk

O durur, aşk her yüzen geminin su kesimidir” (SK.I/515). Hayattır aşk. Aşkları kalabalıktan çekip çıkarandır, ancak aşkını kaybeden olarak, avucundaki kuşu sıkıp öldüren olarak da kendisini suçlar:

“Kuş sürülerinden örülmüş bir duvar

Hangi kuşu çeksem ölüyor avucumda” (SK.I/519)

BEN RUHİ BEY NASILIM/ 1976

Bu kitapta Ruhi beyin gündelik hayatı, onunla bir şekilde ilişkiye geçmiş değişik karakterler ve kendisi tarafından anlatılır. Ruhi bey kendisi tarafından:

“O ben ki

Bir kadında bir çocuk hayaleti mi

Bir çocukta bir kadın hayaleti mi

Yalnızca bir hayalet mi yoksa” (Sonrası Kalır II /18) şeklinde tanımlanır. Kadın, çocuk, hayalet üçgeni içinde gezinen gerçekliğinden ve ne'liğinden emin olamayan birisinin kendisini tanımlamasıdır bu. İlk kitapta gördüğümüz “ve pencerelerde belli belirsiz bir kadın” (SK.II/ 28) burada yine karşımıza çıkar. Bu kadının artık anlatıcı şiir kişisi için toplumsal cinsiyet sorgulaması için bir araç olduğunu ve bastırılmış kadın veya erkekteki kadınsı yan olarak algılanabileceğini de söyleyebiliriz. Ruhi bey'in üvey annesi vardır. Bir çiçek sergicisinden öğreniriz babasının kamçısı vardır:

“Babasını da tanırım

Kaç yıl önceydi, bilemem

Üryani eriği gibi gözleri vardı

Kendisi de camdan gördüğü dışarıdaki çam ağaçlarını kırbaç'a benzetir. "Dışarıdan çam ağaçları görünürdü. Bir kırbaç gibi görünürdü. Ve ağaçların üstünde kırbaç kılıflarına benzeyen ve evlatlıkların mavi pazen giysilerini andıran kalınlaşmış bir gökyüzü dururdu-" (SKII/32). Çam ağaçları fallik bir simgedir; baba ve onun aracılığı ile de kırbaçla; erkek egemen sistem içinde erkeğin elindeki güce atfedilen değer ile örtüşür. Burada Ruhi bey'in çocukluğuna ve onun ruhsalına dair malzemeler bulmak mümkün. Kamçılı bir baba, kendisini evlatlık gibi hisseden bir çocuk ve bir üvey anne. Hepsi artık geriye itilmiş, bastırılmıştır. Bu travmatik çocukluk ile ilgili olay ve nesneler başka bir şeye dönüştürülmüştür. Ruhi bey sabah sabah, akşam akşam hem bira içer, bira ile birlikte şarap içer. Markiz pastanesine uğrar. Ama arada bir: " kızgın bir sardunyanın üstelik üvey çocuğu" olarak yine çıkar gelir yaralı çocuk. Üvey anne "kızgın bir sardunya"ya benzetilir. Çocuk "Pembe pembe azarlanır(ım)" (SKII/37). "Elleri yeni kırılmış bir koyun derisi gibi pespembe ve sıcaktır". Pembe sardunya'nın onun ellerine vurduğunu anlarız. Kadın bu aşamada gücü elinde bulunduran erkek ile ya da baba ile özdeşleştirilir. Çocuk birden bire yaşlanır. Ruhi bey bölünmüş bir kişiliktir, bir türlü kim olduğuna karar veremez, karıştırır. Bölünmüşlük şizofren bir kişiyi düşündürür. "Ölümler yaşam arasında bunalır bunalır" (SKII/41) Ruhi beyi müdavimi olduğu meyhanenin patronu "O kadar ilginçtir ki yüzü, ayakları bilmem var mıdır" (SKII/50) şeklinde tanımlar. Meyhanede çalışan garson, kürk tamircisi Yorgo da bilir " ruhi bey derler bir adam vardır/ ne bileyim işte, böyle bir adam vardır/cin gibidir, nereden geldiği bilinmez/...git dersin gitmez" (SKII/56) aslına bakılırsa Ruhi beyi tanımlayan bu farklı karakterlerin hepsi de sanki Ruhi beydir. Ruhi bey ve bu karakterler durmadan birbirine dönüşür, birbirlerinin yerine geçerler. Sonra Ruhi bey onu

