

SANAT & EDEBİYAT

D'OKU

DOSYA | ANLATI

01/2026 / SAYI 04

Nobel Kürsüsünden Edebiyata Bakmak

Anders Olsson'la Söyleşi

El Yazısı Şiirler

Gonca Özmen, Altay Öktem, Enis Batur ve Levent Karataş

D'okunaklı Köşe:

Bulunmak Yazının Kaderidir

Cemal Süreya ve Enis
Batur'dan Bir Mektup

KAPAK: UTKU VARLIK

"KARŞILAŞMALAR PENTÜR- TEMPERA 2016"

GENEL YAYIN KURULU

Hümeýra alıřkan

Muhammet elik

Yasemin Duhâ Meşe

Nilay Kestevur

ELEşTİRİ EDITÖRLERİ

Nilay Kestevur

Hümeýra alıřkan

SANAT EDITÖRÜ

Mehmet Öner

SOSYAL MEDYA EDITÖRÜ

Yasemin Duhâ Meşe

SON OKUMA

Yaren şahin

FOTOĞRAFLAR

Seher Atalay

Elif Akyol

Maryam şahinyan

Sema Kahraman Vurucu

Kadir İncesu

Çizim

Hüseyin omak

KAPAK GÖRSELLERİ

Utku Varlık

D'oku Sanat ve Edebiyat dergisinde yayımlanan yazıların etik ve hukuki sorumluluğu tamamen yazarlara aittir. Dergi, bu içeriklerden doğabilecek hiçbir sorumluluğu kabul etmez.

www.dokusanatveedebiyat.com

editörden



Utku Varlık: Zero Hipotez Pentür- Tempera 2017

Değerli Okurlar,

D'oku, yayın hayatındaki bir yılın ardından dördüncü sayısı ile okurlarıyla yeniden buluşuyor. Derginin ilk sayısında, bir başlangıcın heyecanı kadar acemiliğini de yaşadık. “Başlangıcın İzinde Bir Soruşturma”da ilk kitabını yayımlayan yeni yazarların başlangıç heyecanını üzerinden bir yıl geçtikten sonra daha iyi anlıyoruz.

İkinci sayımızda ise edebiyat tarihinde hak ettiği ilgiyi yeterince görmediğini düşündüğümüz 1950 Kuşağı öykücülüğüne yakından bakmayı seçtik. Kuşağın öykücülerinden Adnan Özyalçın’la edebiyat anlayışları üzerine konuşabilmekse en büyük şansımız oldu.

2025’te yayımlanan son sayımızda ise seçim yapmanın zorluğunu ve bu zorluğun açtığı düşünsel alanı “aradalık” kavramı etrafında ele aldık. “Aradalık”ı aynı zamanda sanat, kültür ve edebiyat hayatında belirleyici bir kavram olarak incelemeye çalıştık.

Dördüncü sayımızda ise “Anlatı” başlıklı dosyamızla okurun karşısındayız. Bizler için bu dosyayı hazırlama süreci aynı zamanda her türlü “anlam”ın nasıl inşa edildiğine karşı dikkat çekme isteğinden doğan bir araştırmaya dönüştü. *D'oku* en başından beri d’okunanların fikriyle hareket etti. Farklı sesleri duyabilmenin okumanın açtığı alanla mümkün olduğuna inanıyoruz. Bu sayımızda okurlarımızı anlatıyı geçmişisiyle olduğu kadar bugünüyle ve güncel tartışmalarıyla da düşünmeye davet ediyoruz.

Hümeysra Çalışkan

Bu sayıda

1

Sema Vatansever

Anlatının Dönüşen Yüzleri:
Mimesis'ten Alımlama'ya

14

Hande Öğüt

Dil, Anlam, Anlatı Meselesine Feminist
Bir Bakış: ERKEK YAPIMI DİLE KARŞI
KADIN DİLİNİ OLUŞTURABİLMEK

5

Mehmet Öner

D'okunaklı Köşe: Bulunmak Yazının
Kaderidir

23

Ertuğrul Rast

Michael Bazzett'ten Üç Şiir

8

M. Utku Yeşilöz

Bir Yere

26

Hüseyin Çomak

Haiku

9

Meryem Ağar

Aynadaki Kırmızı Böcek

27

Seher Atalay

Winnie The Pooh
"MUÇORE, KALE BOZ GEL OTUR ŞÖYLE
YANIMA"* ve fotoğraflar

10

Nilüfer Altunkaya

Yaz Bitmeden

30

Nilay Kestevur

Yazar Nasıl Ölür?
Barthes'ta Katl, Foucault'da Gönüllü
İntihar

37

Berfin İnan

Bir Zamanların Gözdesi,
Şimdi Tozlu Raflarda: Kanon
Bağlamında Bekir Yıldız

68

Hümeýra Çalışkan

Anakronik Zamanın Kurucu İki Kavramı:
Analepsis ve Prolepsis

43

Kadir İncesu

Agah Özgünç, Atilla Dorsay ve Ayşe
Kulin'den Fotoğraflar

72

Elif Akyol

Kefaret Yürüyüşü ve Fotoğraflar

45

Şirvan Erciyes

Kabuk ve Yara

76

Yaren Şahin

Eğitimci-Yazar ve Editör Özge
Doğar ile Röportaj

47

Leyla Yıldız

Sedat Anar ile Santur'un İzinde-
Söyleşi

78

Yasemin Duhâ Meşe

Mutluluk İhtarından Aşk İntiharına

55

Gökçenur Ç.

Kendinse Kaçtığın

84

Handan Deniz Tinik

Kil

56

**Gonca Özmen,
Levent Karataş,
Enis Batur, Altay.
Öktem**

El Yazısı Şiirler
Derleyen: Muhammet ÇELİK

85

Meryem Şimşek

Bir Mektup

62

Francesco Cisternino

Amerikan Kudüs'ü Düşü: Protestan
Rüyası.
Çeviren: Maide Kasapoğlu

93

Gökçenur Ç.

Hannah Arendt: Şiirin Eşiğinde/
Gömülürken İçime ve Ayrılış

96

Leyla Mammadova

Lalá'nın Macar Olduğu Zamanlar
Çeviren: Gulshan Safarli

101

Buket Kılıç

OKURUN İMZASI: ISER, JAUSS VE
FİSHTE ANLAMIN DOĞUMU

108

Rupert Brooke

FAFAIA
Çeviren: Dilek Erol

109

Sema Kahraman Vurucu

Fotoğraflar

111

Anders Olsson'la Söyleşi

Nobel Kürsüsünden Edebiyata
Bakmak: Anderss Olsson'la Söyleşi
Söyleşi: Muhammet Çelik
Çeviren: Gülce Tarak

Anlatının Dönüşen Yüzleri: Mimesis'ten Alımlama'ya

Sema Vatansever¹

Hayat mı sanatı yansıtır, yoksa sanat mı hayatı? Anlatının tarihine yakından bakıldığında, bu sorunun yalnızca estetik bir mesele olmadığı; aynı zamanda hakikat, temsil, bellek ve özneye ilgili tartışmaları da içinde barındırdığı görülür. Anlatının neyi, nasıl ve kimin adına dile getirdiği sorusu, tarihsel dönüşümünü anlamak açısından belirleyici bir eşik oluşturur.

Bir sanat yapıtında çoğunlukla dört temel unsurdan söz edilir: **mimesis** (taklit, gerçeğe uygunluk), **aktarım** (sanatçının öznel dünyası ve kimliği), **metin** (yapısal bütünlük) ve **alımlama** (okurun etkinliği). Bu unsurlar anlatının tarihsel serüveni boyunca sabit kalmamış; estetik anlayışlara göre yer değiştirmiş, kimi zaman birbirleriyle çatışmış kimi zaman da iç içe geçmiştir.

Sanatın bir “yansıtma” olduğu düşüncesi, Antik Yunan’da Platon ve Aristoteles’ten itibaren tartışılabilir. Ancak yansıtma, basit bir kopyalama biçiminde düşünülmemelidir. Modern estetik kuramları, sanat yapıtının gerçeklikle birebir örtüşen bir kopya olmadığını, aksine onu dönüştüren ve yeniden kuran bir yapı olduğunu vurgular. Tartışma, yalnızca sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkiyle sınırlı kalmaz; form, biçim, kategori, beğeni, güzel, organik birlik ve harmoni gibi estetik kavramlar etrafında genişleyen bir düşünce alanı oluşturur. Sanat yapıtının ne olduğu, nasıl bir bütünlük taşıdığı ve hangi ölçütlerle değerlendirilebileceği soruları, bu kavramsal hat boyunca belirleyici hâle gelir.

Modern estetik düşüncede Alexander Gottlieb Baumgarten’ın duyuşsal bilgi (*cognitio sensitiva*) ile ussal-kavramsal bilgi (*cognitio intellectualis*) arasındaki ayrımı, estetik bilginin ikincil bir alan olmadığını, kendine özgü bir bilme tarzı olduğunu imler. Kant’la birlikte estetik yargı, “çıkarcı gözetmeyen haz” (*interesseloses Wohlgefallen*) kavramı bağlamında, öznel fakat evrensellik iddiası taşıyan bir deneyim biçiminde yeniden düşünülür. Kant’ın estetik yargıyı temsilin doğruluğundan çok alımlama deneyimiyle ilişkilendirmesi, sanatın dünyayı birebir aktaran bir araç olmaktan ziyade onu anlamlandıran bir form olarak kavranmasının önünü açar. Devamında Nicolai Hartmann’ın reel–irreel ayrımı ve sanat eserini “objektivasyon” kavramı etrafında düşünmesi, eserin gerçekliği doğrudan yansıtmak yerine dönüştüren ve yeniden kuran bir yapı hüviyeti taşıdığını ortaya koyar. Anlatı, dünyayı olduğu gibi aktarmaktan çok, onu anlamlandırma biçimlerinden biri şeklinde belirir.

Yansıtma kuramı çerçevesinde sanatçı çoğu zaman bir tür zanaatkâr olarak konumlandırılır. Olay örgüsünün tutarlılığı, zaman ve mekânın düzeni, neden–sonuç ilişkileri anlatının inandırıcılığı açısından belirleyici kabul edilir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, pozitivist akılla felsefi aklın birbirine karıştırılmamasıdır. Yansıtma kuramının sınırları, gerçekliğin nasıl temsil edildiğinden çok, temsilin hangi düşünsel çerçevede kurulduğuyla ilgilidir.

Bu metnin düşünsel çerçevesi, doktora programım kapsamında aldığım **Estetik Doktrinler** dersi ve dersin yürütücüsü **Prof. Dr. Secaattin Tural** ile ders içi tartışmalarımız bağlamında şekillenmiştir. Metindeki görüşlerin sorumluluğu yazara aittir.

Söz konusu yaklaşım, özellikle sosyolojik, tarihsel, otobiyografik ve psikanalitik eleştiri biçimlerinde karşılık bulur. Metin; yazarın yaşamı, tarihsel koşullar ya da toplumsal yapı çerçevesinde okunur. Ne var ki söz konusu okuma biçimleri, anlatıyı çoğu zaman metnin kendi iç dinamiklerinden koparma riski de taşır. Yansıtma, yalnızca yazarın bir tavrı olmaktan çıkar; okurun ve eleştirmenin de benimsediği bir beklentiye dönüşür.

Yansıtmacılığı kıran en önemli hamle, biçimci yaklaşımlarla gelir. Biçimci düşünce için esas soru “ne anlatıldığı” değil, “nasıl anlatıldığı”dır. Anlatıda seçilen dil, anlatıcı konumu, zamanın kullanımı ya da tekniklerin seçimi tesadüfî değil; bilinçli tercihler bağlamında ele alınır. 20. yüzyıl başında sistematik bir eleştiri yöntemi hâline gelmesiyle birlikte romanın iç yapısına yönelik biçimsel farkındalık daha erken bir dönemde, kimi yazarların yazma biçimleri ve yazı üzerine düşünceleriyle görünürlük kazanmaya başlar. Henry James ve Gustave Flaubert, romanın da tıpkı şiir gibi kendi iç yasaları olan bir yapı barındırdığını göstererek anlatıya biçimsel bir bilinç kazandırır. Böylece olay örgüsünün içeriğinden çok, anlatının kurulma biçimi tartışmanın merkezine yerleşir. Burada bir ayrım yapmak gerekir, bu bilinç anlatının temsille bağını bütünüyle koparan radikal bir kırılmadan ziyade, bir geçiş evresi gibi düşünülmelidir. İleriki yıllarda Virginia Woolf ve James Joyce’la birlikte anlatı; zamanın, bilincin ve öznenin parçalanması gibi yönlerden daha şiirsel ve deneysel bir düzleme taşınır.

Biçimcilerin açtığı yol, yapısalcılar tarafından genişletilir. Yapısalcı yaklaşım, hem “ne” hem de “nasıl” sorusunu birlikte ele alır; anlatıların ardındaki ortak yapıların, tekrar eden motiflerin ve anlatı kalıplarının izini sürer. Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* çalışması, anlatıların yüzeyde farklı görünmelerine rağmen benzer yapısal işleyişlere sahip olabileceğini gösterir. Propp’un yöntemi, masalların ötesinde, belirli tarihsel ve kültürel iklimlerde üretilmiş metinlerin ortak anlatı yapıları/kalıpları çerçevesinde birlikte düşünülmesine kapı aralar.

Metin merkezli okumaların bir diğer önemli durağı Yeni Eleştiri (*New Criticism*) yaklaşımıdır. Metin, tarihsel bağlamından ve yazardan bağımsız, kapalı bir bütün olarak ele alınır. Özellikle T. S. Eliot’ın ortaya koyduğu kavramlar belirleyicidir. Eliot’ın “nesnel bağlılaşım” (*objective correlative*) kavramı, imgenin boş bir çağrışım alanı değil, yoğun ve yapılandırılmış bir anlam taşıması gerektiğini ortaya koyar. Buna göre duygulanım-etkilenme, doğrudan ifade edilmez; imgeler ve nesnel durumlar aracılığıyla kurulur. Eliot’ın sanata ilişkin bir diğer önemli vurgusu, samimiyet fikrine yönelttiği eleştiridir. Sanat içtenlik ya da itiraf alanı değil, bilinçli bir kurgu ve biçimlendirme pratiğidir. “Samimi” olduğu iddia edilen bir edebî eser, estetik açıdan sorunlu addedilir. Sanatın “-miş gibi yapma” niteliği, anlatının temsil ve kurgu boyutunu öne çıkarır. “Yaratıcı tekâmül” düşüncesi ise edebî metni tarihsel bir gelenek içinde konumlandırır. Her yeni eser, yalnızca kendisinden önce gelen metinlerden etkilenmez; aynı zamanda edebî geleneğin bütününe de dönüştürür. Ezra Pound’un ve Eliot’ın mitolojiye yönelmesi, modern anlatının parçalanmış deneyimini kadim anlatı kalıplarıyla yeniden kurma çabasının bir sonucu biçiminde okunabilir. James Joyce’un *Ulysses*’i, mitolojik yeniden yazımın modernist edebiyattaki en çarpıcı örneklerindendir.

Metnin tarihsel bağlamına, yazara ya da dış koşullara yönelik okumalar çoğunlukla artzamanlı bir perspektife yaslanırken, metnin kendi iç yapısını, dilini ve ilişkiler ağını merkeze alan okumalar eşzamanlı bir yaklaşımı benimser. Ferdinand de Saussure’ün dil kuramı, bu ayrımı mümkün kılarak anlatının bilimsel şekilde ele alınabilmesinin önünü açar. “Dil” (*langue*) ile “söz” (*parole*) arasındaki ayrım, metnin iç işleyişi ve yapısal düzeni üzerinden çözümlenmesine zemin hazırlar. Anlatı, yalnızca bireysel bir ifade ya da deneyim aktarımı değildir; kendi iç kuralları, tekrarları ve ilişkileri bulunan bir yapıdır.

Mimesis kavramını üç aşamalı bir yapı içinde ele alan Paul Ricoeur da önemli bir eşiktir. Ricoeur’ye göre anlatı, deneyim alanının henüz anlatıya dönüşmeden önceki ön-biçimlenme evresi (*préfiguration*), anlatının metin içinde kurgulanıp düzenlendiği aşama (*configuration*) ve metnin okur tarafından yeniden anlamlandırıldığı alımlama süreci (*refiguration*) arasında işleyen dinamik bir ilişkiler ağıdır. Anlatı, üç aşama arasında hareket hâlinindedir. Anlatının yalnızca yazara ait olmadığını, her okumada okurun dünyasında yeniden kurulduğunu vurgular. Kültürel bellek kuramları, anlatının geçmişi sabitleyen, donuk bir kayıt olmaktan ziyade, her seferinde yeniden kurulan seçici bir hatırlama pratiği olduğunu gösterir. Güncel edebiyatta bu yaklaşım, özellikle Annie Ernaux’nun metinlerinde açığa çıkar. Ernaux, kişisel deneyimi merkeze alan anlatılarını yalnız bireysel ifade alanı niteliğinde değil, kolektif belleğin izlerini taşıyan bir düşünme biçimi olarak kurar. Anlatı, yaşantının birebir aktarımından çok, hatırlamanın ve unutmanın tarihsel koşullarını sorgulayan bir alana dönüşür. Mikrodan makroya, minörden majöre, bireyselden evrensele geçiş bir bakıma. Tabii burada “autofictive” kavramını ya da minör edebiyata atıf yaparak “her şeyin kolektif bir değer taşıması” meselesini de hatırlatmakla yetinmek isterim. İlgili kavramların hepsi başlı başına bir yazı, hatta tez konusu. Yazmakta olduğum doktora tezime atıfta bulunarak, benzer anlatı stratejisinin Emine Sevgi Özdamar’ın metinlerinde de görüldüğünü söyleyebilirim. Özdamar’da anlatı ne yalnızca bireysel hafızanın içe dönük bir kayıdır ne de bütünüyle temsil değeri olan bir tarih anlatısı. Dilin kırıldığı, sahneye dönüştüğü ve bedenle birlikte düşünüldüğü anlatılarda bellek, aktarılmaktan çok yeniden inşa edilen bir deneyim alanıdır. Anlatı, tam da bu kırılmalardan, daha doğrusu “kırılmış/tahrip edilmiş” yapıdan kolektif bir anlam üretir.

Öte yandan, Michel Foucault’nun ifade ettiği anlamıyla anlatı yalnızca söylenenler değil, söylenemeyenler üzerinden de işleyen bir söylem alanı şeklinde düşünülebilir. Anlatının iktidarla kurduğu ilişki, onun yalnızca neyi anlattığıyla değil, neyi dışarıda bıraktığıyla da ilgilidir. Söylem, belirli anlatıların meşrulaşmasına olanak tanırken bazı deneyimleri görünmez kılar. Anlatı; seçme, düzenleme ve dışlama pratikleriyle örülü bir güç alanıdır.

Northrop Frye’in destan, mit, trajedi, komedi, romans ve roman ayrımı, anlatı türlerinin birbirinden kopuk değil, tarihsel bir süreklilik içinde düşünülebileceğini gösterir. Roman, bu devamlılık içinde trajedinin bazı öğelerini dönüştürerek devralır; özellikle modern edebiyatta öznenin deneyimini artık bütünlüklü ve kapalı bir anlam çerçevesi içinde sunmaktan ziyade, parçalı ve sorunsallaştırılmış bir yapı içinde yansıtır. Flaubert’le edebiyatta kesin cevaplardan çok soruların ön planda olduğu bir estetik anlayış belirginleşir. Tanrısal anlatıcının geri çekilmesiyle birlikte, anlatının mutlak anlam üretme iddiası da sarsılır.

Alımlama estetiğiyle birlikte okur, anlatının pasif bir alıcısı olmaktan çıkar. “Açık yapıt” kavramı, metnin anlamının sabit olmadığını; okuma sürecinde yeniden üretildiğini kabul eder. Roland Barthes’ın “yazarın ölümü” ilanı, anlamın tek bir merkezden dağıtılmasına karşı bir itirazdır. Derrida’nın anlamın ertelenmesi fikri ise, anlatının bitimsizliğine işaret eder. Kafka’nın “Kanun Önünde” metni, modern öznenin ertelenmiş anlamla kurduğu ilişkiyi çarpıcı biçimde görünür kılar. Yine de her eser sınırsız yoruma açık değildir. Metin (texte) – yapıt (œuvre) ayrımı belirleyici hâle gelir. Roland Barthes’ın *S/Z*’de Balzac’ın *Sarrasine*’inini yapıbozuma uğratarak “yeniden yazabilmesi”, yapıtın buna belli ölçülerde direnç göstermesine “rağmen”, ancak zorlayarak mümkün olmuştur. Yani *Sarrasine* bir “yapıt”tır, Barthes onu bir “metin”miş gibi okur. Açıklık, esere dışarıdan zorla yüklenen bir yorum serbestisi değil, kendi iç gerilimlerinden ve bilinçli boşluklarından doğan bir imkândır. Güncel okuma pratiklerinde, eserin yorumlanmaya elverişliliği göz ardı edilerek her eserin, metin yahut yapıt fark etmeksizin, “açık” niteliğinde ele alınması, alımlama estetiğinin indirgenmiş bir yorumudur.

Bugün anlatı, dijital ortamlar ve yeni medya biçimleriyle birlikte daha da parçalı bir yapıya bürünüyor. Okur artık lineer bir anlatının sabit alımlayıcısı değil; kesintili, çok katmanlı anlatılar arasında dolaşan etkin bir özne hâline geldi. Hakikat-sonrası çağda anlatı, “gerçeği yansıtmak” kadar, “gerçeklik iddiası”nın nasıl kurulduğunu da sorgulayan bir alan olarak öne çıkıyor.

Anlatının kuramlar üzerinden ele aldığı dönüşümleri, en baştaki soruyu başka bir yerden, yeniden düşündürür: Sanat hayatı mı yansıtır, yoksa hayat anlatı içinde mi kurulur? Herman Melville’in *Moby-Dick* romanı, anlatının okurla kurduğu ilişkiyi daha ilk cümlede ilan eder:

“Bana İsmail deyin. (Call me Ishmael.) ”

Bu cümle, anlatıcının varlığını ilan ederken aynı zamanda anlatının okurla birlikte kurulacağını da ima eder. İşte edebî metnin gücü buradadır. Anlatıyı ve evrilen yüzlerini düşünmek, yalnızca edebiyatı değil, çağdaş deneyimin kırılğan, çoğul ve ertelenmiş yapısını da düşünmek anlamına gelir.

D'OKUNAKLI

*Bulunmak Yazının
Kaderidir*

Mehmet Öner



Bazı metinler vardır yazıldıkları günden çok sonra onları arayan kalplerle yeniden hayata karışır. Edebiyat meraklılarının belki de en çok hoşuna giden şeydir buradaki hikâyeler. Tesadüflerle, sıradanlıklarla ya da sessizce karşınıza çıkar. Bu sayıda sizlerle paylaştığımız Cemal Süreya ve Enis Batur'a ait daha önce yayımlanmamış iki mektup, işte böyle bir bekleyişin ardından gün yüzüne çıktı.

Bu hikâye, sınıfta paylaştığım heyecanın öğrencilerimde karşılık bulduğu bir anda başladı. Öğrencim Zeren Özgün Özcan'ın yanıma gelip amcasında bir arşiv bulunduğundan söz etmesi edebiyatın kuşaklar arasında nasıl sessizce dolaştığının somut bir işaretiydi. Bu küçük cümle bizi yıllardır izini süren bir edebiyat tutkusuna doğru yönlendirdi.

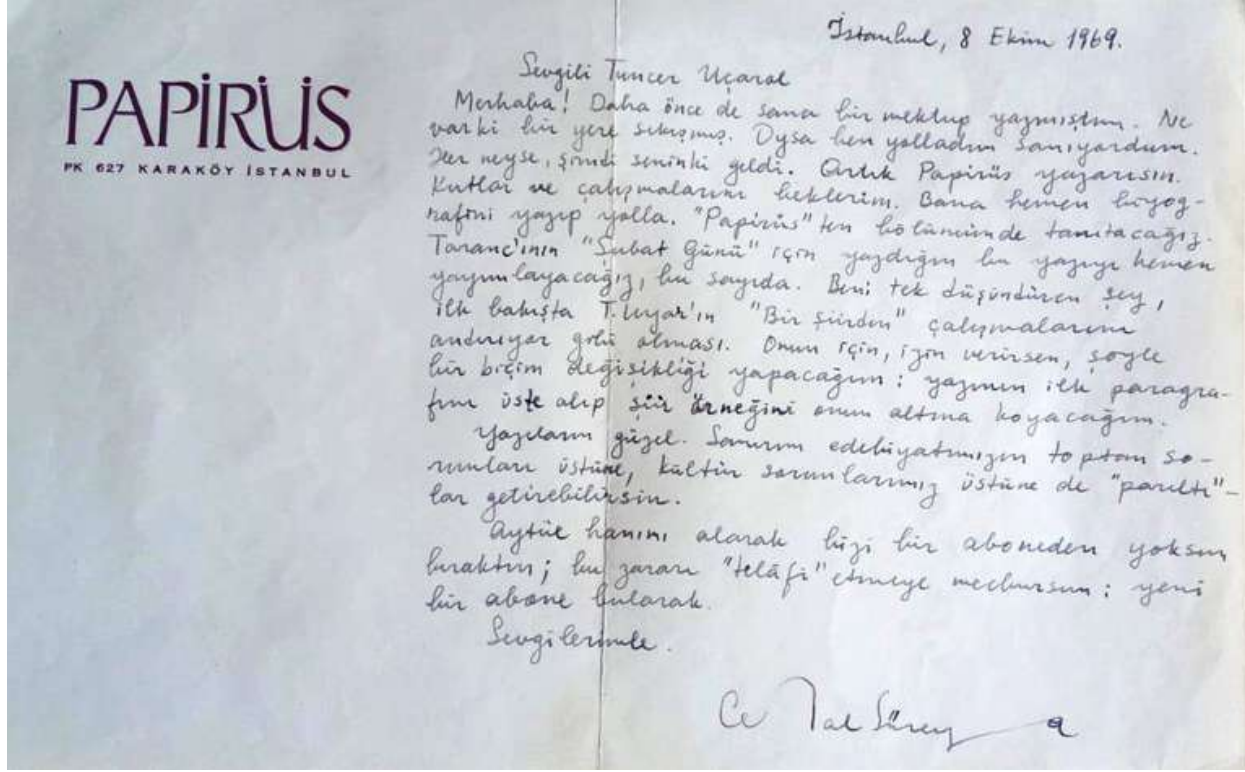
Zeren'in vesilesiyle tanıştığım Mesut Özcan Beyefendi'nin, arşiv faaliyetleriyle ölçülemeyecek derin bir edebiyat merakına sahip olduğunu daha ilk anda anlamıştım. Uzunca bir süredir peşinden gittiği bu mektuplardan bir kısmını bizimle paylaşması edebiyatın bireysel bir ilgi olmaktan çıkıp ortak bir sevinç hâline gelişinin en güzel örneklerinden biri oldu. Ankara'daki ofisinde gerçekleşen buluşmada bu iki mektubu *D'oku* için bize teslim ettiğini söylediğinde bunun bir belge paylaşımından çok daha fazlası olduğunu hissettik. Bu edebiyata duyulan güvenin ve sevginin bir parçasıydı.

Ardından Enis Batur'un rızasını da alarak bu iki mektubu okurlarımızla paylaşma imkânına kavuştuk. Bugün bu mektupları yayımlarken yalnızca iki büyük şairin özel yazışmalarını görmüyoruz aynı zamanda edebiyatın insanları birbirine bağlayan yıllar sonra bile heyecan üretebilen canlı bir damar olduğunu da sizlere sunuyoruz.

D'oku'nun bu sayfasında açılan şey edebiyat sevgisinin kendisidir. Bir öğrencinin merakı, bir edebiyat tutkununun emeği ve iki büyük ismin söze duyduğu inanç. Okur olarak sizleri de bu ortak heyecanın bir parçası olmaya davet ediyoruz.

GÖNDEREN

CEMAL SÜREYA



İstanbul, 8 Ekim 1969.

Sevgili Tuncer Uçarol,

Merhaba! Daha önce de sana bir mektup yazmıştım. Ne var ki bir yere sıkışmış. Oysa ben yolladım sanıyordum. Her neyse, şimdi seninki geldi. Artık Papirüs yazarısın. Kutlar ve çalışmalarını beklerim. Bana hemen biyografini yazıp yolla. “Papirüs”ten bölümünde tanıtacağız. Tarancı’nın “Şubat Günü” için yazdığın bu yazıyı hemen yayımlayacağız, bu sayıda. Beni tek düşündüren şey, ilk bakışta “T. Uyar”ın “Bir Şiirden” çalışmalarını andırıyor gibi olması. Onun için, izin verirsen, şöyle bir biçim değişikliği yapacağım: Yazının ilk paragrafını üste alıp şiir örneğini onun altına koyacağım.

Yazıların güzel. Sanırım edebiyatımızın toptan sorunları üstüne, kültür sorunlarımız üstüne de “parıltı”lar getirebilirsin.

Aytül Hanımı alarak bizi bir aboneden yoksun bıraktın; bu yazarı “telâfi” etmeye mecbursun: yeni bir abone bularak.

Sevgilerimle.

Cemal Süreya

GÖNDEREN

ENİS BATUR



Sayın ABİDİN EMRE

Hacettepe Ün. Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü

Beytepe

ANKARA

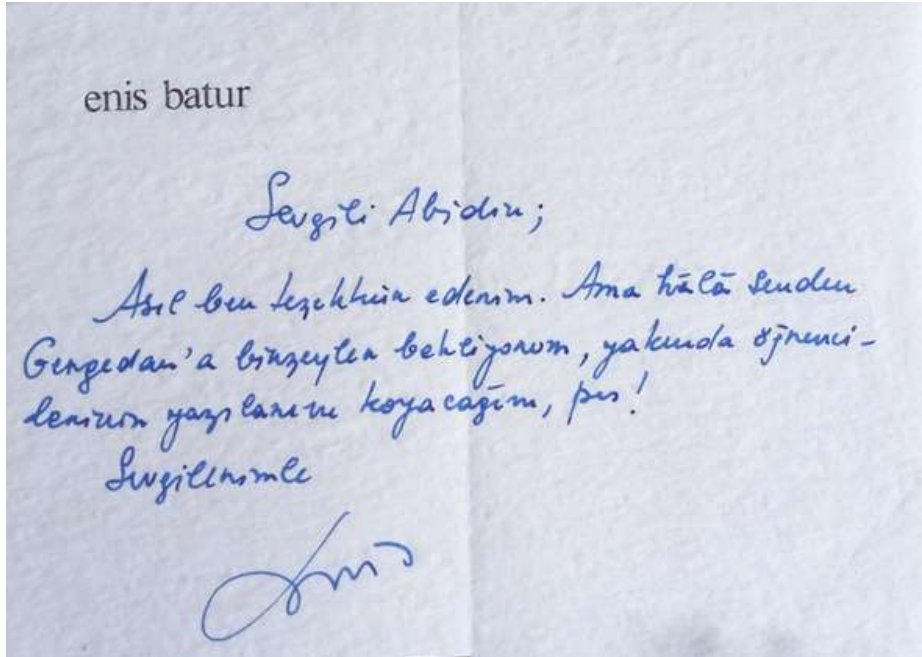
enis batur

Sevgili Abidin;

Asıl ben teşekkür ederim. Ama hâlâ senden
Gergedan'a bir şeyler bekliyorum, yakında
öğrencilerinin yazılarını koyacağım, pes!

Sevgilerimle

Enis Batur



BİR YERE

M. Utku Yeşilöz

Ötekinin vücudunu delik deşik bir isimle
yana yerleştirdim kendimi
eve kapanan bir gölge, uyanmanın bakmak olduğu,
karanlık, kapıların yuvarlanıp
odaların köşesine düştüğü bu evde.

Her duvarın eski ormanı vardı
mazılar buranın askerleri
ne cephaneden ne silahtan, avlanmaktan yoksunlardı
düştüğü için sersemleyen yüzüm
hançerle kafasını kesmeye hazırlanırken bir tırabzanın
benden daha güçlü olan başkalarına döndü.

Her köşe, ev mosmor
ben bu rengin sakini, oturdum sendelediğim yerde
kolibri, baltimor, nerede bulunduğuma alıştım.

Dışarıyı ve içeriği bilmek yorulmak gibi,
odalardan odalara beni
hayvan olan hayvanımı
ormandan yıkılan bir masanın yanına bıraktım da
diri diri parçalandı.

Buradan omzuma seken sabah ışıkları
4-6 çift ince, esnek, puldan oluşan
tüfek atıp onu ağaçtan aşağı
ateş hem de yönleşe
acaba nasıl bir karşılık bulsam diye çağırır,
isminden yakalanmış bir kimseyle
bir kimse.

AYNADAKİ BÖCEK

KIRMIZI

Meryem Ağar

Tüm dünyaya haber salın:
Gregor Samsa yatağında
Ölü bulundu bu sabah
Tüm duvarlar ağladı
Ve duyuldu uzaklardan
bir çocuğun tiz çılgılığı

Gazeteler yazar mı acaba:
Kimdir bu Gregor Samsa?
Lekeli aynadaki o pis imge
Dünyanın bu hengamesinde
Tüm gözlerde savrulan bir ucube
Oradan oraya koşturan,
tüm açıkları tam turlayan ve köşelere kaçan,
harabe duvarlarda delikler arayan
aynada gezen kırmızı bir böcek
ne zaman meydana çıksa ezilecek; biliyor
Ondandır kaçıyor, tüm yüzlerden
ayaklardan da kaçıyor yollardan da, sığınaksız
ve çok yalnız, ah hem de öyle yalnız ki
Bir yük dünyanın sırtında.
Aynadaki kırmızı böcek
öylece yaşıyor kabuğunun hatrına.

Tekrar etmeli biri:
Uyanamadı o bunaltıcı düşlerinden
bu sabah Gregor Samsa
Aynadaki isimsiz
Tüm dünyaya haber sala:

Bir çocuğun tiz çılgılığı
Duyuldu en uzaklardan.
Çünkü böldük bir aynayı
Tam bir dünya parçaya.

“Biliyor musun çok sevindim sürpriz yapıp yalnız gelmene, Elif. Yazın tadını çıkarırsın bu sene. Çok özlemiştim. Artık bizimki gibi dostluklar nerde, herkes birbirinin kuyusunu kazıyor.”

Yaşarken aynı zamanda hatırlıyor gibiydim bu sıcak öğleden sonrayı. Olağan sesler ve sessizlikler iç içe, zamanın bile Dali tablosundaki saat gibi eridiği, insanı yapış yapış bırakan sıcaklığın içinde birbirimizi yeniden bulmaya çalışıyor gibiydik. Bu arkadaşlığa kimi zaman diğer ucunu kaybettiğimiz bir iple gençliğimizin hercai yıllarından bağlıydık. Uzun yıllar sonra döndüğüm bu mahallede, ikinci evim gibi olan bu evde, sıradan bir günün akışına şahit olurken kendi geçmişime de kürek çekiyordum.

Sigara içmek için balkona çıktığımızda yokuşun solundaki eski binaların orada yükselen inşaatı fark ettim. Oradan kıvrılarak yürürdük okula her sabah. Özlem hep enerjik, ben hep uykulu olurdum.

Asfalttan buğulanarak yükselen sıcak, nefesimi kesecekmiş gibi geldi.

“Ben alışmışım sanki Almanya’nın soğuşuna nasıl dayanacağım buranın sıcaklığına bilmiyorum,” dedim. Tek derdim buymuş gibi...

“Bir iki saate serinler. Bizimkinin park saati gelir. Biraz hava alırsın hem esiyor orası, gelersin sen de... Yaz bitmeden Sığacak’a gidelim. Eski günlerimizi yad ederiz. Ne güzel olur değil mi?”

Sonra susup biraz inşaatın o tarafta olan biteni seyrettik. Balkonun solundan bakınca iskeledeki iki işçiyi fark ettim. Biri halat takmamıştı. O yükseklikte halatsız olmak nasıl bir duyguydu acaba? Cesaret miydi yoksa çılgınlık mı?

“Senin yıllarca restoranda çalıştığına inanamıyorum. Ne kadar çok istiyordun öğretmen olmayı. Sen öğretmen olmak için dirsek çürütürken ben de zengin bir adamla evlenmenin hayallerini kurardım.”

Gülümseyerek geçitirsem mi yoksa ne fark eder ki, bak ikimiz de sonunda aynı yere vardık, eski mahallemizde aldık soluğu, diyerek gerçekçi saptamalarda mı bulunsam, bilemedim.

Deniz uyuduğu için sessiz konuşuyorduk balkonda bile. Kara kuru bir öğlandı. Özlem için hayatının tek anlamı oğluydu ve bundan çok sıkılıyordum. Dünyanın en mükemmel annesi olmak için o kadar çaba sarf ediyordu ki Ahmet’ten kaçarak Türkiye’ye döndüğümü hâlâ anlatamamıştım. Yakında başlayacak olan tedavi sürecime de sıra gelmemişti. Geleli beş gün olmasına rağmen...

Tam böyle hayati konulara girecek oluyordum, Deniz'in meyve saati, Deniz'in uyku saati, *Aman da aman ne kadar büyümüş değil mi?* ya da Deniz'in park saati şeklinde beliriveren bir duvara tosluyordum. Bazen açıklama yapmadan sözün ortasında kalkıp bir işe girişebiliyordu, Özlem. Belki eskiden de böyleydi, ben fark etmiyordum belki de son günlerde gerçekten aklı karıştı. Ne olursa olsun ilk gençliğimizden sonra çok az görüşebilmiş olsak da eskilerden bana kalan tek dostumdur. Bu tanıdık duygulara ihtiyacım vardı.

Bir yandan da farklı göklerde uçmak için bunca kanat çırpıştan sonra bu mahalleye dönmek zorunda kalmak içimi acıtırıyor. Gençliğimizde hayal ettiğimiz hayatlar yaşamamıştık. Neyse ki Özlem, benim gibi sorgulamalarla, kıyaslamalarla, pişmanlıklarla dolu değildi. Kısmet, deyip susuyor ya da çok bunalırsa akşam yemeğinde ne pişireceği gibi çok sıradan bir konuya geçiyordu.

Evde annemin neden böyle aniden tek başıma çıkıp geldiğimi anlamak için sorduğu ısrarcı soruları, devamlı çok zayıflamışsın kızım, diyerek yemek yemem için etrafımda pervane olması çok yorucuydu. Bu kadar yaşlanmış olması ayrıca canımı yakıyordu. Bu duygu içimde sinsice katılaşmaya başlamıştı ve annemin yüzüne bakarken geçmişte kalmış hesaplaşmaları gömdüğüm saksıların birer birer kırılıp içindekilerin kötü kokular saçarak ortalığa dökülmesinden korkuyordum.

Bu yüzden Özlem'in ayrıntılarda kaybolduğu annelik rutinlerine katılmak bana da iyi geldi.

Deniz uyanır uyanmaz park saati geldi mi anne, diye mızızlanmaya başladı. Özlem sakın tavırlarla havanın çok sıcak olduğunu, şimdi dışarı çıkarsak başımıza güneş geçeceğini, önce yemek yemesi ve biraz dinozorlarıyla oynaması gerektiğini anlatırken kapı çaldı. İkimizin içinden de aynı düşünce geçmiş olmalı ki öylece birbirimize bakakaldık. Ne yapmamız gerektiğine karar verene kadar kapı inatla çalmaya devam etti.

Almanya'dan dönmeye karar verdiğim ama henüz tam olarak bunu kendime bile itiraf edemediğim zamanlarda, eskisine göre daha sık konuşmaya başlamıştık Özlem'le. Mutlu değildim ve ülkemden uzakta kaybolmuş gibiydim. Telefonda bahsettiği bir adam vardı. Aylarca melek gibi bir sevgiliyken Özlem evlilik teklifine sıcak bakmayınca tacizlere başlamıştı. Maske düşmüş, kel görünmüş ve Özlem ayrılmak istemişti. En sonunda sahte Instagram hesapları açıp Özlem'in arkadaşlarına onu kötüleyen mesajlar yazmaya kadar vardırmıştı işi. Beni de bu hesapları engellemem için uyarıyordu, her telefonda sesi titreyerek.

Bir telefon konuşmamız restoranın kalabalık olduğu saatlere denk gelmişti. Arkadaki hareket ve uğultunun içinde ben de hafife alır gibi yaparak, pozitif çıkan biyopsi sonucumdan söz etmek, tedavi sürecini bahane ederek döneceğimi söylemek istedim. Birinin geçerken bana çarptığını hatırlıyorum, gözlerim dolarak yutkunmakla yetindiğimi ve Özlem'in, oğlan uyandı, sonra yine ararım diyen sesini, telefonu usulca kapattığını.

O telefonda sonra iş çıkışı, liman çevresinden yürüyerek yolumu uzatmış, Ahmet’le uzun zamandır birbirimizi görmeden, görmek istemeden yaşadığımız eve giderken ondan gizli nasıl geri döneceğimi düşünmüştüm. Hıncını alamadığı için sahte hesaplar açmazdı herhâlde ama onu bırakacağımı anlarsa her şeyi zorlaştırmak için elinden geleni yapacağından emindim. Ne yapıp edip Almanya’da tedavi olmam için ikna edecekti beni. Sonra da yokmuşum gibi davranmaya devam edecekti.

Deniz kenarında oturup denizin tanıdık kokusunu içime çekerek hem kaçtığım hem de iliklerime kadar özlediğim ülkemi, çok uzakta kalmış eski hayatımı düşündüm. O hayatı yaşayan ben değildim sanki başka bir kadındı. En çok da ona kızgındım.

Mesleğimi Almanya’da yapmam için gereken prosedürlerden bunalmış kendimi herkese yabancı ve yapayalnız hissettiğim günlerde Esra ve Alman eşi Felix’le tanışmıştım. Limana yakın işlek sokakların birinde hem Türklerin hem de Almanların takıldığı geleneksel tarzda bir restoranları vardı. Onlara katıldım, birlikte yıllarca emek vererek Türk mutfakını modern sunumlarla renklendiren bir marka yaratmayı başardık.

Müşterilerin az olduğu zamanlarda tipik bir beyaz ırk erkeği olan Felix’le onlar ve biz hakkında laflardık. Araya Türkçe serpiştirdiği bir Almanca ile konuşurdu.

Türkler çok aceleci, derdi. Oysa bakıyorum günlerini hep boş geçiriyorlar. Bunu hiç anlamıyorum.

Hem benim Almancam yetmezdi hem de kültürel açıdan zordu ona çok basit gelen konulardaki abartılı hallerimizi anlatmak. Türk müşterilerin yemeğin servis edilmesini beklerken takındıkları sabırsız halleri anlayamıyordu. Bazı toplumsal alışkanlıklar huy gibi içine işliyordu insanın. Bunu başka yaşam tarzlarını gördükçe anladım. Söz konusu kendi ihtiyaçlarımız olunca bencillik yapacak kadar aceleciydik gerçekten de ama başkasının zamanını çalmak umurumuzda olmazdı mesela. Yetişkin olamayan çocuksu bir halktık biz. Yo, bu tam olarak doğru değildi. Erkekleri çocuk kalmış, kadınları doğuştan anne olan bir toplumduk biz.

Aynı anda telaşla kapıya yöneldik. Kapıyı açınca elinde çiçek buketiyle bekleyen kısa boylu esmer adama bakakaldım.

“Özlem evde mi?” diye sordu. Ben kapıda öylece kalakalmışken Özlem beni hafiften ittirdi ve

“Sen ne arsız bir şeysin bel!” diyerek çiçek buketini aldığı gibi kapıyı hınçla çarptı adamın yüzüne.

“Laf anlamıyor bu adam,” dedi. Buketi sertçe çöpe attı. Kendi kendine sinirle söylenerek sigara yaktı.

Çöp kutusuna sığmadığı için yarısı dışarda kalan beyaz güllere bakıyorduk anlamsızca. Çocuğa göz attım, olan bitenden soyutlanmış halde çizgi film izliyordu neyse ki... Özlem’i sakinleştirmek için avutacak sözler söylemeye çalıştım.

“Bazen düşünüyorum da dedi, böyle adamlara denk gelmek için ne günah işledim acaba? Deniz’in basketbol kursunu ödemişti, ayrılınca onu bile geri istedi. Tabi babası ortada yokken elin adamından ne bekliyorsam?”

“Hiç arayıp sormuyor mu?”

Böyle anlarda içten içe iyi ki çocuğumuz olmadı, diye sevinmem bencillik mi acaba?

“Yok, ne arayıp sorması! Adam kayıp, beni de soruşturuyorlar hâlâ. Yurt dışına kaçtı bence, bunca borçla ne yapacaktı ki başka? Kurtulduğuma şükrediyorum da işte, insan şuncacık çocuğa üzülüyor. Neyse ki sen doğru seçimler yaptın Elif,” dedi yine.

Artık zamanı gelmişti doğruları anlatmanın.

“Özlem bak aslında...”

Tam o anda ne olduğunu anlayamadığımız acı bir ses yankılanarak düştü aramıza. Sesin geldiği yöne dönüp bakınca yamulmuş iskelenin ucundan sarkan işçiyi gördüm. Neyse ki halatlı olana denk gelmişti iskele kazası. Balkonlarda insanlar bağırıp çağırmaya başladı. Tuhaf bir sahneydi. Haberlere çıkan cinsten bir tuhafıktı bu. Beş on dakika içinde aşağıya inip kalabalıkla birlikte olan biteni izlemeye başladık. İtfaiye geldiğinde yukarda sallanan adamcağızın gücü tükenmiş gibiydi. İtfaiyeciler yangın merdiveniyle kurtarıp yere indirirken zavallı adam, az önce ölümden dönmüş birine göre çok sakindi.

Kalabalık yavaş yavaş dağıldı. Aralarında geçen zamanın nasıl da yaşlandırdığına şaşırdığım tanıdık yüzler de vardı. O telaşla evdeki haliyle, don atlet, aşağıya inmiş Deniz’in itfaiyecileri gördüğü için yaşadığı mutluluğu kimse yadırgamadı. Çocuk önümüzde, biz arkasında eve doğru dalgınlıkla yürümeye başladık. Gölgeler uzamış hava biraz serinlemişti.

Dil, Anlam, Anlatı Meselesine Feminist Bir Bakış

ERKEK YAPIMI DİLE KARŞI KADIN DİLİNİ OLUŞTURABİLMEK

Hande Ögüt

*Kadınlar, erkek egemen düşüncesiyle oluşturulmuş bir toplumda, insanın insanoğlu diye adlandırıldığı, tanrının erkeklerin diliyle konuştuğu, tek gidilebilecek yönün ileri, daima ileri olduğu toplumda, zaten büyük ölçüde dışlanmış durumdadır. Bu, onların ülkesi, biz kendimizinkine bakalım.*¹

Yıllar önce, sevgili Süha Oğuzertem’in daveti üzerine, Bilgi Üniversitesi’nin bir eğitim programında Feminist Edebiyat Eleştirisi üzerine uzunca bir sunum yaptım.² Feminist ekolleri, feminist eleştirisinin anahatlarını, kullandığı analiz yöntemlerini, alternatif dil çalışmalarını örnekler üzerinden anlattığım saatler süren bu sunumun sonunda bilginin pekişip içselleşmesi, iletişimin interaktif hale gelebilmesi niyetiyle bir atölye çalışması düzenledim. Farklı yazarların eserlerinden küçük birer pasajı -isim belirtmeden- arka arkaya sıraladığım tekstleri sınıfa dağıtıp yeterli bir sessizlikten sonra ilk şunu sordum: Sizce hangi metinler kadınlar, hangileri erkekler tarafından yazılmış olabilir?

Neyin nasıl anlatıldığından, yazarın adından, namından, ulusundan ziyade, cinsiyetiydi önceliğimiz. Çünkü feminist edebiyat eleştirisini diğer ekollerden farklı kılan buydu. Jale Parla’nın çok güzel anlattığı gibi “Yeni Eleştiri, Uygulamalı Eleştiri, Rus Biçimciliği, Marksist eleştiri ve yapısalcılığın göz ardı ettiği feminist eleştirinin, edebiyat eleştirisine getirdiği en önemli sorunsal, hiçbir edebi yaklaşımın metodolojisine dâhil etmediği bir analitik araç yani toplumsal ve kültürel olarak belirlenen cinsiyettir.”³

Toplumsal ve kültürel olanın oluşmasında, yayılmasında ve yeniden üretilmesinde en önemli faktör dildir. Cinsiyet de dilde kurulmakta, dil cinsiyeti yeniden üretmektedir, dil ve edebiyat cinsiyetli ve çoğunlukla cinsiyetçidir. Edebiyatın yalnızca büyük metinlerin bir toplamı olmadığını, toplumsal ve cinsel ideolojilerle derinden yapılandırıldığını gösteren feminist eleştiri, ataerki tahakkümün hangi mekanizmalarla üretildiğini tespit eder, cinsiyetçi politikaları ve bu politikaların diğer tahakküm biçimleriyle nasıl ilişkili olduğunu ortaya koyar. Feminist eleştiri yalnızca bir metin okuma yöntemi değil, metni sökme ve metin aracılığıyla direnme olanakları da sunan politik bir eylemlilik ve dili cinsiyetçilikten kurtarmaya yönelik alternatifleriyle edebi ve estetik bir yaratıcılıktır.

Bu bağlamda atölye çalışmasında sunduğum metinlerden kimini sizlerle de paylaşmak ve sormak istiyorum; bu pasajların hangisi bir erkek yazara, hangisi bir kadın yazara aittir? Ve nasıl daha farklı yazılabilirler?

¹Ursula K. Le Guin’in 1983 yılında Mills Koleji mezuniyet töreninde yaptığı konuşmadan...

²"Eleştiriye Giriş" seminer programı, 2012 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi bünyesinde Edebiyat Okulu eğitimleri kapsamında gerçekleştirildi. Tarihsel ve Biyografik Eleştiri: Levent Yılmaz, Sosyolojik Eleştiri ve Psikanalitik Eleştiri: Süha Oğuzertem, Marksist Eleştiri: Murat Belge, Formalist Eleştiri ve Anlatıbilim: Hülya Adak, Feminist Eleştiri: Hande Ögüt.