"Ölüme uğurlayan bir düğün günü" (SKII/59) şeklinde evlendiği günü ve sonrasını anlatır. Hayrünnisa ile evlenmiştir. Ama anlaşıldığı kadarıyla bir cinsel ilişki gerçekleşmez:

"Hatırlıyorum/dişleri vardı Hayrünnisa'nın/ (...) O dişleriyle vardı, ben yoktum/ Hayrünnisa vardı, ben yoktum/ Üç gün üç gece geçti, ben yoktum/ On gün daha geçti, sonra ben günleri unuttum" (SKII/60). Ancak daha sonra bir genelev kadını ile birlikte olur. Onunla birlikte olunca kendini sever, kendine güvenir. (SKII/63) Daha sonra on altı yaşındayken üvey annesinin tacizini anlattığı bölüm gelir: "Üvey annemdi benim, ben sarışındım/ Onaltı yaşındaydım sarışındım/ (...) Bir gün içeri girdi, uyanıktım/ sokuldu bana iyice, bana sarıldı/ dudaklarımı aldı, dudaklarımı taşırdı/ köpüren sütler gibi taşırdı/ (...) Ses çıkarmadım, köpüren sütler gibiydik" (SKII/69) İlk gençlik yıllarında yaşadığı bu ilk cinsel deneyimin ardından üvey anne bir daha gelmez. Ruhi bey o zaman anlar ki üvey annesi bunu ona kötülük olsun diye yapmıştır: "Anladım neden sonra/ Anladım kötülük olsun diye geldiğini limonluğa/ (...) beni uyardı, beni yalnız bıraktı, anladım/ Çocukken vururdu, kanatırdı, ezerdi/ Bu kez de / Anladım severekten/ Okşayarak yapmaktan istedi aynı şeyi" (SKII/71). Sonra bir gece herkes uykudayken gazyağı dökerek limonluğa yakar Ruhi bey (SKII/72). Böylece içindeki kadını öldürür : " Ve yıllarca sonra kadının ölüsünü/ bir bulantı cenazesi gibi kaldırdılar içimden" (SK II/73). "Bir ölü nedir ki bir ölüm nedir/ Acıyla kirlenmektir, acıya sevinmektir" (SKII/93). O kadar acı çekmiştir ki bu acı ölümle eşdeğerdir. Artık yaşamamaktadır Ruhi bey. Cenaze kaldıracısı Âdem'in ölümle ilgili söyledikleri ilginçtir:

"Ne de olsa herkes biraz ölüdür/ Otel müşterileri en önde gelir/ Kendileri soyar kendilerini kendileri giydirir/ Büyük kentlerin büyük tabutlarıdır oteller/ Nedense işte onlar gökyüzüne gömülür/...Ya karımla ya da / Bir başka ölüyle yatacağım." Ruhi bey tekrar tekrar ölür. Kendi ölüsünü görür dışarıdan. Ve bütün ölümlerini kendisi gömer. Bu simgesel bir ölümdür. İçinde yaşadığı hayatın her gün tekrar tekrar onu öldürmesidir bu. Kim olursa olsun, durum herkes için aynıdır; bunların hepsi bir bütünün parçalarıdır. Her gün ölünenek yaşanan bir çıkmazlıktır bu.