³Jale Parla, “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce* içinde, Der: Jale Parla, Sibel Irzık, İletişim, 2011.

*

Öpüşmeye kendini o kadar vermiş, kollarını boynuma öyle bir sarıp gözlerini öylesine sıkı kapamıştı ki, "sonuna kadar" sevişebileceğimizi hissettim. Ama bakire olduğuna göre bu imkânsızdı. Öpüşürken, bir ara Füsün'un hayatının bu önemli kararını verdiğini, benimle buraya "sonuna kadar gitmek" için geldiğini hissettim. Ama bu yalnız yabancı filmlerde olurdu. Burada bir kızın durup dururken bunu yapması tuhaf geliyordu bana. Belki de zaten bakire değildi...⁴

*

Evliliklerinin ilk günlerinde adamı yanına sokmamıştı Bayan Nermin. Yalnız kaldıklarında, yatak odasına girdiklerinde Bay Bedri üzerine atlıyor, tüm gücüyle sarılıp üzerine boşalıyordu. Islanan eteklerini bir yanından iğrenerek tutup tutup yıkıyordu Bayan Nermin. Umduğu gibi değildi kadınlık, ne yapılacağını nasıl yapılacağını bilemiyordu, bu iş olanca pisliğiyle birdenbire bindirmişti üzerine.⁵

*

Sağlıklı küçük kızlar, genellikle babalarını hoşnut etmek için çırpınırlar. Bu kızlar, küçükten beri babalarını o ebedi, o ele geçirilmez erkeğin öncülü olarak görürler. Sicilyalılarda, babayla kız arasındaki cinsel ilişkiler son derece doğal sayılır ve bu tür ilişkilere giren genç kıza, üyesi olduğu topluluk tarafından kötü gözle bakılmaz.⁶

*

Bir erkeğin kaba saba parmakları *** çıplak sırtımı kavramış, göğsünün ve karnının dimdik diken gibi kılları **** incitmiş, yüzümü gıdıklamaya başlamış derken ayağımın altındaki şey, yerdi galiba, aniden kayıp gitmişti ** su gibi dağılıp gitmişti*** ağlamıyordum, çırpınmıyordum, uslu bir kız olmuştum yani:*****⁷

*

Sen çok kıymetlisin. Çok değerli ve heyecan vericisin. Seninle ... şeyden... düzüşmekten çok hoşlanıyorum. Seni onlarla paylaşmak istemiyorum. Gitmeyeceğim. Onların kocaları bitli ihtiyarlar, korkunç tipler. Ben sana sahibim. Neden o kadar cömert olacaktım?

"Ama Pat," dedi Stuart umutsuzca. "Biz bunların hepsini konuştuk; bu işin sevgiyle alakası yok. Eş değiştirecek." Stuart, sadece yaşını başını almış orta sınıf hoş insanlarla eş değiştirmeyi önerdiği için sevinmeli, yüreğini ferah tutmalıydı.⁸

Dipnotlara bakmadan sanırım doğru yanıtları bulmuşsunuzdur. Nitekim öğrencilerim de doğru tespitlerde bulunmuş ancak son örnekte şaşırmışlardı. Evet, bakire/lolita merakı, narsisist tavırlar, eril söylemler, cinsiyetçi tanımlamalar elbette bir erkek yazara ait olabilirdi.

Dilin eril/cinsiyetçi kuruluşu, kadınların eril/cinsiyetçi bir tavırla ele alınmalarını sağlayan bir düzen sunmaktaydı ve kadınlar bu süreç içinde çok az rol almış ya da hiç almamışlardı. Erkek dili ve yazılı kültürü kurar iken öznellik ile nesnellik arasında kalan, kendi içinde, kendine

⁴Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi* (2008)

⁵Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Kadın* (1971)

⁶Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955)

⁷Joyce Carol Oates, *Kalp Koleksiyoncusu* (1998)

⁸Maeve Binchy, *Her Durakta Aşk* (2011)

karşı bölünmesi gereken kadınlar, kullanmaya mecbur bırakıldıkları eril dilde hem yok sayılmışlar, hem dışlanmışlardı. Bu yaman çelişki içinde kendi adına ve kendisi için konuşabilmek, kendi duygularını, pozitif ya da negatif yönleriyle cinselliğini, bedensel hayatını, arzularını dile getirebilmek, kendi içiyle ve özüyle yazabilmek çok da kolay değildi. Örneğin, erkek şiddeti, aile içi şiddet sarmalı, etkileri, duygusu bu dilin sınırları içinde nasıl anlatılabilirdi, anlatılmalıydı ki şiddeti yeniden üretmesin, hayatta kalanları yeniden mağdur etmesin, travmaları canlandırmasın ve kadını yine nesneleştirmesin...

Dördüncü örnek metnin yazarı Joyce Carol Oates, bu konuda gerçekten ufuk açıcı bir yazar. Şiddete maruz bırakılmış kadınların yaşadıklarını, içlerindeki acıyı görerek yazan çünkü bunu bizzat deneyimleyen Oates, kendi adına konuşamayan kadınların, ergenlerin ve çocukların yaşadıklarına tanıklık etmeyi, acılarını dile getirebilmeyi arzulamaktadır. Acı, baktığına inanamamaktan, baktığının doğru olmadığına inandırılmaktan kaynaklanır ki kimi öykülerinde göz bozuklukları ve körlük motiflerini hafızanın dondurulmasıyla, anımsamamayı seçen bellekle koşut biçimde kurgulamıştır. Benim örneğini verdiğim, bir göz bandına gönderme yaparak, isim veremediği, böylesi bir utancı adlandıramadığı *** başlıklı öykü, bir kız çocuğunun içine düştüğü karanlığa götürüyor okurunu. On bir yaşındayken kuzeni ile birlikte babasının tecavüzüne uğrayan ve susması için tehdit edilen küçük kızın öyküsünü, şiddeti anlatmaya çalışırken zorlanıyor Oates. Dili eğip büküyor, noktalama işaretlerinden, boşluklardan, kızın yaşadığı görme kayıplarını imleyen siyah bantlardan yararlanıyor.

Oates'in bu hassasiyetine ve yaratıcılığına rağmen bir başka kadın yazar, üstelik kadınların pek sevdiği, best-seller Maeve Binchy ise gayet süfli bir fütursuzluk içinde, dili de kadın öznelliğini de son derece eril bir bakışla kullanıyor. Öğrencilerin son örnekte şaşırma nedenleri de bu. Cinselliği "o iş, bu iş, düzüşmek, yatağa girmek" olarak tanımlayan, kadının değil yalnızca erkeğin cinselliğini hesap eden hikâyeleriyle, sekreter, aşçı, hemşire, kuaför, manikürcü, ev kadını, terzi, dadı, anne gibi kalıplara sıkıştırılmış tek boyutlu kadın kahramanlarıyla Binchy, nasıl oluyor da kadınlar tarafından baş tacı ediliyor? Kutsananın kadına özgü bir yaşam değil, tümüyle erkeklerin arzu ve beklentilerinin onayı ve yeniden üretimi olduğu nasıl görülüyor ve tüm bu ve benzeri kitaplar yüz binlerce satıyor?

Aslında çok da şaşırtıcı değil, zira her kadın feminist olarak okumadığı gibi, kadın olarak da okumuyor. Tarihsel olarak yapılar, kategoriler, anlamlar, kültür ve dil erkekler tarafından üretildiler, kadınlarsa kendilerine rağmen "insanca" denilerek sunulan erkekçe bir yaşantı, bakış açısı ve dille özdeşleşmeye zorlandılar. Böylece kendi arzularına, özvarlığına, duygularına, cinselliğine, bedenine yabancılaştılar. Kendileri için kurgulanmış bir kadınlık özünü ve rolleri kadınlık sandılar, bunu ister istemez kabullendiler. Feminist eleştiri çalışmalarının ilk yıllarında öncelikle kadınların kadın olarak okumadıkları, çünkü erkek egemen normları içselleştirdikleri tespit edildi. Anette Kolodny, okumanın, öğrenilmiş birçok başka yorumlayıcı strateji gibi kaçınılmaz olarak cinsel kurallara bağlı ve cinsiyet çekimli olduğunu öne sürerken Judith Fetterley, *Direnen Okur* (1978) adlı kitabında Amerikan kurmaca yazınının başlıca yapıtlarının kadın okuru ele geçirmeye yönelik tasarımlar ile dolu olduğunu göstererek, okumayı değiştirme girişiminde bulundu. Feminist eleştirmenin ilk eylemi, onaylanan bir okur olmak yerine, karşı koyan bir okur olmak ve onaylamaya karşı direnerek içimize yerleştirilmiş erkek zihniyetini çıkarıp atma işlemini başlatmaktır. Sıra daha sonra yazmaya ve yeni bir dil oluşturmaya da gelecektir.

Dilin eril/cinsiyetçi kuruluşu

İletişimin kurulmasında, kültürlerin, ideolojilerin, bilgilerin, deneyimlerin aktarılmasında çok önemli bir güç dil... Her insan bir dil içine doğuyor, kendi kimliğini bulması, kendi bilincine varması dil aracılığı ile gerçekleşiyor. Peki, ama bu kimin dili? Erkek yapımı bir anadil ve anadil aracılığıyla aktarın babanın yasaları...

Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*'nde, dilin nasıl bir iktidar mekanizması haline geldiğinden söz ederken, dili öğrendiğimiz ölçüde, özgürlüğümüzden mahrum kalacağımızı vurgular. "Ne özgürlüğünden? Neden, kendi dilimi ex nihilo (hiçlikten) kendim yaratmıyorum? Ve bu kabul edilemez bir mahrumiyettir; en kutsal hakkımın ihlali: Kendi kendimi kişi olarak inşa etme hakkımın ihlâli." ⁹

Sınırlı bir vokabülere, sentaksa, ifadeye, sabit bir imlaya sahip olan dil, belirlenmiş normları izler ve düşüncelerimize bir çerçeve çizer, bu çerçevenin dışında düşünmek neredeyse imkânsızdır. Saf ve savunmasızdır; biri bizi egemenliği altına almıştır. Bu iktidarın aracı dildir. Sömürgeci toplumların en önemli baskısı dil üzerinedir. Politikacıların, iktidar sahiplerinin en güçlü silahı dil, hegemonyal ideolojilerin birincil denetim ve baskı aracıdır. Tarihsel olarak ataerkil düzene geçişle dilin ortaya çıkışı çakışmaktadır. Erkek, toplumsal olarak dış dünyada ve kamusal alanda yer almaya başlayınca gördüğünü tanımlama ve dile getirme de onun işi olduğundan, dili kendi ifade biçimleri ve söylemiyle oluşturmuş, kadın ise dilin dışında bırakılmıştır. Her insan anneden ayrıldığında sembolik düzene, yani eril dile geçmek durumundadır. Dil düzleminin kastedildiği simgesel söylem, erkeğin dünyayı kendi anlayışına göre somutlaştırmakta kullandığı bir araçtır. Lacan, sembolik düzeni yani ataerkil kültürel düzeni, erkek cinsel organını iktidar ve arzu simgesi olarak temsil eden *fallus* kavramıyla açıklar: Kadın fallusa sahip olmayan olarak sembolik düzenin (dil, yasa, kültürel düzen vb) dışında kalacaktır.

Dil, Fatmagül Berktaş'ın da ifade ettiği gibi, "egemen ideolojinin anlam yüklemeleriyle donanmış ve onun sürdürülmesinde önemli rol oynayan bir araçtır. Egemen ideoloji ataerki olduğu için kadın, ataerkinin belirlediği söylem çerçevesi içinde kalmıştır." ¹⁰

1970'lerde dilin cinsiyeti konusuna ilk değinenler, kadının dille ilişkisinin hayli sorunlu olduğunu ortaya koydular. Bunlardan kimi -örneğin, Otto Jespersen- kadın dilinin pek çok eksikliği olduğunu, çünkü kadınların düşünmeden konuştuğunu iddia ettiler. Bu son derece özcü ve eril görüşlerin yanında kadınlar tarafından daha iyimser teoriler de ortaya atıldı. Bu dönemde yapılan ilk çalışmaların temelini, kadın ve erkek dilleri arasındaki farklılık ve erkeğin, dilin hâkimi olduğuna dair görüşler oluşturuyordu.

⁹Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, 2004.

¹⁰Fatmagül Berktaş, *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*, Pencere Yayınları, 1994.

Kadın dilini bu bağlamda inceleyen araştırmacılar (örneğin, Jennifer Coates, Deborah Tannen), kadın dilinin erkek dilinden farklı olmasını, kadınların dili farklı amaçlarla kullanmalarına bağlamışlar, eksikliğe değil, farklılığa vurgu yapmışlardır. Deborah Tannen, bu farklılıkları kısaca şöyle özetlemektedir: Erkek için dil bir statü ve güç aracıdır, kadın ise dili ilişkilerini sağlamlaştırmak, yakınlığı artırmak için kullanır. Erkekler bilgi alıp vermek için, kadınlar ise duygularını ifade etmek için konuşur. Kadınlar için iletişim, erkek için güç önemlidir. Kadınlar pozitif duyguları ifade etmede daha iyidir, erkekler ise kızgınlıklarını daha iyi ifade ederler.¹¹

Tannen'in görüşleri doğruluk payı taşısa da özcü, eskimiş ve genellemeci bu ve benzer analizler, farklılıkları ve temsiliyetleri sabitleştirirken bunların nedenlerini çok da araştırmazlar. Kadın; narin, pasif, uysal, nazik, duygusal vb. olduğu için mi böyle konuşur yoksa bu özcü kalıbın içine sıkıştırıldığı ve inandırıldığı için mi?

Kadın ve erkek söylemlerinin farkı, var olan güç dengelerinin farklı dinamikler içinde kullanılmasıdır, duyguların ifade edilmesinde, bilginin iletilmesinde erkek egemen kültürün belirleyiciliği ve cinsiyetçilik asla göz ardı edilemez. Feminist dil çalışmalarının öncüsü Robin Lakoff, öncelikle dildeki cinsiyetçiliğe dikkat çekmiştir. Kadınlar dilbilimsel ayrımcılığı iki şekilde yaşamaktadır, dili kullanmayı öğrenme şekilleri ve dil kullanımının onları ele alma şekli. *Language and Woman's Place* adlı öncü kitabında, kadınların hanımefendilik kalıbına nasıl sıkıştırıldıklarının dil üzerinden izini sürer. Kız çocukları, kendilerinden beklenen, kaba tabirlerden ve kötü kelimelerden arınmış hanımefendi dilini kullanmayı alışkanlık haline getirirlerken, erkek çocuklar müdahale edilmeyen bir dil konuşmaktadırlar.

Tıpkı dilimizdeki gibi İngilizcede de var olan kadın/bayan (woman/lady) örtmecesinden hayli rahatsız olan Lakoff'a göre, kadınların toplumdaki görünürlükleri ve varlıkları kabul edilinceye kadar, "kadın" sözcüğü erkek dilini rahatsız etmeye devam edecektir.¹²

Erkek Üretimi Dil (Man Made Language) kitabı ile tahakküm yaklaşımının güçlü savunucularından biri olan Dale Spender da, dilde cinsiyetçiliğin iki biçimde varlık gösterdiğinden söz eder: Dilin kendi sisteminin cinsiyetçi olması (sözcükleri eril-dişil olarak ayıran diller) ve dili kullanım biçimimizin cinsiyetçi olması...¹³ Bu durum hemen tüm diller için geçerlidir, ya dilbilgisel açıdan ya dilin kullanılışı açısından ya da her iki açıdan.

Hint-Avrupa dil ailesi, Ural Altay dil ailesi, Rusça, İskandinav dilleri ve Yunanca, Roman dilleri grubu, Hami-Sami dil ailesi, Kafkas dilleri, Orta ve Güney Afrika'da kullanılan diller, bütün kelimeleri eril ve dişil olarak ayırmaktadırlar. Ve hemen hepsi patriarkal toplumlar oldukları için kadının bu dillerdeki yeri daima ikincil ve pasif, erkek ise birincil ve aktiftir.

¹¹Deborah Tannen, *Hiç Anlamıyorsun*, Çev: Belkıs Çorakçı, Varlık Yayınları, 1997.

¹²Robin Lakoff, *Language and Woman's Place*, New York: Harper & Row, 1975.

¹³Dale Spender, *Man Made Language*, London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

İnsanoğlu (human), insanlık (mankind), insan yapımı (man made), ademoğlu, eloğlu, atasözü, ata yadigârı, atalar gibi temel ifadeler ve şu benzerleri tümüyle erildir: Adam olmak, bir işi adam gibi yapmak, erkek adammış, erkek kadınımış, adam gibi adam, adamakıllı, adam yerine koymak, adam etmek, adamına göre davranmak, adam kayırmak, adam öldürmek... Devlet adamı, din adamı, bilim adamı, işadamı, beyaz adam, siyah adam... Giden ağam, gelen paşam, dayı dayı yürümek, işin eri, sözünün eri, para babası, sermaye babası, Allah baba, aydede vb...

Erkeği temel alarak yücelten bu ve benzeri ifadelerin hiçbirisi erkeğe yönelik cinsiyetçilik ve tahakküm içermezken, kız/ların alınıp verildiği, söz/lerin kesildiği, nişan/ların takıldığı, nikâh/ların kıyıldığı, bakire/lerin bozulduğu hamasi dilimizde, kadın üzerinden cinsiyetçilik üreten, kadını ötekileştiren, kadını küçümseyen ifadelerle, vurgularla dolu bir hegemonya çıkıyor karşımıza. Kadın kahraman, bayan muhabir, seksi kadın, kötü kadın, tecavüz edilen kadın, namuslu kadın, aranan kadın, dul kadın, menopozlu kadın... Porno yıldızı, seks işçisi, yeni taze, bakire, hatun, kız kurusu, gelin hanım, eksik etek, ev hanımı... Kadının sırtından sopayı karnından sıpayı eksik etmeyeceksin, elinin hamuruyla erkek işine karışma, yuvayı yapan dişi kuştur, saçını uzun aklı kısa vb...

Cinsiyet farklılığı dili belirlerken aynı zamanda dil tarafından da belirleniyor ve cinsiyetçilik dil içinde yaşanırken, söylemler içinde de farklılaşarak kadını yine ikinci plana itiyor. Yepyeni, hiç kullanılmamış şeyleri tanımlarken kullanılan “kız gibi” ifadesi, bir erkek için kullanıldığında homofobik bir küçümsemeye dönüşüyor; “kızıoğlankız” saf ve bakire anlamında kabul görmüşken, “kadınadam” ifadesi transfobik söylem içinden kurulan bir tabir; “erkek gibi kadın” övülürken “karı gibi adam” aşağılanıyor; yine “hanım hanımcık” kadın için olumlanan bir sıfatken “hanım evladı” ve “hanım köylü” deyimleri “ağır abiyi bozuyor!”

Jane Sunderland’ın *Language and Gender* kitabında iddia ettiği gibi, cinsiyetçi dil durdurulamaz, kontrol edilemez, değiştirilemez. Ne kadar uğraşırsak uğraşalım o yine başka bir yerde başka bir şekilde ortaya çıkacaktır.¹⁴

Çünkü söz ve davranış, söylem ve tavır, dil ve kültür sürekli etkileşim ve iletişim halindedir. Üstelik bu cinsiyetçi dil edebiyatta, sinemada, medya/sosyal medyada, argo, deyimler, atasözleri ve halk deyişlerinde, konuşma, yazma, simgeler, mitler ve ritüelleri de kapsayan anlamlandırma pratiklerindedir yani her yerde ve her zamandadır. Peki, kadınlar olarak ironik biçimde hem dışlandığımız hem de içinde yaşamaya mecbur bırakıldığımız bu dil hapisanesinden kurtulmamız, dili dönüştürüp kendi dilimizi inşa etmemiz mümkün mü? Yeni bir dil kurularak yeni bir cinsiyet düzeni oluşturulabilir, gerçeklik değiştirilebilir mi?

Kadın olarak konuşmak, okumak, yazmak ve dişi bir dil

Kadınların aslında eskiden beri kendilerine özgü bir iletişim biçimi ve dilleri var. Kimi ilkel kabilelerde, köylerde, kadınların birlikte olduğu türlü alan ve mekânlarda, günlerde konuşulan, erkeklerin kullandıklarından tamamen farklı bir kadın dili...¹⁵

¹⁴Jane Sunderland, *Language and Gender*, London: Routledge, 2006.

¹⁵Örneğin Çin’in Hunan eyaletinin dağlık bölgelerinde sadece kadınların bildiği ve kullandığı gizli bir dil vardır. Yüzyıla yakın bir süre bu dili birbiriyle iletişim kurmak ve dayanışmalarını güçlendirmek için kullanan kadınlar mendil, yelpaze, başörtüsü, fular gibi kişisel eşyalarının üzerine de bu dilden çeşitli sözcükler ve cümleler işlemişlerdir.

Kadınlar hem erkek egemen kültürde hem de mahrem bir alanda yaşadıkları için kadın dili, yazısı ve edebiyatı çift seslidir. Kadınlar için yaşam, sözlü söylemin kendiliğindenliği içinde yürür, kendi aralarında ürettikleri argo, fıkralar, ağıtlar, dedikodu denilen gizli etkinlikler ve dil dışı göstergeler - işaret, hareket, jest ve mimikler- bu dili oluşturur. Lakoff, sadece kadınların kullandıkları birtakım dilsel öğeler olduğundan söz eder. Soyut sıfatlar kullanırlar, “kadın işi” olarak adlandırılan işlerle (dikiş, nakış, örgü, yemek pişirme gibi) ilgili özgül kelime dağarcığına ve dişil öznelliklere dair ifadelerle sahiptirler.

Feminist eleştirmenlerin bir bölümü, bu bağlamda yok sayılmış dişil altkültürü ve onun ürettiği bilgileri ortaya çıkarmayı hedefleyen *gynocriticism*’i savunmuşlar, unutulmuş kadın metinlerini ortaya çıkarmış ve bilinenlerin yeniden yayınlanmasına girişmişler, yazan kadınların ortak temalarını, sözcük dizilişlerini ve olay örgülerini çözümlemişlerdir. Bir kısmı mitleri ve masalları analiz etmiş, feminist retorik çalışmaları ise kadınlara dair sembollerin, metaforların, simgelerin, dilsel oyunların keşfine çıkmışlardır. Bu anlamda Butler’ın performans olarak toplumsal cinsiyet algısından etkilenen feminist dil araştırmacıları, dilbilim olanaklarını kullanarak, toplumsal cinsiyetin bir performans olarak nasıl ortaya konduğunu araştırmışlardır.

Tüm ataerkil geleneğin radikal bir biçimde altüst edilmesi gerektiğini savunan radikaller, dilin de radikal bir biçimde yıkılması ve dönüştürülmesinden ısrarla söz etmiş ve önerdikleriyle (özellikle de Mary Daly), postmodern eleştiriye, dilin yapısının çözülmesine (Butler ve Donovan) öncülük etmişlerdir.

Feminist eleştirinin amacını erkek gücüyle anlaşma yapmak değil, onun yerine geçmek olarak gören Mary Daly’nin temel meselesi, dildeki değişimdir. *Gyn/Ecology* (1978) adlı önemli çalışmasında bu konuyu analiz eden Daly’e göre sözcük denetimi erkeğin elinde olduğundan, kadın kendi gerçekliğini oluşturamamıştır.¹⁶ Bir dedektif titizliğiyle dile yerleşmiş erkeksi sözcükleri, ataerkilliğin gizlediği anaerkil dildeki imge kaynaklarını araştırarak yeni bir tür anlabilim yaratan Daly, standart dili parçalara ayırmış, hecelemeler ile oynamış, adlardan fiiller yapmış, noktalama işaretlerini alışıldık formların dışında kullanılmıştır.¹⁷

Daly’ye göre bunlar dilbilimsel bir oyundan çok ötedir; dilin mantığını, retorliğini, gramatik yapısını, sesini, tabularını yıkmayı sağlayacaktır. Bu yöntem aynı zamanda kadınları küçük düşüren kelimeleri farklı şekillerde kullanarak anlamlarını bozmayı da önerir. *Gyn/Ecology*’nin sonuna ikiyüz girişli özel bir indeks eklemiştir. Bu yeni kelimeler, patriarkal toplumun sahte, somutlaşmış imgelerini tahrip ederek bir dişil gerçeklik ve dil oluşturur. Marjinal kadın imgeleri Daly’nin üslubunda, olumlu kadın modellerine dönüştürülür. Tüm kadınları içlerindeki cadı/kocakarı/kızkurusu/lezbiyeni keşfetmek üzere bu Amazon yolculuğunda kendisine katılmaya çağırarak, eril güçler tarafından yayılan sahte bilgiye karşı “yeni kelimeler” aracılığıyla yalnızca üye olanların kullanabileceği bir bilgi öğretir.

¹⁶Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press; 1990.

¹⁷Türk edebiyatının en devrimci kadın yazarı Leyla Erbil eserlerinde dilbilgisi ve yazım kurallarıyla oynamış, sözdizimlerini bozmuş ve tüm eleştirilere rağmen kendine özgü bir dil geliştirmiş ve sürdürmüştür.

Bir başka önemli kadın dili/yazısı önerisi de, dişil sesin bastırıldığı fikrinden yola çıkarak ve yapı söküne dayanarak dil üzerine odaklanan Fransız feministlerinden gelmiştir. Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın mimarları olduğu Fransız feminizmi, erkek/dişi karşıtlıklarının dil tarafından nasıl üretildiğini ve de kadının her zaman nasıl olumsuz ya da tamamlayıcı terim hâline geldiğini sorgularken, aralarındaki kimi görüş farklılıklarına rağmen ortak bir öneride bulunmuşlardır. Ataerkil düzene karşı gelmenin en iyi yolu olarak gördükleri *écriture féminine* (kadın yazısı), eril dili yıkmayı hedefleyen bir başkaldırı dilidir. Bu dil, bedene, sese yakındır çünkü konuşmayla ilişkilidir. Bu da onu ritme yaklaştırır ve bilinçdışıyla, semiyotik olanla ilişki kurar.

Kadının ezilme kaynağının, ekonomik, siyasî ve kültürel yapılardan değil, anlam düzeneği üreten logostan oluştuğunu düşünen Kristeva, Lacan'ın ayırımından yola çıkarak dili semiyotik ve sembolik olmak üzere ikiye ayırmıştır. Ona göre semiyotik, büyük ölçüde konuşma becerisinin öncesi ve sonrasını oluşturan sözlü, yazılı iletişim biçimlerine işaret ederken, sembolik yasanın düzeni, yapı ve anlam üzerine odaklanmaktadır. Kristeva semiyotiğin, sembolik düzenin oluşması ve yaratılmasındaki dinamik olduğundan yola çıkarak eril dile karşılık “şiirsel bir dil” önermektedir.

Dili ataerkil baskının merkezi olarak tanımlayan Helene Cixous'ya göre, gerçek olarak algılanan her şey erkek tarafından oluşturulan sembolik düzenin tezahürüdür. Simgesel düzende sessizlik dışında bir yere sahip olmak için fallusun egemen olduğu söze, kadının yazarak meydan okuyabileceğini belirten Cixous, *Medusa'nın Gülüşü*'nde kadınların özellikle kendi farklılıklarını keşfetmeleri, bu farkındalıkla yazıp konuşmaları gerektiğini vurgular.¹⁸

Toplumsal dönüşüm için dilsel dönüşümün şart olduğunu, kadınların erkeklerin oluşturduğu dile ile konuştuğu sürece kendilerine ait benlikleri olamayacağını savunan Luce Irigaray da mevcut eril dil içerisinde kadının paramparça edildiğini, değiş-tokuşu mümkün kılan bir meta olduğunu düşünmektedir.¹⁹ Ama dil aynı zamanda bir direniş imkânı da sunar, egemen olanın işaretinden kurtulmak için tek fırsattır. Kadınlar artık eril kültür ve dilden vazgeçerek kadınca konuşmanın yollarını bulmalı, bir araya gelmeli, feminist bir praksis ve feminist bir dil geliştirmenin imkânlarını aramalıdır.

Postyapısalcı Fransız feministler özcülükle, kadını bedene indirgemekle, fazla psikanalitik olmakla eleştirilseler de edebiyat eleştirisine bir yöntem, çok zengin bir bakış açısı ve kavramsal çerçeve kazandırmışlar, sadece teori üretmeyip çeşitli gruplar oluşturmuş, dergiler yayımlamış ve bir kadın yayınevi kurmuşlardır. Özcülüğe dair eleştiriler illa ki negatif algılanmak durumunda da değildir. Zira kadın bedenini ve cinselliğini fallusmerkezci ifade ve metaforlardan kurtararak, yeniden anlamlandırmışlardır. Ayrıca Kristeva'nın önerdiği gibi şiirsel dili ve kadın şiirini babanın düzeninin ihlali olarak gören -en başta Adrienne Rich ve Sylvia Plath- kadın şair pek çoktur.

¹⁸Helene Cixous, *The Laugh of the Medusa*, The University of Chicago Press, 1976.

¹⁹Luce Irigaray, *When Our Lips Speak Together*, Signs. Vol.6, No. 1, 1980.



Jennifer Coates, *Women, Men, and Language* (1986) adlı çalışmasında, iletişimin eski baskıcılığından uzak, yeni ifade yollarının önemine işaret ederken yeni bir dilden söz eder. Bu yeni dili kullananlar edebi kabul edileni yeniden tanımlayan, geleneksel eski dille tartışarak yazar ile okur arasındaki sınırları inceleyen kadın şairler ve yazarlardır.²⁰ Yine aynı yıl yayımlanan *Women's Ways of Knowing* adlı kitabında Mary Belenky de yazan kadınlara benzersiz ve özgün bir sesle konuşmayı öğrenmek için otoritelerin sunduğu çerçevelerin ve sistemlerin dışına çıkarak kendi çerçevelerini yaratmalarını tavsiye etmektedir, böylece yeni dilin özelliklerine ulaşabilirler.

Bu örneklerin yanı sıra kadın ütopya/distopyaları, kadını bağımlı hale getiren en önemli ideolojik araçlardan birinin dil olduğu görüşünden yola çıkarak, sembolik düzenden kurtulmanın yolunu, dil dışı alana çıkmak ya da dil kalıplarını kırmakta bulur. Pek çok yazarın ortak noktası, dildeki eril egemenliği sorgulayarak kimi sözcükleri kaldırıp yeni kavramları karşılayacak yeni sözcükler, imgeler, zamirler, metaforlar kullanmalarındır. Feminist bilimkurgu da yine didaktik eril dilden kurtularak çeşitli ve değişken kimlikler, pozisyonlar üzerinden kurgular üretir.

Bilimkurgu, ütopya ve fantastik edebiyatın en önemli ve değerli temsilcisi Ursula K. Le Guin, feminist eleştiriyiyle tanıştığı andan itibaren bir kadın olarak dilini, erkeklerin oluşturduğu dil ile kuramayacağını anlamış, “fahri ya da sahte bir erkek gibi değil, bir kadın gibi yazmak” için yollar aramış ve harika alternatifler üretmiştir. İsimlendirmeyi büyü, kelimeleri kudret olarak gören Le Guin, kadınlara edebiyat üzerindeki maço-bürokrat denetimden kaçmak için kasıtlı olarak canlı sese, uçucu, yıkıcı gösteriye yüzlerini dönmelerini önerir.

Yeni bir dilin oluşmasına katkıda bulunmak için “erkekler ne der diye düşünmeden” yazmanın, konuşmanın yanı sıra en önemli tasarımlardan biri de bilinç yükseltme etkinliğidir. Diğer kadınlarla bir araya gelerek, içimizdekileri dökerek, deneyim ve duyguları paylaşarak, bu esnada kurulan dili analiz edip ortaklıkları algılayarak ve yeni öneriler, tanımlar, kavramlar, ifade biçimleri geliştirerek gerçekleştirebileceğimiz bu etkinlik, kendimize ve diğer kadınlara, erkeğin bakışının dışında bir bakışla bakma yolunu açmakla kalmayıp hem özneliği hem de politik bir yapıyı olanaklı kılabilir. Dilin değişmesi egemen anlatıların, mitlerin, anlamların dolayısıyla gerçekliğin değişmesi demektir.

²⁰Jennifer Coates, *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, London: Longman, 1986.

Michael Bazzett'ten Üç Şiir

Çeviri: Ertuğrul Rast

TIME

How will we tell time without the river?

It was always there and always different.

Which is to say, the perfect clock.

ZAMAN

Şu nehir olmasaydı neyle ölçerdik *şimdi* dediğini anın

Hep oradaydı, sabitti ve değişirdi

Yani şöyle de diyebilirdik

Kusursuz bir saatti.

LETTER FROM THE SEA

I want to say it came like a wind
unfolding brusquely from the day's quiet,
addressed to no one,

but in truth I thought it was an animal at first
the sodden hulk
of some drowned thing: a leathern book
grown furred and green-slimes
in a tidal pool
with an envelope
peeking from its pages swollen fat

I took it home to let it dry then slit
it open with a fish-knife
in the silence of a kitchen
where the clock ticked and said nothing

The words were simple:
I loved you once
but time is a rope with no knots

DENİZDEN MEKTUP

Diyelim var, rüzgâr gibi geldi ansızın
günün sessizliğini hoyratça yaran bir şeydi
ne adı vardı ne adresi
kimseye yazılmamıştı

Ama doğrusu, önce bir hayvan sandım kıyıda
sırılsıklam ve şişmiş bir gövde
boğulmuş gibiydi, deri ciltli bir kitap
gelgit havuzunda yosun tutmuş
kabuk bağlamış uyuyordu
şişmiş sayfalarının arasından
bir zarf öylece bakıyordu

Eve götürüp kurusun diye bıraktım bir kenara
bir balık bıçağıyla açtım usulca
mutfağın sessizliğinde
saat tiktaklarının hiçbir şey söylemediği bir anda

Aslında her şey çok basitti:
Bir zamanlar aşkıttım sana
ama zaman düğümsüz bir halattı.

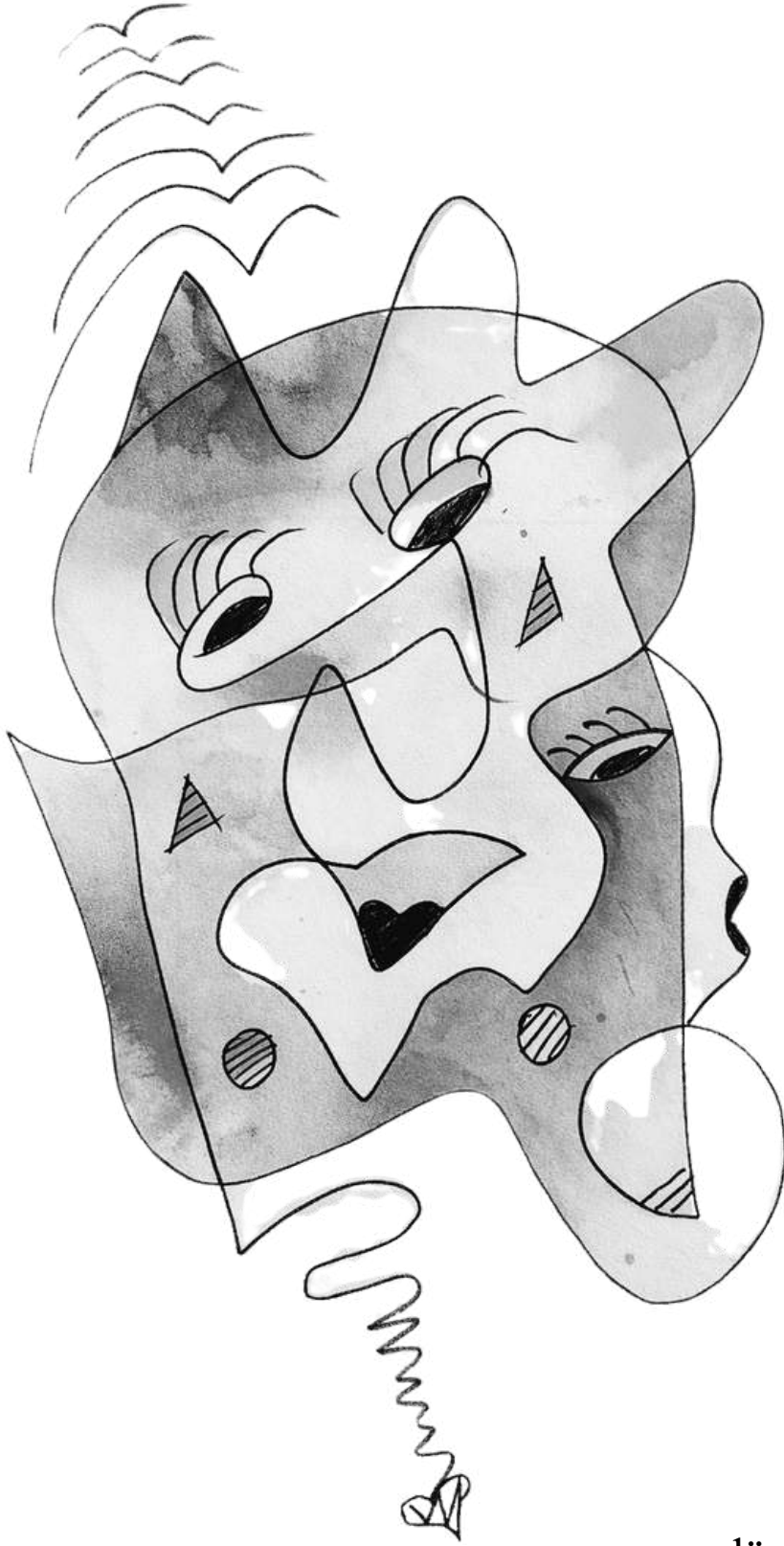
DURING THE INTERVIEW,

the poet wandered the woods, wondering
why he ever wanted to become a poet.
He thought it would lead to feasts and starlight.
I used to growl so beautifully in my dreams,
he murmured. It came shuddering like thunder
spitting bits of rain, and I believed I was
the animal to lead us. It was so vivid,
I sometimes woke to feel a howl hanging
in the air, like silence above deep water.
He paused and his voice dropped: I dreamt
of howling at the moon and now I stroll
dark avenues, shouting at the streetlights.

SÖYLEŞİRKEN

şair ormanda dolanıyordu
niçin şair olduğunu düşünüyordu, niçindi
bu yolun şöenlere, yıldızlara çıkacağını sanmıştı
rüyalarımnda ne güzel hırlardım, eskidendi, dişleri ışıkla parlardı
gök gürültüsü gibi sarsardı, yağmur tükürürdü, pençelerini taşlara vururdu
sürünün lideri bendim, koşardım karanlıkta yanarak
havada asılı bir ulumaydı, hissederdim ve uyanırdım
sonra suyun üstünde sessizlikti
sonra durdu ve sesi kısıldı
ay'a karşı uluyan bendim, düşlerdim, eskidendi
şimdi karanlık caddelerde
sokak lambalarına bağıyorum.

Hüseyin Çomak,
Haiku



dünya aynı yer
salyangoz yavaş ben az
an akıp gider

“MUÇORE, KALE BOZ GEL OTUR ŞÖYLE YANIMA”*

Seher Atalay

13 Haziran 2024, Alsancak-Ofis

10.06

“ya sonra, senden sonra, ne yaparım senden sonra... kal... hoşça kal... anla beni... bıraktım seni... hoşça kal!”

Birlikte geçirdiğimiz son yaz.

Winnie the Pooh ellerini sallayarak bir geri bir ileri salınıyor; arkada gelininin telaşlı sesi, siparişleri yetiştirmeye çalışıyor. Müşteriler kocasına göre kesinlikle bekletilmemeliydi; hızlıca servis açılmalı, ekmekler dilimlenmeli ve masa pür dikkat izlenmeliydi. İşlerin hâlâ bu şekilde sürmesine öfkeleniyorum. Kardeşim kayıtta, anneminkinden bambaşka bir havadayız.

Manzara bu. Hayattan kısa bir an.

Annemiz hallederdi. Babamız ortalıkta yoktu. Vardı ama yoktu. Yaşım otuz dört ama çocukluk hafızası kuvvetli ve inat edercesine müşterilerle ilgilenmeyip bizi her koşulda gülümsetebilen Winnie the Pooh’dan cesaretle eğlenceyi seçiyorum. Önceliklerim ve vurdumduymazlıklarım hâlâ çocukça bir tepkiyim hayata karşı da. Çalan şarkının rüzgârında dedemin kanatlarının altında eğlenmek.. Şarkılı, danslı şamatalı. Her şey ne kadar ironik. Hayat, tesadüfler, hatırlamayı seçtiklerimiz.. Hastalığının acı veren sürecine henüz yaklaşmamışken bıraktığı tebessüm.

Sen kimsin, tanıyor muyum seni? Gülümsedim. Sen söyle kimim ben? Çektim sandalye oturdum yanına, eskisi gibi değildi. Dedem unutmıştu. Ben hatırlıyordum. Yaz. Güneşli. Kıyıda. Çakıl taşlarının üzerine uzanmış, sırtımız güneşe dönük denizi izliyoruz. Deniz sessiz, bizden başka kimse yok; öyle havalı hissediyorum ki... Denizin bu haline daha küçücükken bayılıyorum. Dedem ve ben. Sabahın ilk saatleri. Uykum masmaviliğe çalınmış. Zaman neşeli. Zaman oyunlu... Seninle büyürken bu çok normal ve çok kolay sandığım şey hiç de öyle değilmiş aslında. Bu bir seçilmiş dede. Hiç öyle nutuklar atmadan usulca yaşarken öğrettiğin... Şimdi hâlâ denizin en sessizi güzel. En sakın şekliyle durmak ve izleyebilmek. Neşeli bir yönünü bulabilmek olayların.

Saatlerini kütüphaneye dizdim. Saatler duruyor, dünya dönüyor muymuş? Cevap. Kısa bir dalış. Değişmiş geçtikçe zaman.. Dayanamadım yine alt üst ettim satırları. Muçore Abiddin ?**

Sensiz ilk yaz. Hadi yüzelim dede. Sarıldım neşeyle.

*Nasılsın güzel kız (y.n.)

**Nasılsın (y.n.)



Borçka
Karagöl
Kökev



Borçka
Karagöl
Yansı



arjantin-mekan-
eşya



İzmir Karşıyaka
Tramvay -Kedi-
Güvercin

Yazar Nasıl Ölü?

Barthes'ta Katl, Foucault'da Gönüllü İntihar

Nilay Kestevur

Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümünü ilan etmesiyle birlikte Batı düşüncesinde anlamın aşkın bir kaynaktan türediği inancı köklü biçimde sarsılmıştır. Bu sarsıntının edebiyat kuramındaki en belirgin yankılarından biri, yirminci yüzyılın ortalarında yazar figürünün sorgulanmasıyla ortaya çıkar. Artık mesele yalnızca “metni kim yazdı?” sorusu değildir; asıl problem, anlamın kime ait olduğu, metnin otoritesinin nerede konumlandığı ve yazının hangi iktidar ilişkileri içinde dolaşıma girdiğidir. Roland Barthes'ın “Yazarın Ölümü” başlıklı metni, yazarı metnin merkezinden radikal bir biçimde uzaklaştırarak anlamın kaynağını okura devrederken; Michel Foucault, “Yazar Nedir?” sorusuyla bu ölümü problem eder ve yazarı ortadan kaldırmaktan ziyade onun söylem içindeki işlevini görünür kılmaya yönelir.

Yazarın Katli, Okurun Doğumu

Roland Barthes, “Yazarın Ölümü” başlıklı denemesinde yazar-metin-okur- arasındaki ilişkiyi merkeze alarak yazar kavramının ontolojik ve işlevsel sınırlarını sorgular. Barthes, Balzac'ın *Sarrasine* adlı novellasından bir pasaj örnekleyerek metin içinde eyleyenin kimliğini tartışmaya açar: “Ani korkularıyla, mantıksız kaprisleriyle, içgüdüsel huzursuzluğuyla, sebepsiz küstahlığıyla, çüretkârlığıyla ve lezzetli duyarlılığıyla tam bir kadındı” (Barthes, 2013, s.61). Pasajda okura seslenen, kadının eylemini ona bildiren kimdir? Kahraman mı, yoksa yazar mı? Barthes'a göre bu soruya kesin bir yanıt vermek olanaksızdır; zira “yazı, her sesin ve her kökenin yıkılmasını içerir” (Barthes, 2013, s.61). Yazı, yazarın niyetiyle sınırlanmayan, çok katmanlı, tarafsız bir alan olarak ortaya çıkar.

Yazma edimi, yazarın ontolojik varlığını ve ona atfedilen kimlikleri aşan bir olgu hâline gelir; metin, anlatılmaya başladığı andan itibaren bağımsızlık kazanır. Barthes bunu, “bulunduğu yerden kopma eylemi gerçekleşir, ses kökenini kaybeder, yazar kendi ölümüyle karşılaşır, yazı başlar” (Barthes, 2013, s.61-62) ifadesiyle dile getirir. Bu kavramsal çerçevede yazar, metnin egemen öznesi olmaktan çıkar; söz söyleyenin yalnızca bir araç olduğu ve anlamın metin içindeki dilsel ve kültürel süreçler tarafından şekillendiği bir alana yerleşir. Böylelikle yazı hem üretici hem de okur tarafından sürekli yeniden yaratılan, öznellikleri aşan bir sistem olarak işlev görür.

Barthes, ilkel topluluklarda söz söyleyenin yalnızca bir kişiden ibaret olmadığı ve anlatıcının hikâyeyi aktarmada bir araç işlevi gördüğünü dikkate alır. Hikâye anlatıcısına yaratıcılığı-dehası sebebiyle değil söz söylemedeki ustalığı sayesinde hayran kalındığını belirterek yazarın özne konumunu yerle yeksan eder. Yazarı egemen özne konumundan nesne konumuna indirger. Yazar figürünün modern dönemde tanrılaştırılması ise bireyin önem kazandığı süreçle yakından ilişkilidir:

Yazar'dan kitabı beslemesi beklenir; bir başka deyişle yazar kitaptan önce var olur, kitap için düşünür, acı çeker ve yaşar; yapıtıyla kurduğu zaman çizgisinde önce gelmeye dayanan ilişkinin, bir babanın oğluyla kurduğu ilişkiden farkı yoktur. Modern çağda yazı yazan kişi ise tam tersine metniyle aynı anda doğar, yazdığı yazı'nın öncesinde var olan ya da onun sınırlarının dışına çıkan bir varlıkla ilişki kurmaz hiçbir zaman [...] her metin sonsuza dek burada ve şimdi yazılmıştır. (Barthes, 2013, s.65)

Barthes'a göre kutsallaştırılan, söz söylemesi tartışılmaz ve **dokunulmaz** kabul edilen yazar figürü, modern toplumun tarihsel olarak ürettiği bir kavramdır. Bu figür, yalnızca metin üretmekle kalmaz; yaratım sürecinde doğuştan özel bir yeteneğe sahip olduğu varsayılan, yarı kutsal, neredeyse tanrısal bir nitelik atfedilen saygın bir kişidir. Bu bağlamda eleştirmen de yazarın metnini çözmeye çalışan bir tür din adamı işlevi görür; onun görevi, metnin ardındaki dehayı “keşfetmek” ve metni bir otoritenin gözetiminde anlamlandırmaktır. Barthes, bu yazar figürünün yükselişini modern kapitalist ideolojiyle doğrudan ilişkilendirir. Bu durum, metni kendi içsel değerinden ve özerkliğinden kopararak yazarın biyografisine indirger. Metni tüm dışsal faktörlerden soyutlamayı ve onun özerkliğini savunan Yeni Eleştiri gibi eleştiri akımları bile Barthes'a göre, metnin anlamını açıklamak için yazarın varlığını arar; yazar bulunduğu metnin “açıklandığını” ve anlamının tamamlandığını varsayar. Oysa Barthes'a göre metne bir yazar atfetmek; ona bu yolla bir sınır çizmek, metni tek bir anlama indirgemek “yazıyı kapatmak[tır]” (Barthes, 2013, s. 66).



Yazarın metnin anlamını belirleyen tek otorite olarak görülmesi, metnin bağımsızlığını ve çoğul anlam potansiyelini ortadan kaldırır. Yazar, metni “kesin ve tek geçerli anlam”la sınırlandırdığında, metin bir ileti çepi içinde hapsedilmiş olur; anlam, doğrudan yazarın niyetine ve dünyasına bağımlı hale gelir. Metin, bu yaklaşımda okura yalnızca tek bir doğruyu ve tek bir anlamı sunan eşsiz, biricik ve dahiyane bir yaratım olarak algılanır; dahası, metnin yaratıcısı olan yazar, bu anlamın sahibi konumuna yükselir. Okur, metinde yazar tarafından yerleştirilmiş ve kendisinden bulunması beklenen bu tek anlamı tespit etmeye çalıştığında, eleştirel bir yaklaşım sergilemek bir yana, edimde edilgenleşir. Barthes bu durumu, “yazar bulunduğu an metin ‘açıklanmış’ olur, eleştirmen de yenen taraf olarak başarıya ulaşır” ifadesiyle özetler (Barthes, 2013, s.66). Modern eleştirinin temel hedeflerinden biri olan yazarın metinden çekilmesi ise Barthes'a göre metni tamamen özgürleştirir ve “modern metni bir bütün olarak dönüştürür” (Barthes, 2013, s.64).

Bu bağlamda, metin artık yazarın icrası olmaktan çıkar ve kendi özerk varlığını kazanır; yazar, yaratım sürecinin bir bileşeni olarak varlığını sürdürse de metnin anlamını tek başına belirleyen otorite konumunda değildir. Barthes için, modern metnin niteliği, yazarın kişiliği ve niyetinden bağımsız olarak okurun etkileşimi ve metnin çoklu bağlamları üzerinden şekillenir. Böylece metin, bir defa yazıldıktan sonra sabit bir anlam taşıyan nesne değil, okurun aktif rolüyle çoğul anlamlar üreten bir süreç hâline gelir.