SON SÖZ

Modern yaşam içinde ne bildiğimiz kadın kadındır gerçekten ne de erkek erkektir, ne tam bir iyi ne de tam bir kötü vardır; sürekli olarak bunların hareketi ve birbirlerine dönüşümü ve bir akış hali vardır yaşamda. Cansever bu nedenle sabit bir resim veya kişiler veya mekânlar sunmaz: bunları hareket halinde sunar. Toplumsal cinsiyet başta olmak üzere verili tüm değerleri sorgular. Dolayısıyla kadına da erkeğe de bakışı sorgulayıcıdır. Bu nedenle kadın için ortaya çıkacak kavram ve ardından anlam sabit bir kavram veya anlam olmayacaktır. Cansever şiirlerinde kadınlarla birlikte cinsiyet rolleri ile ilgili egemen değerleri de sorgular. Bastırılarak görünmez hale getirilen “öteki” cinsel kimlikleri ete kemiğe büründürür. Onun kadınları ve “öteki” cinsel kimlikleri anlamaya çalıştığını, onları asla cinsel bir meta olarak görmediğini söyleyebiliriz. Kadın da erkek de toplumsal yapı içinde sıkışmıştır, zarar görmekte, birbirlerine zarar vermektedir. Sadece erkekler hırpalamaz kadınları, ruhsal olarak yaralanmış kadın karakterlerden bazıları da Cansever’in erkek şiir kişilerine hem fiziksel hem de ruhsal anlamda zarar veren kadınlardır.

Cansever’in şiirlerinde cinsel kimliklerle birlikte modern şiirin oluşturuğu öğelerinden olan yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk ve toplumsal yapılanmadaki çürümüşlük kavramlarını da buluruz. Modernizm “Çağın Tanrısı” olarak adlandırılacak olursa bu tanrının karşısında bu toplumsal yapılanmaya inancını yitirmiş yalnız ve karşı çıktığı, ama aynı zamanda içinde yaşayarak beslediği güç ile paradoksal bir ilişki içinde çaresiz bir birey vardır bu şiirlerde. Şiirlerde ele alınan ilişkiler genel geçer ahlaki ve toplumsal değer yargılarına yaslanmış ve yozlaşmış ilişkilerdir. Ancak bunları olumsuz anlamda bir yargılama içine girmez şair. Çünkü modern toplumsal yapının içinde herkes aynı açmazlarla burun burunudur. Kimsenin kimseyi yargılamaya hakkı yoktur. Cansever durmadan gerçekliği, kimlikleri ve sistemin karşısında her birimizin yüklendiği anlamı sorgular; düşünmesini, montaj yoluyla şiirde bıraktığı boşlukları doldurmasını ister okurdan. Sinemada metaforik olarak kullanılan “suture” kavramı; yara dudaklarının ya da kesik yüzeylerin düzgünce birleştirilmesi için dikilmesi anlamında tıbbi bir kavramdır. Kesip biçme ve montaj yolu ile yaratılan sinema boşluklarının kameranin yarattığı bakışla kendisini özdeşleştiren izleyiciyi içine alarak dikilmesi anlamında. Cansever’in şiir-gözü ile okurun şiir-gözü arasındaki boşluk böylece doldurulur, bu aynı zamanda şairin şiirleriyle okurunun arasından kendisini çekmesi anlamındadır. Onun şiirlerinin sağaltıcı gücü ya da “katharsis” okuyucuyu şiirleriyle böyle bir ilişki içine sokmasından gelir. Özgür bir eylemlilik ise bu şiirlerin bireyin zihinsel yapısını değiştirici etkisinden güç alarak gelişecektir.

KAYNAKÇA:

1. Murat Devrim Dirlikyapan, Phoenix’in evrimi: Edip Cansever’de Dramatik Monolog; Ağustos 2007, Bilkent Ün., Ankara
2. Edip Cansever, Sonrası Kalır I-II (SK.I ve SK.II); Şubat 2011, 7.baskı, İstanbul
3. Edip Cansever, Şiiri Şiirle Ölçmek, Şubat 2009, 1. baskı, YKY, İstanbul
4. Nilüfer Göle, Modernleşme ve Batıcılık, İletişim Yay. Cilt 3
5. Mustafa Durak, Şiir Cini- Şiir Dilinin Ardında; Tek Şiir İncelemeleri-; Tabevi 2007, İstanbul