Barthes'a göre çağdaş edebiyatın tıkanmışlığından çıkış, yazarın ölümüyle mümkün olur; çünkü ancak bu ölümle metin, yazarın kişiliğinden ve niyetinden bağımsız olarak var olabilir ve çoğullaşma potansiyeli kazanır. Buradaki “öldürme” eylemi, yazarın otoritesini kaldırmayı ifade eder. Metin, yazıldıktan sonra yazarından bağımsız, özerk bir varlık hâline gelir. Yani okur-eser-yazar üçlemesinde aktif rolü okur üstlenir; metin ancak onun aracılığıyla etkinleşir ve çoğulluk kazanır.

Modern çağda, Barthes'a göre, yazar yeni bir yaratım ortaya koyamaz; onun edimleri, geçmişte üretilmiş metinlerin parodisi, derlemesi ve stilizasyonu sınırlıdır. Bu durum, 19. yüzyıl ortalarından itibaren deha mitinin çöküşünü simgeler; Barthes, Mallarmé örneğini vererek yazarın artık sözde yaratıcı acıları bizzat deneyimlemediğini metinleri derleyip birleştiren biri hâline geldiğini vurgular. Her sözün, her ifadenin zamanından önce söylendiği ve her metnin önceden yazıldığı düşüncesi, yazarın geleneksel anlamda “yaratıcı” konumunu ortadan kaldırır. Bu bağlamda yazar, artık tekil bir yaratıcı olarak tanımlanamaz; onun rolü, metinleri bir araya getiren, parçaları düzenleyen ve çoğul bir kültürel alanın malzemesini yeniden biçimlendiren bir konuma indirgenir.

Metnin, (Yazar-Tanrı'nın “iletisi” olarak görüldüğü için) bir biçimde teolojik olan o tek anlamı açığa çıkaran bir dizi sözcükten oluşmadığını artık biliyoruz; metin, içinde hiçbir özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alandır. Metin, kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan bir bütündür. (Barthes, 2013, s.65)

Okur, metin içindeki “kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılar” aracılığıyla (Barthes, 2013, s.65) metnin düğümlerini çözme ve belirli bir sonuca ulaşma alışkanlığını kırar; metin, tekil bir anlatının veya otoritenin dayatıldığı bir alan olmaktan çıkar. Bu sonsuz alıntılar ağı içinde okur, kendi kültürel birikimi ve deneyimi doğrultusunda özgürce hareket eder, metnin anlamını kendi zihninde yeniden inşa eder. Barthes'a göre yazarın ölümüyle birlikte boşta kalan otorite, okura devredilir ve edebiyat sahasında yeni güç ilişkisi tesis edilir. Barthes'ın yazarın hükümlerliğini yıkması ve onu dokunulmaz ilahi tahtından indirmesi, okuru metnin anlam üretiminde aktif bir özne hâline getirerek okur merkezli kuramlara edebiyat eleştirisinde alan açması açısından kritik bir adımdır. Ancak burada Barthes'ın üzerinde yeterince durmadığı bir çelişki ortaya çıkar: Edebiyat metninin yeniden yaratımında yazarı tamamen bertaraf etmek ne ölçüde mümkündür? Metin, her ne kadar yazarından bağımsız bir yapıya büründürülmek istense de onun yazarıyla ilişkisi tarihsel ve kültürel bağlamından koparılamaz.

Öte yandan Barthes, makalesinin sonunda sözü söyleyenin kim olduğunu sorusuna “bu cümleyi kimse (yani hiç ‘kimse’) söylemez” (Barthes, 2013, s.67) yanıtını verir; burada esas ölçüt olarak sözün kaynağı yerine ‘okur’ öne çıkar. Ancak bu noktada ortaya çıkan” bir diğer soru şudur: Hangi okur? Okur merkezli yaklaşım, metnin anlamını okurun zihninde çoğullaştırırken, her okurun kendi birikimi, kültürü ve perspektifiyle metne yaklaşacağı gerçeğini göz ardı edemez.



Dolayısıyla tek bir “okur” kavramı soyut ve problematiktir; bir metin farklı okurlar tarafından farklı biçimlerde yorumlanabilir ve her yorum kendi bağlamında geçerli sayılabilir. Bu durumda Barthes’ın önerdiği yazarın ölümü ve okurun doğumu paradigması, öznellik ve yorumsallık sorununu beraberinde getirir: Okurun aktif rolü, mutlak bir çoğulluk imkânı sunarken hangi yorumun öncelikli veya geçerli olduğu sorusunu da gündeme getirir. Böylece okur merkezli yaklaşım, yazarın otoritesini azaltırken, anlamın sınırlarını belirlemede yeni bir tartışmayı zorunlu kılar.

Barthes’ın ifadesiyle “ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurdur” (Barthes, 2013, s.67). Ancak burada durup düşünmek gerekir: Bir metinde kaç farklı varış noktası olabilir? Okurun metni yorumlama biçimi sınırsız mıdır, yoksa belli bir sınır içerisinde mi kalır? Zamanla belirli bir yorumun sürekli olarak doğru kabul edilmesi ne derece geçerlidir? En yaygın olanın en doğru olduğuna dair hiçbir somut delil yoktur; bu, okur merkezli eleştirinin temel çelişkilerinden biridir.

Eğer ortada tek olanın reddedilmesiyle meydana gelen bir çoğulluk söz konusuysa Barthes’ın “kültürel kaynak” olarak nitelendirdiği husus, metnin anlamının kişiden kişiye değişeceği öngörüsünü beraberinde getirir; bu durum da teorik olarak metinler arası çoğullaşmanın kaçınılmaz olduğunu ve bunun eninde sonunda tekrara düşme riskini gündeme getirir. Bu bağlamda, yazar ontolojik olarak kendi varoluşunu metin üzerinde sergileyemez; çünkü metin, çoklu yorum olanaklarıyla birlikte, sabit bir anlamın taşıyıcısı olmaktan çıkar. Aynı şekilde bu çoğulluk, metnin estetiğini veya niteliğini belirleyen temel bir kriter olamaz.

Bütün bu sorular ışığında, okur odaklı eleştirinin öznelliği belirgin bir şekilde ortaya çıkar. İnsan, ortak tecrübeler ve kültürel bağlamlar paylaşmakla birlikte, bireysel deneyimleri ve algı biçimleri açısından farklılıklar taşır. Dolayısıyla Barthes’ın yazarı merkeze yerleştirmeyip metni “kaynağından ziyade varış noktasında” konumlandırma önerisi, metne aşırı yorum yapma kapılarını açabileceği gibi metinden çıkarılacak anlamların sınırlarını da zorlayabilir.

Her okur kendi perspektifini merkeze alarak metnin izini sürer; bu süreç, ancak okurun zihninde boşlukları tamamladığı Postmodern romanlarda tam anlamıyla işler. Örneğin bir Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanında bu ölçüde öznelleştirilmiş ve çoğul yorumun ortaya çıkması mümkün değildir. Dolayısıyla yazarı “öldürmek” ve meydanı okura bırakmak metnin anlam üretiminde belirleyici rolü yaratıcıdan alıp onu topluma ve bireye devretmek anlamına gelir fakat bu devretme, öznellik ve tekrar sorunlarını tamamen çözmez.

Foucault'nun Perspektifi: Yazarın Gönüllü İntiharı

Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" denemesine karşılık 1969 tarihli "Yazar Nedir?" bildirisinde Michel Foucault, iktidar ve birey ilişkisine dair yaklaşımını edebiyat eleştirisinin temel kavramı olan yazara uygular. Foucault, Barthes ile aynı düzlemde hareket ediyor gibi görünse de Barthes'ın yazarı öldürme önerisine eleştirel bir mesafe koyar. Foucault, metni basitçe yapıt ve yazar olarak ikiye ayırmak yerine söylemi oluşturan kurallar bütününe incelemeye girer. Ona göre yazar ne bir "betimleme" nesnesi olarak ele alınabilir ne de sıradan bir birey olarak nitelendirilebilir metnin yegâne sahibi olmadığı gibi ondan sorumlu da değildir: "ne onun üreticisidir ne de bulucusu" (Foucault, 2014, s.225). Barthes'tan farklı olarak Foucault, yazının yaratıcısına referans vermeyi ikinci plana alır bunun yerine yazarın yokluğu sonucunda ortaya çıkan boşlukları ve bu boşlukların metni şekillendiren işlevini ön plana çıkarır. Foucault'ya göre esas olan söylemdir çünkü tarih boyunca yazarlar kendilerine atfedilen sınırlı tanımları aşarak yeni söylem olanakları üretmişlerdir.

Bu düşüncesini somutlamak için Freud ve Marx'a başvurur onların yalnızca belirli eserleriyle değil ürettikleri sonsuz söylem olanaklarıyla tanındıklarını vurgular: "Freud yalnızca Traumdeutung [Rüyaların Yorumu] ya da Mot d'esprit'in yazarı değildir; Marx yalnızca Manifesto ya da Kapital'in yazarı değildir" (Foucault, 2014, s.241). Bu örnekler yazarı tek bir metin veya kimlik üzerinden tanımlamanın hem epistemolojik hem de eleştirel olarak yetersiz olduğunu gösterir. Çünkü yazar üretim süreçlerinde ortaya çıkan çoklu söylemler aracılığıyla hem kendi sınırlarını aşar hem de metnin öznelliğini ve çoğulluk potansiyelini şekillendirir.

Denilebilir ki Foucault, yazarın metinden önce var olduğu argümanını reddeder. Ona göre, yazarın metinden çekilmesi yalnızca metnin anlamını sorgulamaya olanak sağlamakla kalmaz aynı zamanda yazarın bir anlam iddiasında bulunup bulunmadığını da tartışmaya açar. Metinde yazarın belirtilmesi, onunla ilgili anlamların keyfi bir biçimde üretilmesine yol açar ve bu durum mevcut çoğulluğu görünür kılar. Ancak Foucault açısından yazma eylemi, yazarın ölümünden sonra bile metnin varoluşunu sürdürmesini sağlar önemli olan eylemin kendisidir yazarı yok saymak değil. Bu bağlamda, metnin uzam ve zaman koşulları eleştirel incelemenin odağında olmalıdır. Eleştiri, dikkati metne yönlendirerek inşa biçimlerine metnin sahip olduğu değere ve iç ilişkilerine odaklanmalıdır.

Foucault'ya göre yazarın işlevi, önemli söylemleri üretmek ve iletmektir. Bu nedenle yazarın kimliği değil metindeki işlevi belirleyicidir. Sanatsal değer yalnızca yazarın isminden türetilmiş metinlere indirgenemez her edebî metin, yazara ait olmak zorunda değildir. Yazma eylemi varlığını sürdürdüğü sürece yazarın ölümü ya da yokluğu fikrini gerekçelendirmek mümkün değildir. Önemli olan yazarın metinde bıraktığı boşlukları tespit etmek ve bu boşlukların metnin yapısal ve anlamsal bütünlüğünde nasıl işlediğini incelemektir.

Metin-yazar ikiliğinden ziyade metnin haricî olan ve kendisini takdim eden söyleme gönderme yapan Foucault, Barthes'ın “konuşan kimdir?” sorusuna, Beckett'ten ödünç aldığı “kimin konuştuğunun ne önemi var” (Foucault, 2014, s. 228) ifadesiyle karşılık verir. Bu cevap, yazıyı özne merkezli bir üretim alanı olmaktan çıkarır ve onu söylemsel bir pratik olarak yeniden konumlandırır. Söyleyene yönelik geliştirilen bu kayıtsızlık, yazma edimini öznel niyetlerin dışına taşır yazının etik boyutunu, biçimsel özelliklerinden ziyade eylem olarak taşıdığı ilkelere bağlar. Foucault açısından mesele, yazının hangi koşullar altında mümkün olduğu ve nasıl bir söylem alanı yarattığıdır.

Bu bağlamda Foucault, yazarı metninden soyutlama eğilimi taşır; ancak bu soyutlama Barthes'taki gibi yazarı bütünüyle ortadan kaldırmaya yönelik değildir. Yazar, metnin anlamını belirleyen egemen bir özne olmaktan çıkar; bunun yerine, metinlerinden söylemler türeyen, söylemsel bir işlev üstlenen figüre dönüşür. Bu nedenle yazmak, Foucault'da ölümle doğrudan akraba bir edim olarak belirir. Yazmak, yazanın sahneden çekilmesini, metnin dolaşıma girmesiyle varlığını askıya almasını gerektirir: “Eğer edebiyat yaratıcısıyla ilgiliyse, bizzat yazan kişinin ölümü, sessizliği, ortadan kayboluşu ile de ziyadesiyle ilgilidir” (Foucault, 2006, s. 11).

Yazının ölümle bu yakın ilişkisi, Antik Yunan ve Doğu anlatı geleneklerinde açıkça gözlemlenir. Bu kültürlerde yazı, ölümü defnederek ölümsüzlüğe ulaşmanın bir yolu olarak düşünülür. Foucault'ya göre bu metinlerin temel motivasyonu, kahramanın ölümünü ebedileştirmek ve onu zamansız bir varlığa dönüştürmektir. Anlatının gecenin ilerleyen saatlerine kadar sürmesi ve kaçınılmaz ânın geciktirilmesiyle -ölümün- ilişkilidir. Kahramanın genç yaşta ölmeyi göze alması ise onu ölümsüzlüğe ulaştıran asıl eylemdir. Anlatı, bu gönüllü kabullenişin bedeli olarak görülür.



Ne var ki Foucault'nun bu savı, Marx ve Freud örnekleriyle birlikte ele alındığında belirgin bir gerilim ortaya çıkar. Zira Foucault, Marx ve Freud'u yeni söylemsel alanlar açan, kendilerinden sonra üretilecek metinleri mümkün kılan figürler olarak konumlandırır. Bu isimler, yazdıkları eserlerle sınırlı kalmayan aksine, yorumlanabilirlikleri, genişletilebilirlikleri ve yeniden üretilebilirlikleri sayesinde “kurucu söylem” niteliği taşıyan düşünce alanları yaratmışlardır.

Dolayısıyla burada şu soru belirir: Yazar söylemin yalnızca bir ürünü müdür, yoksa belirli koşullar altında söylemi dönüştürme ve yeni söylemler kurma kudretine sahip midir? Foucault'nun yaklaşımı, yazarı aşkın bir özne olarak reddederken bazı yazarları söylem kurucu olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmesi bakımından kendi içinde bir çelişki barındırır. Yazar hem söylemin sonucu olarak tanımlanmakta hem de belirli örneklerde söylemin kaynağına yakın bir noktaya taşınmaktadır.

Bu gerilim, Foucault'nun yazarı tümüyle ortadan kaldırmak yerine onu işlevsel bir kavram olarak yeniden tanımlamasından kaynaklanır. Marx ve Freud örnekleri, bireysel dehanın geri dönüşü değil söylemin tarihsel momentlerinde ortaya çıkan, mevcut bilgi rejimlerini dönüştürme kapasitesine sahip kırılma noktalarıdır. Ancak yine de bu durum, yazarın tamamen edilgen bir figür olarak düşünülmesini güçleştirir. Böylece Foucault'nun eleştirisi, yazarı mutlak anlamda silmekten ziyade, yazarın konumunu istikrarsızlaştıran ve onu söylem ile özne arasında askıda bırakan bir teorik zeminde kalır.

Bitirirken

Barthes ve Foucault'nun metnin yazarın otoritesinden kurtularak özerk bir yapı kazanması anlayışını savunduklarını söylemek mümkündür. Her iki teorisyen de yazma ve okuma edimlerinin tarihsel ve kültürel bağlamlarla şekillendiği ve metnin sürekli olarak yeniden üretildiği konusunda hemfikirdir. Bu görüşler, metni çoksesli bir biçimde yorumlamayı ve okurun edilgen konumdan etken konuma geçmesini olanaklı kılar. İki metinde de temel problemin yazar üzerine odaklandığı görülmektedir. Bununla birlikte, Barthes ve Foucault'nun yazar-eser-okur ilişkisine yaklaşımı arasında belirgin bir fark vardır: Barthes, eleştirel yaklaşımını yazar-okur karşıtlığı üzerinden inşa ederken Foucault, okur ve yazar arasındaki karşılaşmanın bir sonucu olarak yazarın varlığına izin verir. Barthes, yazarı eleştirisinin hedefi hâline getirir ve onu “öldürür”; Foucault yazara doğrudan nişan almak yerine metin ve söylem arasındaki ilişkileri irdelleyerek yazar figürünün işlevini açığa çıkarır. İncelenen iki metin, benzerlikler ve farklılıklar kadar çelişkileri de barındırmaktadır. ,Bu çelişkiler, modern edebiyat eleştirisinin hâlâ güncelliğini koruyan tartışma alanlarını da görünür kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2008). “Yazarın Ölümü”, Dilin Çalışma Sesi. (Ayşe Ece, Çev.). YKY.
- Foucault, M. (2006). “Edebiyatın işlevleri”, Felsefe Yazın. (Mehmet Fatih Uslu, Çev.). 7, 10-12.
- Foucault, M. (2014). “Yazar Nedir?”, Sonsuza Giden Dil. (Işık Ergüden, Çev.). Ayrıntı.

Bir Zamanların Gözdesi, Şimdi Tozlu Raflarda: Kanon Bağlamında Bekir Yıldız

Berfin İnan

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik, ilk olarak erken Cumhuriyet döneminde görülmeye başlanmış ve 1950-1980 yılları arasında sosyalizmin de yükselişe geçişiyle baskın edebi yönelim olmuştur. 1950’li yıllardan itibaren Anadolu’ya ve köye dair meseleleri kaleme almak, hem dönemin siyasi ortamının hem de etkisi hissedilmeye başlanan sosyalizmin Türkiye’deki varlığı sebebiyle yazar için bir görev haline gelmiştir. Aynı dönemde yayınevleri ve dergilerin de eğilimi köy anlatısı üzerine olmuştur. Köy edebiyatı, okurun taleplerini karşılayan bir üretim sürecine dönüşmüştür. Bu açıdan eserleri dolaşımda kalan ve yayınevleri tarafından tercih edilen, okur nezdinde parlayan sanatçılar Yaşar Kemal, Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız gibi isimler olmuştur. Anlatılarını dönemin sorunlarına, benimsedikleri ideoloji ve yaşantılarından izlere dayandırarak oluşturan bu isimler, eserlerini yayınladıkları tarihlerde okur tarafından tutulmuş olmasına karşın günümüzde dolaşımdaki gücünü yitirmiştir. Saydığımız isimlerden kanonik olmayı başarabilen tek isim Yaşar Kemal olmuş, bu alanda eser veren diğer sanatçılar ise gücünü yitirmiştir.

Biyografinin Eser Üretimine Etkisi

Eserlerinde işlediği konular ile Bekir Yıldız’ın hayatı arasında bir paralellik bulunmaktadır. Bu sebeple, eserleri yazardan bağımsız değerlendirmenin dışında, yazar ve eser arasındaki izdüşümleri incelemek de eserin üretimi hakkında çıkarımlar yapmamızı sağlayacaktır.

1933 yılında Urfa’da doğan Bekir Yıldız, yoklukla doğduğu evde tanışmış ve Güneydoğu’nun yaşadığı zorlukları bizzat tatmış bir yazardır. Babasının tayini sebebiyle sürekli şehir değiştiren bir ailede büyümüş, ağır hastalıklarla boğuşmuştur. Geçirdiği enfeksiyonlar sebebiyle okuluna ara vermek zorunda kalmıştır. Geçirdiği hastalıklar ve Güneydoğu’nun olumsuz şartları hikâyelerinin başlıca çıkış noktası olmuştur. 1944 yılında Nizip’ten Urfa’ya dönen Bekir Yıldız, kardeşleriyle birlikte yoksul bir mahallede yaşamaya başladığını ve kaçakçıları bu dönemde tanıdığını belirtir. Kaçakçılar, daha sora yayınlayacağı eserlerinde önemli yere sahip bir tip haline gelecektir.

Nizip’in bir köyünde azaplık yapan Cesim Dayı’sının yanına giden Bekir Yıldız, henüz on iki yaşındayken köyün hiyerarşik yapısını tanımış ve derinden etkilenmiştir. Hikâyelerinde ve romanlarında ana konu olan ağa saltanatı, köylüye yapılan haksızlık, Kürt coğrafyası ve yaşam biçimi, ezen ve ezilen gibi meseleler burada geçirdiği zamana ve deneyimlerine dayanmaktadır.

1951’de ailesine destek olabilmek için türlü atölye ve fabrikalarda çalışmaya başlayan Bekir Yıldız, Matbaacılık Yüksek Okulu’na başlamış ve üç yıl boyunca gündüzlerini okulda gecelerini ise matbaada çalışarak geçirmiştir. Yayıncılık hakkındaki deneyimlerini kendi eserlerini yayınlamasından önce edinmeye başlamış, kariyerinde önce yayıncı sonra yazar olmuştur.

1957’de yedek subaylık yapmak üzere gittiği Eskişehir’de ilk eşi Güler Hanım ile tanışmıştır. Güler Hanım ile yaptığı evlilik, evlilik kurumunu eleştirmek üzere kaleme alacağı eserlerin çıkış noktasıdır. Hayli sorunları olan evliliğini devam ettirmek kadar boşanması da zor olmuştur. Henüz boşanmadan Oya Hanım ile tanışması üzerine Bekir Yıldız’ın evlilik ve kadın istihdamı konusunda fikirlerinin değiştiğini eserlerine bakarak da görmek mümkündür. Güler Hanım’dan yayınladığı altı eserinin telif hakkını kırk yıl süreyle nafaka olarak vermeyi kabul etmesiyle boşanabilen Bekir Yıldız, boşanmasının ardından 1972’de *Evlilik Şirketi*, 1980’de *Halkalı Köle* ve 1984’te *Aile Savaşları* eserlerini yayınlamıştır. Eserlerinde evlilik ve döneminin medeni kanunlarına karşı yaptığı sert eleştiriler tıpkı diğer eserlerinde işlediği konular gibi şahsi deneyimlerine dayanmaktadır.

Anlatılarında köy edebiyatı, evlilik kurumu temalarının dışında Almanya’da gurbetçi işçi olmanın zorlukları da görülmektedir. Yıldız, Güler Hanım ile evlenmesinin ardından İş ve İşçi Bulma Kurumu’na başvurmuş, Heidelberg’de matbaa makineleri yapan bir fabrikaya çalışmak üzere gönderilmiştir. 4 yıl kaldığı Almanya’dan ailesi ve satın aldığı matbaasıyla birlikte Türkiye’ye dönmüştür. İlk romanı *Türkler Almanya’da* (1966) eserini Türkiye’ye döndükten sonra kendi matbaasında basarak yayınlamıştır.

Eserlerinin hayatına izdüşümlerinden yola çıkarak oluşturduğumuz tematik üç ana dönemin dışında bir küskünlük dönemi de bulunmaktadır. Kendi matbaası olan Asya Matbaası’nı 1982’de kapatan Bekir Yıldız, vefat ettiği 1998 tarihine dek yalnızca dört yeni eser yayınlamıştır. Bu eserler *Aile Savaşları* (1984), *Bozkır Gelini* (1985), *Ve Zalim Ve İnancı Ve Kerbela* (1986) ve *Darbe* (1989) olmuştur. Bu dönemde *Yaman Göç* (1983) ve *Allah’ın Gölgesinde Koşanlar* (1991) isimli kitaplarında röportajlarını toplamış ve yayınlamıştır. Küskünlüğünün sebebini Ataol Behramoğlu, 1960 ve 1970’li yılların siyasi ortamı ve sanatçılar üzerindeki yıkıcı etkisi üzerinde durarak aktarmıştır (Ürkek Yakut, 2006, s.37). Devamında yaşanan 12 Eylül 1980 darbesi ve peşinden gelen süreç de Bekir Yıldız’ın edebiyat çevresinden kopmasına sebep olmuştur. *Darbe* romanı da bu dönemde gözlemlediklerinden ortaya çıkmış bir eserdir. Atilla Birkiye ise Behramoğlu’ndan farklı bir açıklama yaparak Bekir Yıldız’ın dolaşımdaki gücünün yitirdiğine dikkat çeker:

Sokağa çıkın, karşılaştığınız on kişiye Bekir Yıldız’ı sorun. Acaba kaçını tanıyacaktı. Kaçını acaba, bir yapıtını okumuştur? Şimdi istediğiniz kadar yazın, çizin... Acaba kaç kişiyi alıp okuyacaktı? İşte bu yüzden küstü. Çok haklıydı. Oysa son otuz yılın en önemli hikâyeye yazarları arasındaydı. Edebiyata bazı ilkeleri getiren yazardı. Onun isyanı hiçbir şekilde bireyci değildir. Ne var ki isyanının “kendi” edebiyat çevresinden bile karşılık görmemesi, belki onu daha da küstürmüştü (Özkırımlı’dan aktaran Ürkek Yakut, 2006, s.38).

Doğan Hızlan ise Bekir Yıldız'ın ölümünün ardından dolaşımdan düşmüş oluşuna dair şu sözleri köşesinde yazmıştır:

Büyük şehirlerde yaşayıp sadece Güneydoğu'nun edebi ve okur rantını yiyenler, gerçi onun adını unuttular, unutturdular. (...) Onun roman ve hikâyelerinin çoğu, birer hayat tutanağıdır. Yıldız'ın bütün eserleri; kendi hayatının iz düşümüdür. Bu bakımdan o, yazmakla yaşamak arasındaki kan bağının yazarıdır (Hızlan'dan aktaran Kara, 2019).

Yaşadıklarından ilham alarak eserler kaleme alması, Bekir Yıldız'ın eleştirmenler tarafından eleştirilmesine sebep olmuştur. Eleştirmenler kendisini içinde bulunduğu dönemin konularını anlatması sebebiyle kalıcı olmayacağı eleştirisinde bulunmuş, sanatı, siyasi ivmenin bir parçası olarak görmesi sebebiyle edebi açıdan değersiz buldukları yorumunu yapmıştır (Ürkek Yakut, 2006, s.12). Aynı zamanda eserlerinde kullandığı dil, köy edebiyatı bahsinde ağız ve şiveyi kullanan tek ya da ilk yazar olmamasına karşın sertçe eleştirilmiş, bu sebeple eserleri yeterince ciddiye alınmamış ve “edebi olmaktan uzak” karşılanmıştır. Oysa Bekir Yıldız, gerçekliği bozmamaktan yanadır. Tanıklık bağlamında Güneydoğu bölgesi, Almanya'da gurbetçiliği ve gerçeklerini tüm çıplaklığıyla okuru uyandırma arzusu duyarak eserlerine yansıtmayı yazarın görevi olarak bilmiştir. Yapılan söyleşilerde gerçekleri dolandırarak ya da süsleyerek anlatmanın gereksiz olduğunu ayrıca belirtmiştir.

Siyasi fikirlerini saklamayan bir yazar oluşu da yayın hayatında etkin olduğu dönemde dikkatleri üzerine daha da çekmiştir. Benimsediği Marksist ideolojiyi eserlerinde de gizlememiş, anti-emperyalist olduğunu dile getirmekten geri durmamıştır. Toplumcu çizgiden ve özellikle Sabahattin Ali'nin edebiyat anlayışından ayrılmamıştır.

Kabul, Ödül ve Uyarlamalar

Eleştirmenlerin sert yorumları bir yana eserleri yayınlandığı dönemdeyken ödüllere layık görülmüştür. Kara Vagon 1968'de MAY Edebiyat Ödülü'nü almıştır. *Kaçakçı Şahan* hikâyesiyle 1971'de Sait Faik Hikâye Ödülü'ne layık görülmüş ve ödülü Bilge Karasu ile paylaşmıştır. *Darbe* romanıyla 1990 Milliyet Yayınları Roman Yarışması'nda birincilik kazanmıştır. *Allah'ın Gölgesinde Koşanlar* adlı röportajıyla da 1991 Yunus Nadi Röportaj Ödülü'ne layık görülmüştür. Yazmaya başladığı ilk şiirleri ise çeşitli antolojilere girmiştir.

Bekir Yıldız'a layık görülen Sait Faik Hikâye Ödülü'nün aynı zamanda Bilge Karasu'ya verilmiş olması dikkate değerdir. İlginç bir durum olmasına karşın ilk defa görülen bir durum değildir. 1969'da verilen hikâye ödülü Orhan Kemal ve Faik Baysal'a armağan edilmiştir. 1978'de verilen ödül ise Adnan Özyalçiner ile Selçuk Baran'a layık görülmüştür. 1960-1980 arasındaki dönemde verilen ödüllerde toplumcu gerçekçi yazarlar ile farklı kanatlarda bulunan yazarlar birlikte seçilmiş, ortak bir paydada toplanmaya çalışılmıştır. Bu ortaklık kararı göstermektedir ki toplumcu gerçekçi köy edebiyatı o yıllarda baskın gelmektedir ve Bekir Yıldız da kendisine yöneltilen eleştirilere karşı edebiyat çevresinde kabul görmüştür.

Türkiye'nin gerçekliğinden oluşan hikâye ve romanları beyaz perdeye aktarılmak için oldukça uygundur. Toplamda sekiz eseri dizi ve sinema filmi olarak uyarlanmıştır. Bunun dışında hikâyelerinde yer alan olaylar, senaryoların içine yerleştirilmiş ya da ilham olmuştur. Yılmaz Güney'in "Baba" isimli filmi, Bekir Yıldız'ın "Üç Yoldaş" hikâyesinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Vedat Türkali, 1974'te Bekir Yıldız'ın "Kara Çarşafı Gelin" ve "Barutçu Maho" öykülerinden esinlenerek "Bedrana"yı yazmış, Süreyya Duru ise beyaz perdeye aktarmıştır. Daha sonra "Kara Çarşafı Gelin" filmi Türkali ve Duru işbirliği olarak sinemaya uyarlanmıştır. 1975 yapımı film zaman zaman sansüre ve yasaklara maruz kalmış, 14. Antalya Film Şenliği'nde ise beş farklı dalda ödül kazanmıştır. 1986 yılında *Halkalı Köle* romanı sinemaya Ümit Efekan ve Haşmet Zeybek tarafından senaryolaştırılarak uyarlanmıştır. "Harran" adlı öyküsünün bir bölümünden esinlenilerek 1987'de "Umut Zamanı" isimli film Hasan Karcı tarafından sinemaya aktarılmıştır. 1987'de Çark, 1990 yılında *Darbe* aynı isimle senaryolaştırılarak perdeye aktarılmıştır. Bekir Yıldız, Çark filminde ayrıca rol almıştır. Beyaz perdeye uyarlamalar dışında iki adet televizyon dizisine ilham olmuştur. "Hamuş" ve "Bayan Perşembe", Ümit Efekan'ın yönetmenliğinde Suphi Tekniker'in senaryolaştırmasıyla 1993'te ekrana gelmiştir. Bizzat sahneye uyarlanmayan eserleri ise 1980-1990 arasında çekilen Güneydoğu ve Anadolu temalı filmlerin dram sahnelerinin yazılış aşamasında esin kaynağı olmuştur. Bu durum göstermektedir ki Bekir Yıldız, okurun kabulünü aşarak seyirci kitlesine de ulaşmayı başarmış bir yazardır.

Eserler ve Peş Peşe Baskılar

Toplamda 23 eseri bulunan Bekir Yıldız'ın eserlerini türlerine göre gruplandırırdığımızda %52'sinin hikâye, %24'ü roman, %14'ü röportaj ve %10'luk dilimin de çocuk kitaplarından oluştuğunu söylemek mümkündür. Konu bakımından eserlerinin %58'ini Güneydoğu oluştururken %26'sını göç sorunu ve Almanya, kalan %16'lık dilimi ise evlilik ve kadın meselesi oluşturmaktadır.

11 adet hikâye kitabı bulunmaktadır, bu kitaplar sırasıyla *Reşo Ağa* (1968), *Kara Vagon* (1969), *Kaçakçı Şahan* (1970), *Sahipsizler* (1971), *Evlilik Şirketi* (1972), *Beyaz Türkü* (1973), *Alman Ekmeği* (1974), *Dünyadan Bir Atlı Geçti* (1975), *Demir Bebek* (1977), *Mahşerin İnsanları* (1982) ve *Bozkır Gelini* (1985) adlı kitaplardır. Sırasıyla *Türkler Almanya'da* (1966), *Halkalı Köle* (1980), *Aile Savaşları* (1984), *Ve Zalim Ve İnanmış Ve Kerbela* (1986) ve *Darbe* (1989) isimli beş adet romanı bulunmaktadır. 1972'de *Harran*, 1983'te *Yaman Göç* isimli röportaj kitapları yayınlanmıştır. *Allah'ın Gölgesinde Koşanlar* röportajı 1989'da Almanya'da GEO dergisinde yayınlanmış, 1991'de kitaplaştırılarak basılmıştır. Cem Yayınları'nın hazırladığı çocuk dizisi için *Ölümsüz Kavak* (1977) ve *Arılar Ordusu* (1979) isimli çocuk kitaplarını kaleme almıştır. Şahinler Vadisi ve Kör Güvercin isimli masalları, 1982'de *Mahşerin İnsanları* 'nın içine eklenmiştir.

Yıldız'ın eserlerini yayınlamayı tercih eden yayınevleri, dönemin kanonunu belirlemede önemli role sahip yayınevleridir. Bu açıdan Yıldız'ın eserlerinde öne çıkan birkaç yayınevi ismi dikkat çekmektedir.

İlk öykülerini yayınlayan MAY Yayınları, Bekir Yıldız'ın *Kaçakçı Şahan*'ı yayınladığı ve kendisine ait bir yayınevi olan Asya Yayınları, Cem Yayınları, Varlık Yayınları ve Yazko Yayınları dikkat çekmektedir. Bu yayınevleri dışında Sinan Yayınları, Adam Yayınları ve Halkın Dostları Yayınevi'nin yaptığı baskılar da dikkate değerdir. Yayınevlerinin Bekir Yıldız'ı tercih etmelerinin sebebi olarak yalnızca edebiyat anlayışını göstermek yeterli değildir, politik duruşunun da etkisinin olduğu ortadadır.

Peş peşe yapılan baskıları incelediğimiz takdirde Bekir Yıldız'ın hikâyelerinin 1971-1998 yılları arasında Cem Yayınları tarafından yapıldığını görmek mümkündür. En çok okunan kitabı *Reşo Ağa*, 1972'de Sinan Yayınları'ndan Cem Yayınları'na geçmiş ve 1995'te 16. Baskıya ulaşmıştır. *Evlilik Şirketi*, 1973'te Sinan Yayınları'ndan Cem Yayınları'na geçmiş ve 1989'a dek 7 baskı yapmıştır. 1973'te yayınlanan *Beyaz Türkü*, 1995'e kadar dokuz baskı yapmıştır. *Harran* eseri 1972'de Cem Yayınları tarafından yayınlanmış ve 1995'te 8. baskısını yapmıştır (Durukoğlu, 2012, s.404). 1977'de yayına çıkan *Demir Bebek*, Cem Yayınları'nda 1995 tarihinde onuncu baskısına ulaşmıştır. En çok hikâyeleri yeniden baskıya gitmiş ve baskılar Cem Yayınları tarafından yapılmıştır. Eserlerinin tamamı, 2006 yılında İskele Yayınları'nda birer baskı yapmıştır. Eserlerin diğer yayınevleri de göz önünde bulundurulduğunda neredeyse her yıl yeni baskıya gittiği verisine ulaşmak mümkündür. 1990'lardan itibaren etkisini yitiren Bekir Yıldız küskünlük döneminin de etkisiyle dolaşımdan düşmüştür. Günümüzde eserleri Everest Yayınları tarafından yayınlanmaktadır ancak ilk basımın yapıldığı 2012'den bugüne hiçbir eseri ikinci baskısına ulaşamamıştır.

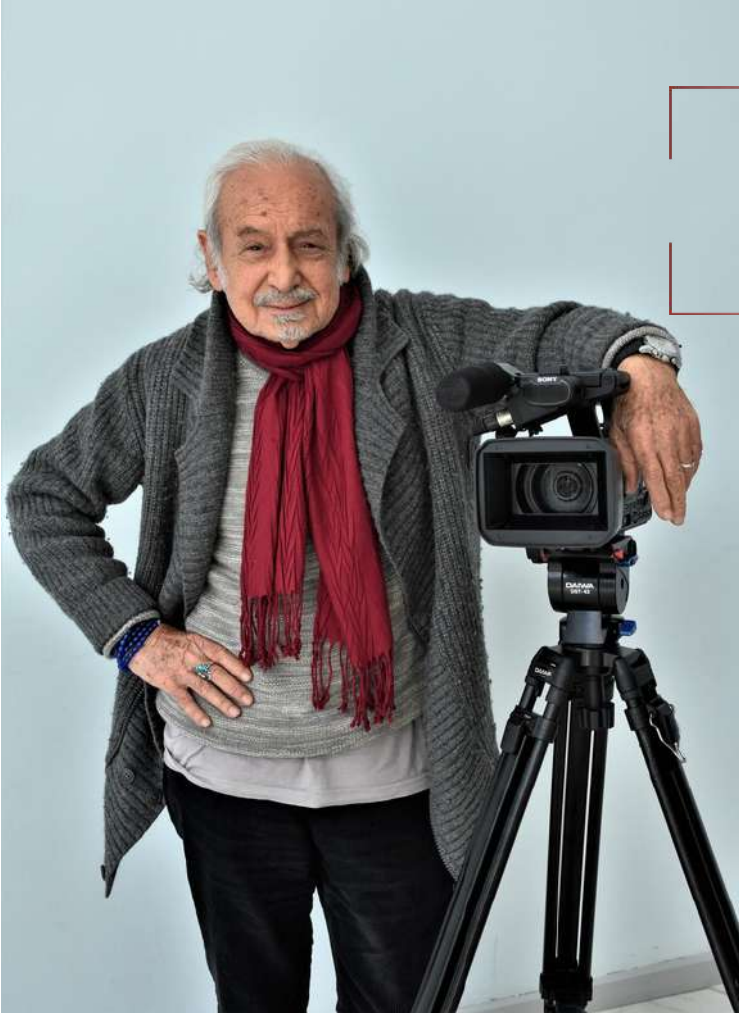
Yayınlandığı dönemde hiç okunmayan eserler, dönem değiştikçe gün yüzüne yeniden çıkarak değerlendirilebileceği gibi tam tersi şekilde, yayınladığı dönemde rağbet görmesine karşın etkisini zamanla yitirebilmektedir. Bu durum eserin içeriği ve tezi dışında çevrenin etkisinde gelişir. Gregory Jusdanis (2022) kanona girmenin şartlarını belirlemeye çalışırken eser üzerinde değişen kıymeti şu şekilde açıklamaktadır: Bütün metinler bağlam içinde var olur. Eğer bu bağlam değişirse, metnin konumu da diğer metinlere bağlı olarak değişir (s.92). Kanon, Jusdanis'in (2022) de tanımıyla belli bir zamandaki edebi kullanımların toplamıdır (s.92). Fakat metinlerin kendi dönemini aşabilmesi için bir metinden daha fazlası olmalı, her dönemde karşılık bulabileceği bir yapıda olmalıdır. Kanon denilen oluşum, bir cemaatin kendi hikâyesini anlattıkları için kurtarılmaya değer görülüp diğer kuşaklara aktarılan metinleri içerir (Jusdanis, 2022, s.93). Bu tanım doğrultusunda söylenebilir ki Bekir Yıldız ve metinleri, bulunduğu dönemin sorunlarını işlemiş ve başarılı olmuştur. Fakat bu sorunların sonraki dönemlerde de karşılık bulacağını düşünerek yanılmıştır. Köy edebiyatının yayıncı ve okur tarafından tercih edildiği bir dönemde bu edebi anlayışa uygun metinler vererek edebiyat çevresinde var olabilmek doğal ve beklenen bir süreçtir. Modernleşme ve büyük kentlere göçün ardından köy edebiyatı gücünü kaybetmiş, Yaşar Kemal dışında kanonik pozisyona gelen bir isim saymak güç hale gelmiştir. Benzer şekilde Bekir Yıldız'ın ele aldığı kadın ve evlilik konusu feminist hareketle birlikte evrilmiş ve daha da ilerlemiştir.

Kadın ve evlilikle ilgili eserlerinde konuya ilişkin yaptığı eleştiriler yalnızca kendi dönemini kapsamaktadır, gelecekte uzak. Türkler Almanya’da eseri için büyük umutlar beslemesine karşın istediği tepkiyi toplayamayan Yıldız, Almanya ve göç konusu etrafında şekillendirdiği eserleri de yine diğer eserleri gibi bulunduğu dönemin koşullarında karşılık bulmuş fakat 2000’li yıllara gelindiğinde eleştirdiği şeylere karşılık bulamamış, raflardan silinir hale gelmiştir. Denilebilir ki Türkiye’nin siyasi ortamındaki hızlı değişikliklerle birlikte okurun istekleri de değişmiştir, Bekir Yıldız ise bu isteklerin gerisinde kalmıştır.

Yayın hayatının en etkin yıllarında çeşitli gazetelerde söyleşiler yapan Bekir Yıldız, Sabahattin Ali ekolünü devam ettiren, Türk öyküsüne yeni kazançlar sağlayan büyük bir öykücü olarak anılmıştır. Bugün ise adı hatırlanmamakta, diğer toplumcu öykücüler gibi müfredatlara alınmamaktadır. Müfredata alınmaması, akademilerde adına yapılan çalışmaların sayıca çok az olması, daha önce yer aldığı antolojilerde hakkında yeterince bilgi verilmemesi ve yeni hazırlanan antolojilere alınmaması da Bekir Yıldız’ı kanondan uzak hale getirerek eserlerini tozlu raflara mahkûm etmiştir.

Kaynakça

- Durukoğlu, S. (2012). Bekir Yıldız’ın eserlerinde izlek ve yapı. (yayınlanmamış doktora tezi). Fırat Üniversitesi.
- Jusdanis, G. (2022). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür*. Metis.
- Kara, M. (2019, 17 Kasım). Sinemada Bekir Yıldız filmleri. Evrensel. <https://www.evrensel.net/yazi/85144/sinemada-bekir-yildiz-filmleri>
- Ürkek Yakut, G. (2006). Bekir Yıldız’ın hayatı ve romanları. (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.



Agah Özgüç



Atilla Dorsay

Fotoğraf: Kadir İncesu



Ayşe Kulin

kabuk ve yara

Şirvan Erciyes

derimi döven, çeperimi oyan
organlarıma çarpa çarpa köpüren
kanımda uyuyan deniz
kabar ve mayalan
yer altımda çalkalanıp duran siyah parlak su

çatlağımdan sızıp ışığa kavuşmak istedin
dalgalanıp köpürdün
hırsla çeperimi oydun
yıkıp duruldun
aradın durdun

demirden örülmüş, bedenimi kuşatan zırh
ciğerlerim zorlarken kaburgaları
at kalbim yüksek, çok yüksek, daha yüksek sesle
dağıl partiküller halinde
ateş böcekleri parlayan
pervaneler ateşe koşan
bir gün yaşayan kelebekler ölüme doğan
çamur, toz, sarı leke
bitimsiz evrenle evrilerek
devcil mağarayı dölleyerek akan deniz

dünyada bir ben kalmışım
dünya bir benmişim
dünyada yokmuşum
çoktan ölmüşüm

çeperimi oyan yeraltı denizi, güneşe çekilen pervane, köpük
ultraviyole bir ışıdır hayat yalnızca bal arılarının gördüğü
insan işportadan alınma güneş gözlüğü
adım benim değil soyadım yabancı
hapsedildiğim kafestir bedenim

bilincimin siyah örtüyle kaplanmadığı
kalbimde petrol tankerlerinin batmadığı
yükünü sularıma boşaltmadığı
martılarıpetrole bulamadığı ilk durak

okuduğum kitapları yeniden okusam
yürüdüğüm yolları yürüsem
mağarayı bulur muyum, ırmağı
olguların seyyal pelerinine bürünmediğim
bilgi ve erdemle kirlenmediğim
katışıksız ilk hali

Sedat Anar ile SANTURUN İZİNDE

SÖYLEŞİ: LEYLA YILDIZ



A- Sanat ve Seyr ü Sefer

L. Y: Sedat Anar kimdir, tek bir cümleyle özetleyecek olsanız ne söylersiniz?

S. A: Sedat Anar, ‘ne öğrenirse öğrenirsin her zaman öğrenilecek bir şey vardıra inanan ve ömrünün sonuna kadar da öğrenme heveslisi bir müzisyen ve yazar.’

L. Y: Sedat Anar müzikte hangi boşluğu dolduruyor, hangi yaraya *d’okunuyor* sizce?

S. A: İlk yola çıktığımda varolan bir şeylerin aynısını yapmak istemedim. Tasavvuf müziği yani eskilerin dini müzik dediği şeyi yapmaya çalıştım. Sonra müziği tarz ve isimlendirmenin de yanlış olduğunu zamanla anladım. Mutasavvıf şairlerin şiirlerine besteler yaptım. Usta olarak gördüğüm Mahler’in “Gelenek, geçmişin külüne tapmak değildir, ateşi söndürmemektir” sözünden ve Hz Mevlana’nın “Yeni şeyler söylemek zamanı” sözünden ilhamla ve feyz ile yoluma devam ettim. Amak-ı Hayal albümüm çıkınca birçok müzik yazarı sufî, etnik, World, deneysel hatta alternatif müzik olarak tanımladı. Bu çok hoşuma gitti. Sanatta bir kalıba sığmamak ne güzeldir. Enstrümantal besteler de yapıp kaydettim. Ez cümle Sedat Anar, ilk dinlenildiğinde beğenilmeyip sonraki dinlemelerde dinleyicinin hem kalbine hem aklına dokunan bir müzik yaptı diyebilirim. Sanatın iyisi insanı düşünmeye sevk eder. Bunun için de ruhun duyduğu görünmeyenin ötesine geçmek ister müzik. Bunun için bütüm çabam. Tarihteki ilk müzisyen kendisini insanlara dinletmek için müzik yapmadı. O, bir arayıştaydı. Arayışına müzik yaptı. Bu yüzden müzisyen ve besteci üreteceğini üretir. Sonrası dinleyicidir. Neyzen Niyazi Sayın “Musikimizden maksat iyi insan olmaktır” der.

L. Y: Elmalılı Ümmî Sinan, Âşık Sümmanî, Aziz Mahmud Hüdayî, Yunus Emre, Salih Baba, Filibeli Ahmed Hilmi, Yaman Dede, Mevlânâ, Şeyh Gâlib ve Neyzen Tefvîk gibi klasik edebiyat ve tasavvuf geleneğinin önemli şairlerine besteler yapıyorsunuz. Sizi onların dünyasına çeken nedir?

S. A: Benim hep söylediğim bir şey var. Ben ölenlerin değil, hiç ölmeyenlerin şiirlerine besteler yapıyorum. Saydığınız isimler de tam olarak öyle. Dünya heveslerini bir kenara bırakmış. Seyr-ü Suluk'unu tamamlamış mutasavvıfların şiirleri, yani söyledikleri bir nevi Allah'ın lisanıdır. On beş yıldan fazladır divan okuyorum. Birçok mutasavvıfın benzer şiirler yazdığını gördüm. Sonradan tasavvuf tarihi konusunda ustam olarak gördüğüm Mustafa Özdamar hocama bunun sebebinin sordum. Hoca "o şiirler bir mertebeden sonra yazılan şiirlerdir. Allah'a yaklaşmanın sonucunda yazılan şiirler" dediğinde kafamda ışıklar yandı. Yani her dem Allah ile hemhal olanların şiirleri nasıl kötü olsun ki? Açın bir Yunus Emre şiiri okuyun tek başınıza. Başlı başına muhteşem bir ahenkle örülüdür şiir. Şiirin kendisinin bir soundu var. E bana kalan da o ahenkli şiire müzik elbisesini giydirmek. İşte bunun lezzetini çağdaş şairlerden alamadığım için sufi şairlerin şiirlerine kafa yordum hep. Arada Enis Batur gibi çok sevdiğim şairlerin şiirlerine de besteler yaptım. Çağdaş şairlerden Asuman Susam, Çiğdem Sezer gibi şairlerin şiirlerine de besteler yaptım. Yakın zamanda kaydedeceğim.

L. Y: Feridüddin Attâr diyor ki: "Ummandan gelen yağmur bulutları gibi var da sefere çık. Seyahat etmeden inci olamazsın." Siz de santurun ruhuna erişebilmek için defalarca, tâ Tebriz'lere kadar gittiniz. Peki, o yolculuklar olmasaydı... İçinizdeki cevher bir yolunu bulup yine de çıkar mıydı, yoksa o inci sonsuza dek kabuğunun içinde mi kalırdı?

S. A: O yolculuklar olmasaydı; Hacettepe Üniversitesi Tarih bölümünü bitirip muhtemelen bir öğretmen olarak hayatıma devam edip bir köşede sessizce hayatıma devam ederdim. Santurun sesini ilk duyduğumda mest olmuştum. Santur için Ankara'dan Tebriz'e bir günlük otobüs yolculuğu yaptım. Defalarca gidiş gelişler yaptım. Bir yıldan fazla zaman geçirdim. Öğrenciydim o zamanlar ve param yoktu. Rahmetli Mehmet Anar abimin desteğiyle yola düştüm. Ailemde Mehmet abim dışındakiler "müzisyen olup aç kalacağımı" söyleyip duruyordu hep. Bense gezmeye devam ettim hep. Afganistan'a kadar gittim o dönemler. Yeni dünyalar, yeni insanlar tanıdım. Sonra müzikte yol aldım ve para kazanmaya başladım. Günümü okuyarak ve enstrümanlarıma çalışarak geçiriyordum. Sonra emeğimin karşılığını aldım. Otuzdan fazla ülkede konser yaptım. Sanatta dünyaya açılmanın yolu dünyayı bilmekten ve anlamaya çalışmaktan geçer. Bazen yazar arkadaşlarımla oturuyorum. "Kitaplarımız neden başka dillere çevrilmiyor" diye yakınıyorlar. Onlara ilk sorum herhangi bir komşu ülkemizden çağdaş yazar okudun mu? Oluyor. Bırakın okumayı isimlerini bile bilmiyorlar. Halbuki Türkçe'ye çevrilmiş muhteşem yazarlar var. Sen daha komşu ülkenin edebiyatı hakkında bir şey bilmezken dünya seni ne yapsın? Tabii bunun daha ileri hali Türkiye'deki diğer yazarları bile okumamak. Tavanı çökmüş tekne gibi sahilde dünyaya açılmayı bekliyorlar.

L. Y: Aragon, Kafka, Rilke, Camus, İlhan Berk, Ülkü Tamer, Gülten Akın gibi pek çok ismi okudunuz; Hilmi Yavuz, Dağlarca ve Enis Batur’a ise özel bir ilgi duyuyorsunuz. Bu okuma serüveni sizi hangi limanlara ulaştırdı?

S. A: Şiir, benim şifam. Geçen yıl sırtımda bir rahatsızlığım vardı. Ameliyat olmam gerekti. Ameliyata girmeden önce Enis Batur’un Kandil ve Dağlarca’nın *Çocuk ve Allah*’ını okudum. Canım abim Mehmet Anar vefat ettiğinde bir ay enstrüman çalamadım ama şiir okudum bana şifa veriyor şiir. Eşim Damla’ya her gün muhakkak bir şiir okurum. Mahmud Derviş’in çok sevdiğim bir sözü var. “Zor zamanda şiir mezarlık üstünde açan bir çiçektir”

L. Y: Size ilaç gibi gelen “yalnızlık çininizi çatlatmadan,” sabahtan akşama kadar yoğun bir şekilde kitap okuyup müzik yaptığınız bir dönemde, *Âmâk-ı Hayâl*’deki tüm şiirleri bestelediniz. Peki, bir kitaptan albüm çıkarma fikri nasıl doğdu?

S. A: Ensemble Galatia diye Ortaçağ müziği yapan bir grup var. Kalan müzikten albümleri var hatta ben de santurumla konuk sanatçı olmuştum. O gruptan Selçuk Dalar diye bir ağabeyim vardı. Onun önerisiyle okudum kitabı. Hatta akşam başladım ve bitirdim o gece. Santurumun başına geçip şiirleri bestelemeye başladım. Kitap ruhuma dokunmuştu. Seyyah-ı Avare bestemle uçup gitmişim o akşam. O kadar tekrar tekrar çaldım ki alt komşum karakola şikayet etmiş beni. Sabahı da karakolda geçirmiştim. Ama değerdi. 😊

L. Y: Şeyh Gâlib, santur tahtasını, içinde barındırdığı nağmeler ve üzerindeki çivi ile mendillerle birlikte bin bir kilitli hazine sandığına benzetir. Santurun tınısı, gönül telinize *d’okunup* sizin ruhunuzda saklı sesleri açığa çıkarıyormuş. Ne menem bir şeydir bu santur, Sedat Bey?

S. A: Santurun sesini duyduğumda içimde gizli kalmış tınların olduğunun farkına vardım. Bu yüzden üniversiteyi bırakıp Tebriz’e gittim. Her şey duymakla ilgili. Mevleviler sema der. Duyulan her sesin Allah’ın sesi olduğuna inanırlar. Ben santurda Allah’ın sesini duyarım.

L. Y: Meshkatian, yağmurlu bir günde penceresinin önündeki ağaçtan düşen bir yaprağın rüzgâr tarafından yavaşlatıldığı anı gözlemler; binlerce düşen yaprak arasında o tek yaprağın düşüşünde sonbaharın hüznünü hisseder ve *Khazan* adındaki muazzam besteyi ortaya çıkarır. Sizin *Yapraklar Düşerken* bestenizin ilham kaynağı da böyle bir an mıydı?

S. A: Evet. Şu dize ölümü ne güzel anlatır. “Bir yaprak kendi gölgesinin üzerine düşüyor” Sonrasını merak ediyorsanız bestemi dinleyebilirsiniz.

L. Y: Sadık Hidayet’in *Kör Baykuş* kitabını okurken, tanıdığımız Butimar kuşu için Belagat albümünde bir beste yaptınız. Dayınızın kahverengi güvercinlerinden ilhamla, çok sevilen *Kaf* ve *Anka* bestesini ortaya çıkardınız. Peki, kuşlar sizin muhayyel aleminizde ne zaman uçmaya başladı?

S. A: Çocukluğumdan beri. Sonrasında Olivier Messianı tanıyarak zirveye çıktı bu sevgim.

L. Y: *Belagat, A'mak-ı Hayâl, Âşık Ölmez -Yunus'un İzinden, Çağırırım Dost, Ehl-i Beyt Besteleri, Ayrı Dilden Aynı Gönülden, Sûfî, Sırr-ı Kudüs (Film Müzikleri) ve Rubab* albümleri... 2016'da Türkiye Yazarlar Birliği tarafından müzik dalında ödüllendirildiniz. Böylesine özgün ve iz bırakan albümlere nasıl ulaştınız? Aramakla bulunmaz; ama bulanlar hep arayanlar mıdır?

S. A: Az uyuyarak ve deli gibi çalışarak. Bir hadisti galiba: "İşini ibadet eder gibi yap." Bayılırim bu söze.

L. Y: "Sanatın eliti olmaz." diyorsunuz. Bununla ne demek istiyorsunuz?

S. A: Saçmalamayayı kesin diyorum 😊. Cazı Amerika'da pirinç tarlasında çalışan siyahiler bulurken Türkiye'de cazın elit olması gibi saçma sapan bir durum derim. Beethoven ve Mozart'ı desteklemeyip çingene müziğini destekleyen bir kral olsaydı eğer o dönem, şu an çingene müziği elitti. Sanat herkes içindir. Bir kesime ait değildir.

L. Y: Hep ayakları gördüğünüz; umudunuzun, hüznünüzün, gözyaşınızın bozuk paralar gibi önünüze düştüğü ve içinden çöp arabası geçtiği o sahneleri özlüyor musunuz?

S. A: Tam anlamıyla özlüyorum diyemem. Çünkü çok zor günler geçirdiğim günlerdi. Çok parasız ve yaşama koşullarımın zor olduğu zamanlardı. Ama bana hayatı öğrettiği için hatırladıkça hüzünlenirim. Bu dünyada şunu öğrendim. Gezgin olan, okuyan ve insanlar içinde vakit geçirenler hayatı daha çabuk öğreniyor. Bir siyasetçi bile sokağı bilmeden ve sokağa inmeden sokağı bilemez.

B- Zaaflar ve İtiraf lar

L. Y: Hâlâ bir kilo fıstıklı baklavayı bir oturuşta yiyebiliyor musunuz?

S. A: Maalesef yiyemiyorum artık. O baklavaları yiye yiye şeker hastası oldum. Önceden de şeker hastasıydım ama ileri seviyede değildi. En son üç ay önce, Gaziantep'e iki dilim baklava yedim.

L. Y: Misafirlğe gittiğiniz evlerden kitap çalma iptilas ı hâlâ sürüyor mu? Kütüphanesi olan dostlar sizi hâlâ gönül rahatlığıyla çağırabiliyor mu?

S. A: İşler değişti artık. Dostlarım bu huyumu sevdiler. Kendileri al diyorlar. İki ay önce Zeynep Sayın Hocamın kütüphanesinden on kitap aldım. Geçen hafta da mimar olan Neslihan ablamın kütüphanesinden otuz kitap aldım. Zeynep Hoca da Neslihan abla da kitapları ne kadar çok sevdiğimi biliyorlar. Benim müzikten daha çok okumayla vakit geçirdiğimi biliyorlar çünkü. Mutlu oluyorlar. Kütüphanesinden kitap almamı isteyen dostlarıma duyurulur bu arada 😊

L. Y: Şiir kitaplarının ilk baskılarını bulma merakınız nereden geliyor?

S. A: 2010'da başladı. O zamanlar insanların böyle merakları yoktu. İmzalı kitap ucuzdu hatta. Okuyacağım şiir kitapların ilk baskısını hatasıyla ve şairin ilk eline aldığı andaki gibi heyecanla ve tatla okumak bana çok iyi geliyor. Bu merak öyle başladı ve devam ediyor.

L. Y: Simit alacak parayı güç bela bulurken, santur peşinden İran'a gitme cesaretini nasıl buldunuz kendinizde?

S. A: Yağmur yağmaya karar verdiğinde ne engelleyebilir bunu. Gökyüzü dur, yağma! diyemez. Benim de ruhum santur sesiyle kabının dışına taşmıştı. Ayrıca çok kolay da olmadı. Sokakname kitabımda detaylı anlatıyorum. Abimin ve arkadaşlarımdan maddi yardımları oldu. Ve bir süre sonra İran'dan erbane ve santur getirip Ankara'daki müzik mağazalarına satarak devam etti seyahatim.

L. Y: Tunali Hilmi Caddesi dediğimizde, hafızanızda hangi gün, hangi anı belirir?

S. A: Dedemin vefat haberini öğrendiğimde otobüs bileti almak için santur çaldığım zaman gelir aklıma.

L.Y: İnsan yalnızlık gömleğini bir valize koyup ara sıra çekip gitmeli mi? Nereye?

S. A: On sene önce gitsin derdim ama şu an demem. İnsan kalabalık içinde de yalnız kalabilir. Dağ başına gidip ruhumuzla baş başa kalmak kolay. Asıl zor olan kalabalık içinde ruhumuzla baş başa kalmak. Binlerce kişinin geçtiği sokaklarda santur çalarak bu deneyimi yaşadım ve öğrendim. Tabii ki sessizliğe ihtiyacı vardır insanın ama illa yalnızlık gömleğini bir valize koymasına gerek yok. Metin Altıok "Yalnızlık devrik bir mezar taşıdır" diyor. Bunu şöyle şerh edebilirim. Yalnızlığa hiçbir zaman erişemeyiz. İnsanlar çünkü aklımızda ve kalbimizde hep birileri var ve konuşuyor ve bizi meşgul ediyor. O yüzden yalnızlık Allah'a mahsustur derim. Ne güzel sözdür değil mi?

L. Y: Baba Tahir'den ezberinizde olan bir deyişten hareketle sormak istiyorum: İlim sizi cezbettir, bir denizin kıyısına getirdi. Vecd içinde o denize düşürdü ve sizi boğulmaya terk etti. Ama siz o denizde boğulmadınız, yüzdünüz. Bunu nasıl başardınız?

S. A: Eşrefoğlu Rumi "Aşıklar dert arar derman içinde" der. Mısri "derman arardım derdime derdim bana dermanmış" der. Mevlana "iyileşmek için önce hasta olmak gerek" der. Hasan lutfi şuşud "inkisarı aziz tut hüznün kadrini bil" der.

Şah Hatayı “bir derdim var bin derman değişmem der” Şemseddin Mısri “Kahrı da hoş lütfu hoş” der. Yani yüzmedim, boğuldum. Korkmadım çünkü. Osman Kemali Baba “Varlığından utan tanı rabbini” der. Benim çabam da budur. Rabbi tanımak için boğulmaktan korkmamak

C- “Neden” ve “Nasıl” Soruları

L. Y: Halfeti’de Sohrap Sepehri için “Butimar’ın feryadına, Sohrap’ın sesine, kederli bir santur tınısı ile kulak verelim...” tanıtımıyla Suyun Ayak Sesi adlı enstrümantal besteyi yaptınız. ‘Bir şair olarak dünyaya gelsem, Sohrap Sepehri olmak isterim.’ diyorsunuz. Neden?

S. A: Bir şairin hayatı en kötü şiiridir demiş Sezai Sarioğlu. Oysa Sohrab’ın hayatı onun en güzel şiiridir. O şiirleri kadar hayatıyla da bana çok şey öğretmiştir. Eşim Damla hatıratını (henüz yolcuyum) çevirdi. Okuyun derim.

L. Y: Halfeti’de cura eşliğinde Mahzunî Şerif dinlerken, ineklerinizi yemeden içmeden kesmişsiniz. Neden?

S. A: Bu bir espriydi ama. Annem derdi hep. ‘İneklere yiğit muhtaç olmuş kuru soğana’yı çalıp söylersen yemeden içmeden kesilirler’ Haklıydı keşke neşeli şeyler çalıp söyleseydim. Sabahtan akşama Mahzunî Şerif çalıp söyledim.

L. Y: Santur üstadlarını mızraplarından tanıyorsunuz. Nasıl?

S. A: Çalım tekniklerinden. Meskhatian çaldı mı kendi tekniği ve tarzıyla. Ardavan Kamkar çaldı mı kendi tekniği ve tarzıyla. İki ay önce Tahran’da Mustafa Ödülleri’nde çaldım. Prova alırken Tahran Milli Orkestrası’ndan müzisyenler şaşkınlıkla kulisten çıkıp geldiler. “Bu çok değişik bir çalım tekniği. Siz nerelisiniz?” dediler. İyi müzik dinleyicisi hemen tanır, bilir icracının tekniğini.

L. Y: Tanburun tınısı sizi bir gül bahçesinde hayâle daldırıyor. Nasıl?

S. A: Hatta her çaldığımda sapının ucuna bülbül konar zannederim. Her insanın sevdiği enstrüman sesi farklıdır. Bana göre santur hüznün çalgısıdır. Her çaldığımda hüznülenirim. Hüzn güzeldir. Tenbur (doğrusu tenbur. İran tenburu) ise gül bahçesi. Cura ise saf çocuğun hayal dünyasını anımsatır bana.

L. Y: Yunus Emre ve Şeyh Galib’i okurken mest olduğunuzu söylüyorsunuz. “Meğer ben iki deryanın yanında bir damladan habersiz büyümüşüm.” diyorsunuz. Nasıl?

S. A: Dedem ve arkadaşı Mele Hüseyin amcadan bahsediyorum. Şu anki halim olsa bir dakika yanlarından ayrılmazdım

D- Tek Cümlelik Yanıtlar: Şu kelimeler size ne söylüyor?

- Serdo ve Orçun

Sokakta saatlerce müzik yapmak

- Sanat

Görülmeveni, duyulmayı görmek ve duymak

- Kuş Ağacı

Ülkü Tamer şiiri

-Sokakname

Yaşanmışlık



E- Tercih Soruları: Birini seçmek durumunda kalsaydınız hangisini seçerdiniz?

-Niyazi Mısri mi Galib Dede mi?

Başka hangi şair sorulursa sorulsun karşısında her zaman Mısri derim

-Ankara mı İstanbul mu?

2020'ye kadar Ankara. Sonra İstanbul.

- Sarı heybe mi not defteriniz mi?

Not defterim.

- Lahmacun mu kebab mı?

Tabii ki lahmacun.



G- Çağrışımlar: Size bazı kelimeler vereceğim. Bu sözcüklerin sizde ilk uyandırdığı çağrışımı tek bir kelimeyle ifade eder misiniz? (Lütfen ilk gelen kelimeyi düşünmeden söyleyin.)

- Bozuk para?

Sokak müzisyeniyken en sevdiğim ses.

- Zabıta?

Korku ve öfke.

-Tatlıses?

İranda herhangi bir taksi yolculuğundaymışım gibi hissetmek.

- Karanfil Sokak?

Geçmişime uzanmak.

-Hacettepe Üniversitesi?

Başarısız öğrencilik.

-Bahçelievler Millet Kütüphanesi?

Sıcak ortamda kitap okumak.

-Füruğ Ferruhzad?

Letafet.

-Parviz Meshkatian?

En büyük santur ustası.

- Anne?

Önce kızan ama sonra kızdığına yani bana yardım eden.

- Damla

Her şeyi onunla düşünmek ve hayal etmek.

Kendinse Kaçtığın

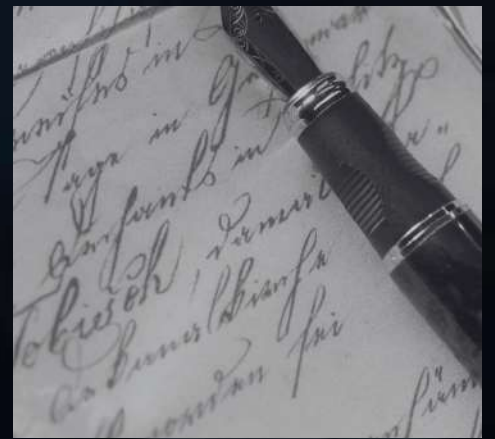
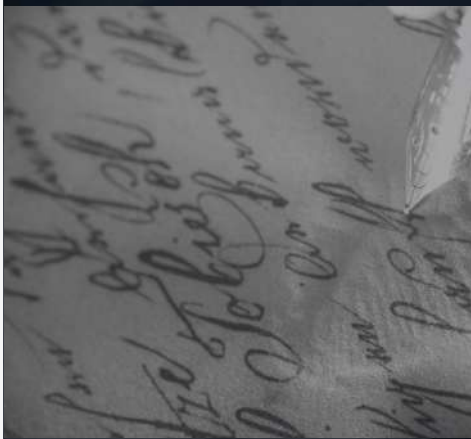
Gökçenur Ç.

Enis Batur’a

Kaçtığın kendinse “nereye?” diye sorduğunda
“yağmura,” demelisin biletçiye.
Başka her cevap kös kös dönmektir eve.
Eski sevgilinin peşinden çıktığın
İskoçya seyahatinde belki onca sene
aldıkça mutlu olacağın öğretildiğinden,
belki vurduğun dibe saldıgın bir iskandil,
bir bozgun andacı niyetine aldığın ekose kasketini
masanın üstüne atmak, sarı daktiloyu kucağına alıp
kaçtığın kendinse diye kısa bir şiire başlamak.
Ama senden yağmura otobüs kalkmaz,
geçmez sermestiye ekspresi, vapur yanaşmaz
içinin günbegün sığılaştan bulanık sularından
paslı ayaklarıyla yükselen, yaşama isteği
çoktan dalgalara kapılmış iskeleye.
Yürümelisin tekmeleyerek belleğini.
Çünkü ancak yürüyerek çıkabilirsin
yazdıklarının arkasına gizlediğin
kapıyı bir tesadüf bulup girenler
gerçeklikten kopan çekirdeğine
ulaşamasın diye içine kurduğun
Pan labirentinden. Bir yandan düşünerek
yıllar sonra bunu da nasıl çarpıtıp
gururlu bir geri çekilme olarak anlatacağını.

Şairlerden El Yazısı Şürler

Derleyen: Muhammet Çelik



LEVENT KARATAŞ

ENİS BATUR

GONCA ÖZMEN

ALTAY ÖKTEM

KÜL

Bitmek bilmiyor derlediğim dağ hikâyeleri,
Âdem'in ayakizi varmış Zehven'in doruğunda,
Tetüme dağının suyu uzatmış içenin ömrünü,
severim bütün Acaibü'l-Hilkat kitaplarını,
kömür külüyle ondandır giysilerimi yıkarım,
öyle yazıyor onlardan birinde adı geçen Necm
için renklerle kokularla dolup taşan rivayet,
Cebel-i azîm'den kar eksik olmazmış madem
gider eteğinde kurarım emektar çadırımı.

KÜL

Bittim ki bilmiyorum denildiğim dağ hikâyeleri,
Âdem'in ayakizi varmış Zehven'in doruğunda,
Tetüme dağının suyu uzatmış içenin ömrünü,
severim bütün Acaibü'l-Hilkat kitaplarını,
kömür külüyle ondandır giysilerimi yıkarım,
öyle yazıyor onlardan birinde adı geçen Necm
için renklerle kokularla dolup taşan rivayet,
Cebel-i azîm'den kar eksik olmazmış madem
gider eteğinde kurarım emektar çadırımı.

Ali, Berta
2025
Ex IV'den

Arabölge

"Gömdük," dedi. Eli cebinde. Yokladı bahçeyi usul sabır.
Uzak ıslık. İkindinin kaldığı. Dünyaya bağlanmanın zamanı.
Sarışın bir çocuk - ağız mızıkalı. Soyunuyor auluda. Saçları kıvrak.
Elišinden bir an.

Erık çalan sevinçle atlıyor duvardan. Gölgeleikten biri geçmiş de
her şeyi düzeltmiş gibi. Herkes bir şey anlıyor sanki yaşamaktan.
Omuz silkmelik bir an.

Böğürtlenler sürüyor. Sürüyor her şey doğada. Yazlı kadın
eğiriyor uzun bir dizeyi. Bir Salgado fotoğrafında yitmiş ipi.
Beyaz Mitoloji.

Bakışın izi. Seğiren. Korkunun bıcımlediği. Güneş batarken
duyulmuyor denizin söyledikleri. Olan oluyor. Akısta.
Bazına büyük.

Tutturamıyoruz arzulanın ritmi. Yeterince galın değil
hiçbir şey. Yeterince ham değiliz.

Kozalaklar dökülüyor.
Şehir, ötede bir yerde. Bakışlık öyle kısacık
Esneyen köpekle.

Gonca Özmen



Kâğıt Kesîgi

Değdiğin. İnce sızı. İğreti.
İkindinin. Sınır uçları. Yaban arıları.

Beklediler bastonlarına dayanarak
güneşin eğrisiyle. Gördüler yıkılışını
koca cevizin. Birdenbire. Auluda.
İyi bilindik dediler. Gün eğilmisti akşama.
Bir daha yıkılacaklar, bir daha - çok daha.
Çocuk dişleriyle güldükleri yaşta. Önce
sesi gitti - sonra ayakları. Değdi toprağa.
Hepten ters durdu ayakta. Asıldığı yerde
soldu lacivert gömleği. Köpeği haulamadı, bir daha.
Konuştu imam - telgraflardan kısa. Alıştık
başkalarının olan ölümüne. Gıgıracızsınız.
Yaşılık, göken bir şey. Omuzlara. İkinci avlusunda.
Aktı yılan. Sandığa. Yoksulluk, en çok mutfakta.
Dinmez zonklama. Tek perdelik oyun - cep kitabı,
bayutunda. Bilmiyoruz ki kim koymuş sayıları sıraya.

Yaşılık, tespihe dizili buralarda.

Gonca Özmen

ERMENİCE BİR GECE

özlerken ölmüşüm ben, sokaklar ıssızmış
bir sokak çalgıcısı bulmuş ölmüş
kötü bir ev önünde
yıldızsızmış gökyüzü, şişen düşmüş yerlere
özlerken ölmüşüm ben peralarda bir gece

özlerken ölmüşüm, unutmak isterken seni
bir hançer şeklidirmiş yarı gözlerimin önünde
unutmak isterken seni... paslı bir iğneyle
kazımışım göz kapaklarımı ölmeden önce

sonradan anlattılar; on yıl önce fazla dozdan
ölmüş bir kız gelip öpmiş
dudaklarımdan

özlerken ölmüşüm ben ermenice bir gecede.

Altay Ökten



KASABA

BEN KİREMITLERİ ÇOK SEVDİM
HER BİRİNİN ÇATILARA DİZİLCİĞİNİ
KİREMITLERİN PROLETAR BİR HİKÂYESİ VAR
KİREMITLER ALTINDA SEVİŞMENİN
SAF BİR ANLAM

İSYAN ETMEKTEN YORULDUK ÇÜNKÜ
YORULDUK BULVAR SAVAŞLARINDAN
EVİÇLERİNDE DİDİŞMEKTEN

BEN KİREMITLERİ HER SEVDİM
HER BİRİNİ, ÇATILARA DİZİLCİĞİNİ...
19 HAZİRAN 2025, AĞVA.

~~EVİM KASABA~~



[HAMİŞ: BEN BÜYÜK HARFLERLE YAZIYORUM]

Amerikan Kudüs'ü Düşü: Protestan Rüyası

Francesco Cisternino

Çeviren: Maide Kasapoğlu

1841 ile 1844 yılları arasında Amerikalı ressam Miner Kellogg, Mısır ve Filistin'de birkaç durak yaparak Levant boyunca seyahat etti. Akademik eğitim almış bir sanatçı olan Kellogg, hem yeni esin kaynaklarına duyduğu ihtiyaç hem de inancı nedeniyle bu yolculuğa çıktı: İsveçli teolog Swedenborg'un Yeni Kilise adlı reform hareketinin bir üyesiydi; bu hareketin temel ilkelerinden biri inanç ile aklı birleştirmektir. Bir sanatçı bakış açısıyla kutsal mekânların (sözde) yerinde nasıl göründüklerini resimlerle sunmak, bu ilkeyi yerine getiriyordu; o da yola koyuldu. Nitekim 19. yüzyılın ilk yarısında halkın Kutsal Topraklar'a ilgisi giderek artıyordu. Edebiyat ve sanatta yaygınlaşan Oryantalizm, bölgenin daha iyi haritalandırılması ve yabancı konsoloslukların açılması, Filistin ve Suriye'de seyahati her zamankinden daha kolay hâle getirmişti. Özellikle 1831-1840 arasında İbrahim Paşa döneminde bölgeye gitmek daha da güvenli oldu; bu yüzden pek çok maceraperest ve yazar alışılmış güzergâhların dışında dolaştı. Dönüşlerinde anılarını yayımladılar, bu kitaplar defalarca basıldı. Özellikle Kuzey Avrupa ve Amerika'daki Protestan cemaatler, Ahit'te adı geçen yerlerin gün yüzüne çıkarılmasına büyük ilgi duydular: onlar için bu, İncil'in hakikatinin nihai kanıtıydı.

Kellogg hem kişisel hem de mesleki anlamda bu eğilimi izledi. Huzursuz ama meraklı ve algısı güçlü bir kişiliğe sahipti; yolculuğu sırasında gördüğü insanları ve manzaraları ustalıkla çizdi, böylece gelecekte maceralarının ticari olarak değerlendirilmesinin zeminini hazırladı. Çizimlerinde kayalık manzaralar, yavaş ilerleyen develer, yakıcı güneş ve gözlere toz dolduran kurak topraklar sıkça görülüyordu. Farklı etnik gruplara ait kadın ve erkekleri geleneksel kıyafetleriyle resmederek kostümler konusunda da yetkinlik geliştirdi: Smithsonian'daki çizim koleksiyonu, 19. yüzyıl ortası Levant halklarının -Türklerden Ermenilere, bedevilerden çingenelere -adeta görsel bir kataloğudur. Ancak dahası da vardı. 1844'te İstanbul'da, Ninova'yı ortaya çıkaran ve Mezopotamya ile Pers'te birçok arkeolojik keşfe imza atan İngiliz arkeolog Austen Henry Layard ile tanıştı.



Miner Kellogg, *Sina Dağı'nın Zirvesi ve İlyas Şapeli*, yılı bilinmiyor (1844?), keten üzerine yağlıboya, 72.4 × 49.5 cm.

Birlikte Bitinya’da geziler yaptılar, tartıştılar, araştırmalar yürüttüler. O noktadan itibaren Kellogg, arkeolojik keşifleri bir fırsat olarak görmeye başladı. Bu açıdan belirleyici isim, 1830’larda Ortadoğu’da bir sefer düzenleyen yetkin arkeolog Edward Robinson olmuştur. Yayımladığı ciltler, mevcut haritaları güncellediği, önemli harabeler bulduğu ve daha önce bilinmeyen birçok alanı belgelediği için ilgi uyandırdı; kısaca, İncil topraklarının arkeolojisini icat eden kişi oydu. Bunun ardında hem İncil’i daha iyi anlamak hem de Ahitlerin gerçekliğine kanıt sunmak arzusu vardı. Dolayısıyla Kellogg Amerika’ya döndüğünde deneyimini kazanca dönüştürmek için uygun bir zemin buldu: Eserlerinden oluşan sergilere konferanslar ve konuşmalar eşlik etti. Özellikle Tanrı’nın insanlığa yasalarını verdiği yer olarak bilinen Sina Dağı’nı, St. Catherine ile Shoreb Deir arasında kalan Es-Seba’iye Vadisi’nde bulunduğunu iddia etti. Bu görüş dönemin uzmanları (hatta Robinson’un kendisi) tarafından reddedildi; yine de böylesi iddialar ve akıcı hitabeti sayesinde Kellogg çok sayıda bilet sattı. Başarısının sırrı, kurak manzaralarını Kutsal Topraklar’ın, özellikle de Sina Dağı’nın simgesel ve ruhani anlamına sürekli göndermelerle desteklemesiydi; üstelik bunları sözle tam olarak betimlemezdi—dinleyiciler kendi hayal dünyalarında bu resimlere anlam katmaya devam ederdi. Kısacası Kellogg, taze fikirleri ülkesine taşıyan ve bunları geniş bir kitleye ulaştıran ilk Amerikalı ressamlardan biriydi.

Kellogg’un gerçekçi ama kasvetli manzaralarına mistisizm katma çabasını ondan kısa süre sonra Edward Troye aştı. Sanat tarihçisi John Davies, *The Landscape of Belief* (1996) adlı kitabında Troye’nin yaklaşık 1856 tarihli *Ölü Deniz* adlı nadir bir resmini gösterir. Bu tabloda ön planda geniş bir su kütlesi, arka planda ise kısır bir manzara vardır. Düz ve kuru tepeler gölü çevreler; davetkâr olmayan kıyılar dal parçaları ve siyah çamurla kaplıdır. Genel olarak tablo, ebedi bir durağanlığı andıran ay benzeri bir dinginlik ve sessizlik hissi verir; ancak özel bir şey barındırmaz: Resmin üçte ikisini açık bir gökyüzü kaplar, gözün takılabileceği başka pek az ayrıntı vardır.



Edward Troye, *Ölü Deniz*, 1856 ca; boyutları bilinmiyor. Bethany College Art Collection, Virginia.

Buna rağmen, Troye'nin Filistin yolculuğunu tanıtan konferanslar dizisi Amerika'da büyük başarı kazandı. *Ölü Deniz* tablosunun doğruluğu, birkaç yıl önce ABD Donanması adına benzeri görülmemiş bir seferi yöneten Teğmen William Lynch tarafından garanti edilmişti. Mekân, Hristiyanlar için olağanüstü bir çekiciliğe sahipti: Sodom, Gomorra ve Admah'ı, Lut'un yıkımdan kaçarken sığındığı Soar harabelerini ve Kral Hirodes'in yıkandığı Callirhoe kaplıcalarını çağrıştırıyordu. Ancak asıl soru şuydu: 1850'lerde Amerikalı izleyiciler için *Ölü Deniz* gibi tablolar ne anlama geliyordu? Bruce Harvey'e göre bu resimler konuşmacıya çeşitli olanaklar sunuyordu. Birincisi, katı bir toplumda doğrudan dile getirilemeyen utandırıcı konulara dolaylı biçimde değinmeyi sağlıyordu; yani vaiz İncil hikâyelerine atıfta bulunduğunda, topluluklarda yaşanan gerçek günahlardan bahsetmiyor ama her dinleyici verilen uyarıları anlayabiliyordu. İkincisi, bu tablolar vaazlara malzeme oluyor ve Amerikalılara uluslarının hiçbir zaman topluca günaha sapmadığını hatırlatıyordu. Harvey'nin dediği gibi, "*Ölü Deniz*, ulusal suç ve ceza kaygılarını artırmadı; onları bastırdı." Yani böylesi sanat eserleri üzerine kurulan söylemler, öz-eleştiriden kaçmanın kısa yolu hâline geliyordu. Nitekim Harvey haklıydı: Okul çocukları, öğretmenleri, kilise üyeleri, yerel yöneticiler ve seçkin vatandaşlar Troye'nin konuşmalarını dinlemek için sıraya giriyor ve bilet alıyordu. Ressam, Tanrı'nın öfkesinin patlamasıyla günahkâr şehirleri cezalandırmak için emrettiği volkanik bir patlamanın ardından sular altında kalan efsanevi kentlerden bahsediyordu. Onun sözleriyle: "Bugün bile tüten bu çorak toprak, şüphecileri susturacak bir tanıklıktır... Her şey, bir zamanlar ata Lut'un yerleşmek için seçtiği o güzel vadinin, eski seviyesinin altına gömüldüğünü ve Tanrı'nın yargısının ebedî bir anıtı olarak kalacağını göstermektedir." Daha önce yalnızca at resimleriyle tanınan biri için hiç de fena değildi.

Şunu da unutmamak gerekir: Laik bir anayasaya sahip olmasına rağmen Amerika geçmişte (ve belki hâlâ) dindar bir ülkeydi; eğitim sistemi köklerini inanç ve dinden alıyordu. O dönemde mezhebe bağlı okullar yaygındı ve Levant'taki (Doğu Akdeniz) Amerikalı misyonerler, yatılı okullarını Orta Doğu'nun ideolojik olarak içeriden dönüştürülmesi için birer Truva atına dönüştürdüler. 1840'ların başında Musul misyonunun başındaki Dwight Marsh şöyle diyordu: "Amerika'nın kaderi kaçınılmaz olarak dünyanın kaderiyle bağlantılıdır. Amerika ancak insanlığın kurtuluşunda güvence altına alınabilir." Kutsal Toprakların resimleri, öğrencilerin görsel eğitimlerinin bir parçasını oluşturuyordu; inançları ne olursa olsun bu görüntülerle besleniyorlardı. Bugün bu resimler, Protestanların Filistin'in yerli halkına nasıl baktıklarını anlamamıza yardımcı oluyor.

Palestine'e (Filistin'e) seyahat eden bir diğer başarılı peyzaj ressamı James Fairman'dı. Onun Kudüs manzaraları -özellikle 1875'te yaptığı Zeytin Dağı'ndan Kudüs görünümü- etkileyici eserlerdir. Değişen hava koşullarında ve farklı zamanlarda betimlediği gün batımları, kubbelerin üzerinde dalgalanan bulutların renk oyunları, beyaz kubbeleri ve binaları aydınlatan parlak güneş hâlâ canlılığını korumaktadır. Her zamanki gibi manzara, şehri tepeden gören ayrıcalıklı bir bakış açısından -kentin güneyindeki bir yamaçtan- resmedilmiştir.

Açık mavi, sarımsı ve tozlu turuncu tonlarla boyanmış gökyüzünün altında kentin bazı simge yapıları seçilebiliyordu: Ömer Camii, Kubbetü's-Sahra, Saray minaresi, Davut Kalesi'nin surları... Gölge, Hinnom Vadisi'nin yamaçlarına düşüyor, seyrek bitki örtüsünü görünmez kılıyordu. Ön plandaki patika boyunca seyrek çalılar tozlu toprağa serpiştirilmiş gibiydi. Fairman'ın 1876 tarihli *Namaza Çağrı* adlı eserinde ise, yalınayak ve sarıklı bir Arap figürü, uçuşuma doğru eğilmiş şekilde görülür. Bu kişinin ezan mı okuduğu, namaza mı başladığı, secde mi ettiği yoksa vadideki bir şeye mi baktığı belirsizdir. Sanat tarihçisi John Davies'e göre adam yanlış yöne dönmüştür: Kible'nin güneyde olmasına rağmen doğuya -yani Protestanların İsa'nın Çarmıha Gerilişi ile ilişkilendirdiği Zeytin Dağı'na- yönelmiştir.



James Fairman, Zeytin Dağı, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 80x114 cm, özel koleksiyon.

Fairman'ın bilgisizlikten böyle bir hata yapmış olması güçtür. Katı bir Protestan inancına ve önyargılarına sahip, dikkatli, bilgili ve zeki bir sanatçıydı; 1876'ya gelindiğinde İslam'a aşına olacak kadar uzun süre Filistin'de bulunmuştu. Davies'e göre bu, bilinçli bir **dini aşağılama** eylemiydi. Zira o dönemde farklı inançlara yönelik önyargılar karşılıklı olarak körükleniyordu. Kutsal Topraklara giden seyyahlar günlüklerini anti-İslami ve anti-Yahudi yorumlarla doldurmayı çoğunlukla ihmal etmiyorlardı (hemen ardından Katolikler, Doğu Hristiyanları ve diğer azınlıklar da hedef alınırdı). Hemen hepsi, bölgedeki sosyal çöküşten bahsediyordu: cehalet, bağnazlık, yolsuzluk, kadınların aşağılanması, demokrasi, hukuk ve medeni hakların yokluğu, sefil satrapların baskıcı yönetimi... Öyle ki, liberal denebilecek deniz papazı ve editör Walter Colton bile, "İslamiyet, ilahi hakikatin ve özgürlüğün mezarıdır" sonucuna varmıştı. Bu öfkenin bir kısmı doğru olabilir; fakat muhtemelen dinden çok siyasî ve idari sorunlarla ilgiliydi. Osmanlı İmparatorluğu artık güçsüzleşmiş, sömürgeci bir güç olarak halkın yaşam koşullarıyla ilgilenmez hâle gelmişti. Sosyal ve insani gelişim en düşük noktasına ulaşmıştı; ama dinin bunda payının ne kadar olduğu belirsizdi.

Bütün bu Kutsal Topraklar ressamaları arasında en önemlisi, yoğun Filistin deneyimini en iyi şekilde *Jerusalem from the Mount of Olives* (1870, The Nelson-Atkins Museum of Art) tablosuyla yansıtan Frederic Church'tür. Doğayı ve vahşi ortamları resmetme konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahip birinci sınıf bir sanatçı olan Church, Amerika'nın batıya doğru geç dönemdeki genişlemesinin cazibesini herkesten daha iyi yakalamıştır. Ancak görselleri işlerken bilinçli biçimde manipülatif davranmasıyla da tanınıyordu: onun Kudüs'ü idealize edilmiş, kusursuz, engellerden (yani yerlilerden) arındırılmış, ilahi ve kıyametvari bir ışıqla kutsanmış hâlde resmedilmiştir. Bakış açısı, izleyiciye kesintisiz bir hâkimiyet sağlar; gözlemciyi mülkiyet düşleri kurmaya yönlendirir. Church'ün Kudüs'ü yalnızca arzu edilir değildir, adeta alınmaya hazırdır. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, Church'ün aktif üyesi olduğu Amerikan Filistin Araştırma Derneği, Osmanlı topraklarının olası Batılı istilasını için Filistin'in haritasını çıkarmaktaydı.



Zeytindağı'ndan Kudüs, 1870, tuval üzerine yağlıboya, 138x214 cm; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Bunun yanı sıra tablo başlı başına bir zevktir. Bulutlu bir gökyüzüne ve görünmez bir güneşe karşı ışığın zaferi, şehrin ve sokaklarının net bir görünümünü verir; öyle ki Batı Kudüs'te yaşayanlar kendi evlerini ayırt edebilirdi. Church, şeffaflık ve opaklığı dönüşümlü kullanarak, kapsamlı bir görüşü kişisel bir iz ile sunmayı başarmıştır: hiçbir gravür bu kadar berrak olamazdı. Atmosfer tam bir sükûneti yansıtır; şehir, gürültüsüyle değil, kendisiyle resmedilmiştir. Kubbetü's-Sahra'nın sağındaki tapınak platformu ışıqla parıldarken, Müslüman mezarlığının bahçesi çölde bir vaha gibi huzurlu görünür -fakat ikisi de boştur. İlginçtir ki, tablonun New York'taki Goupil Galerisi'ndeki açılışına katılan ziyaretçilere, tuval üzerinde görülen en önemli kutsal mekânları gösteren bir kâğıt harita dağıtılmıştır. Onlardan, tıpkı gerçek bir hacda yapacakları gibi şehrin sanal bir turuna çıkmaları ve simgesel yerleri bulmaları istenmiştir.

Şimdi, yükseltilmiş bakış açısı Kudüs tablosunda diğerlerinden daha da belirgin bir özellik olarak ortaya çıkar. Albert Boime’a göre, ayrıcalıklı bir bakış açısı, toprak üzerinde hâkimiyet anlamına gelir; 19. yüzyıl Amerikalı peyzaj ressamlarında her “her şeyi gören bakışa” erişildiğinde bu, Manifest Destiny’nin (Kader Bildirgesi) eyleme geçtiği anlamına gelir. Boime’a göre bu türden bir perspektif -yüksek bir noktadan aşağıya bakış ve ön planda yer alan, gözlemci yerine geçen yerlilerin bulunduğu bir düzenleme- sömürgecidir. Bu, hâkimiyet arzusunu, yayılmacılığı, insan müdahalesini, bilimi, teknolojiyi ve inancı yansıtır: kısaca daha parlak bir Amerikan geleceğini. Manifest Destiny, William Gilpin’in bir icadı ya da yalnızca Teksas’ın fethedilmesine dair siyasi bir gerekçe değildi; bu bir ateşti. Bu ateş, sıradan insanlardan papazlara, gönüllülerden diplomatlara, yazarlardan ressamalara, politikacılardan bilim insanlarına kadar pek çok kişiye Amerikan imparatorluğunun vaktinin geldiğini düşündürdü; bunun Tarih tarafından, hatta bizzat Tanrı tarafından emredildiğine inandırdı. Sanat eleştirmeni Robert Hughes’un özetlediği gibi: “Görmek keşfetmekti; keşfetmek fethetmekti.” Batıya doğru genişleme nasıl ilerlediyse, bir ordu dolusu misyoner, iş insanı, sanatçı ve gezgin de kendini Doğu’ya doğru yeni bir Exodus’un (Çıkış’ın) parçası gibi hissetti ve Tanrı’nın armağanını, yani Kutsal Topraklar’ı yeniden kazanmayı hayal etti. Bu projede yerel halk, Amerikan yerlileriyle benzer şekilde görülüyordu: yalnızca pratik bir engel değil, aynı zamanda tarihe aykırı bir müdahale.

Sanatın tüm bu süreçteki özgül rolü neydi? Peyzaj resimleri, fotoğraflar ve dioramalar, geniş çaplı tanıtım konferansları ve basılı makalelerle desteklenerek bu coşkunun pekişmesine katkı sağladı. Bu tür gösteriler, yerel basın ve din adamları tarafından sanki katılmak bir ahlaki görevmiş gibi tanıtıldı. Bu, İncil’in gerçekliğini keşfetme, yalnızca tahayyül edilmiş ama hiç görülmemiş mekânlarla tanışma ve en önemlisi de seyahat edemeyenler için küçük bir hac yerine geçme fırsatıydı. Amerikan kültüründe haccın önemini, olağanüstü bir seyahatname yazarı olan Rahip Stephen Olin şu sözlerle ifade etmiştir: “Hac, Kutsal Topraklar’da vatandaşlığa kabul edilmekten biraz daha az bir şeydir. Ancak o zaman İncil gerçek olur.” Ancak tüm bunların bir bedeli vardı. İnsanlar bilet satın alıyor, sanatçıların deneyimlerini, garipliklerini, maceralarını, görüşlerini dinliyorlardı. Davies’in kitabında gösterdiği gibi, tablolar, diorama panelleri ve fotoğraflar genellikle standart bir hac güzergâhı düzeninde sıralanıyor ve büyük bir ilgiyle izleniyordu. Her katılımcı, uzak diyarlarda olmayı hayal edebiliyor, bilinmeyen karşı konulmaz cazibesini kısa süreliğine tadabiliyordu. Sonuçta insanlar yalnızca çöl ve harabe resimleri satın almıyordu. Onlar bir hikâye satın alıyorlardı, Kutsal Topraklar’da kendilerini görme, Tanrı’ya daha yakın hissetme ve Amerika’nın o kutsal manzara içinde bir rolü olduğuna inanma fırsatını.

Daha fazlasını öğrenmek için:

The Landscape of Belief. Encountering the Holy Land in 19th Century American Art and Culture by John Davis, Princeton University Press, New Jersey, 1996.

Power, Faith, and Fantasy. America in the Middle East 1776 to the Present by Michael B. Oren, W.W. Norton and Company, New York, 2007.

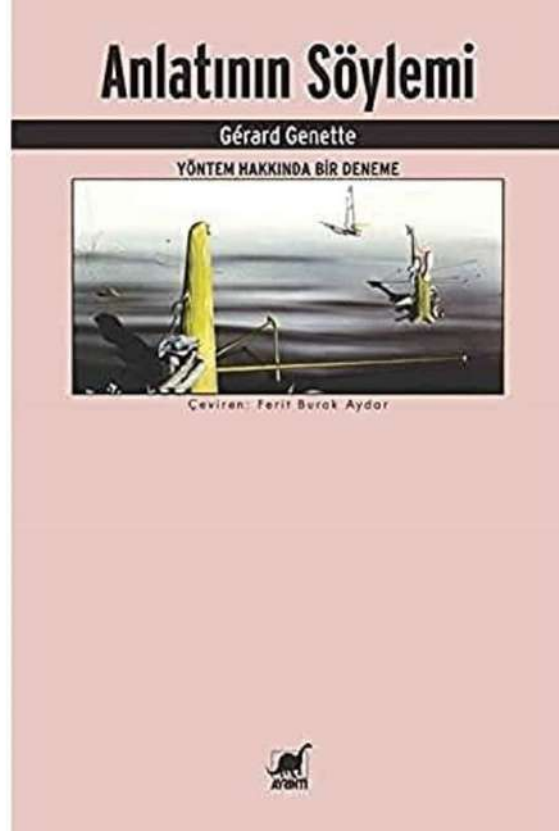
The Magisterial Gaze. Manifest Destiny and American Landscape Painting, 1830-1865 by Albert Boime, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1991.

Anakronik Zamanın Kurucu İki Kavramı:

Analepsis ve Prolepsis

Hümeyra Çalışkan

Klasik anlatıbilim olarak da ifade edilen Fransız Yapısalcılığıyla ilişkili olan analepsis ve prolepsis terimleri, Gérard Genette tarafından öne sürülmüştür. Fransız Yapısalcılığı, Fransa’da yayımlanan *Communications* dergisinin “Anlatıların Yapısal Analizi” isimli özel sayısının tarihi olan 1966 yılından 80’li yıllara kadar etkili olmuştur. Temelde, “Yapısalcı anlatı bilimciler, anlatı biçimlerini evrenselleştirme eğilimiyle birlikte, anlatıların biçimsel özellikleriyle ilgili “nesnel” bir tanım ve açıklamayı hedeflemiştir” (Dervişcemaloğlu, 2016, s.28.). Bahsedilen “nesnel tanım” arayışı anlatıbilimcilerin teoriye pek çok terim kazandırmalarına yol açmıştır. Anlatıbilimin kaynaklarından birinin de dilbilim olduğu düşünüldüğünde anlatının gramerini ortaya çıkarma gibi çabalarla anlatının çeşitli bölümlere ayrılarak incelenmesi anlatıbilimin en belirgin özelliğidir denilebilir.



Gérard Genette

Gérard Genette, *Anlatının Söylemi (Discours du Récit)* adlı çalışmasında Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’sinin söyleminin peşine düşmüştür. Genette’in özelden genele gitmek olarak adlandırdığı bu durum, *Kayıp Zamanın İzinde* üzerinden anlatının söylemini ortaya çıkarma girişimidir. Buna benzer şekilde Mehmet Rifat (2005), Genette’in kuramsal çalışmalarının var olandan olabilecek olana yöneldiğini ifade eder. (s.146).

Genette, *Anlatının Söylemi*'nde anlatıyı üç ana başlık altında inceler. Bunlar: zaman, kip ve ses'tir. Analepsis ve prolepsis terimleri ise anlatının zamanıyla ilgili kavramlardır. Bununla birlikte Genette, zaman başlığını da üç başlık altında inceler. Düzen, süre ve sıklık şeklinde kategorize edilen zaman, kısaca şöyle irdelenir: “Düzen, öykünün kronolojisinin nasıl işlendiğine gönderme yapar; süre, öykü zamanıyla söylem zamanının oranlanmasını kapsar; sıklık ise tekil ya da tekrarlanan eylem birimlerini sunmanın muhtemel yollarını ifade eder” (Jahn, 2012, s.98).

Kısacası analepsis ve prolepsis genel olarak anlatının zamanı, özel olarak bu zamanın düzenlenişiyile ilişkilidir. Bu iki terim, Genette'in anakroni terimiyle birlikte incelendiğinde daha iyi anlaşılacaktır. Anakroni, anlatının kronolojik olarak değil, geriye ve ileriye doğru sıçrayışlarla tam da kronolojiyi bozmak üzere oluşturulmasıdır. Analepsis ve prolepsis de bu noktada devreye girerek kronolojiyi bozan ileri ve geri sıçrayışları ifade eder. Analepsis ve prolepsis böylece *Anlatının Söylemi*'nde anokronik bir anlatının ayrılmaz parçaları olarak ifade edilir.

Genette (2020), kısaca geriye dönüş (flashback) ya da ileri sarma (flashforward) gibi ifadeler yerine iki özgün terimi kullanma isteğini, sinema gibi farklı türlere özgü referanslarla karıştırılma endişesiyle açıklar: “Ayrıca “öngörü” ya da “geriye dönüş” gibi otomatikman öznel olguları hatırlatan terimlerin psikolojik yan anlamlarından uzak durmak için bu terimlerin yerine çoğu kez daha tarafsız iki terimi kullanacağız” (s.28).

Analepsis kavramına yakından baktığımızda kısaca “geriye dönüş” olarak tanımlanabilir. İlk anlatının zamanıyla arasındaki konuma göre içsel ve dışsal olarak ikiye ayrılır. Dışsal analepsis, ilk anlatının zamanından daha eski bir tarihe dönüşü ifade ederken ilk anlatının başlangıç noktasından sonra ve şimdiki zamandan önceye dönüş içsel analepsis anlamına gelir. Dışsal analepsisler ilk anlatıdan öncesini anlattığı için ilk anlatıya müdahalede bulunmaz, ancak onun içeriğini doldurma işlevini görebilir. Bu yönüyle, okuru geçmiş hakkında aydınlatmaya yarar. İçsel analepsisler ise anlatının zamanının içinde yer aldığı için çakışma, fazlalık olma gibi riskleri taşır. Anımsatıcı analepsisler ise metinde daha önce yaşanmış bir olayın hatırlanmasıdır. Genette (2020), anımsatıcı analepsisin metindeki işlevi üzerine şöyle der:

Bu dönüş, geçmiş epizoda kendi zamanında henüz sahip olmadığı bir anlamı geriye dönüşlü olarak kazandırır. Bir olay olduktan sonra, ya pek de özgün olmayan bir şeyi manidar kılarak ya da ilk yorumu çürütüp bir yenisini koyarak geçmiş hadiselerin anlamını değiştirmek, aslında anımsamaların *Kayıp Zaman*'daki en değişmez işlevidir (ss. 45-46).

Bu türden bir hatırlama, daha önceki satırların farklı yorumlarını gün yüzüne çıkardığı gibi karakterin şimdi ve geçmiş arasında karşılaştırma yapmasına, o zamanlar yanlış yorumladığı şeyleri görmesine olanak tanır.

Böylece geçmişî şimdinin bakış açısı ve bilgisiyle yorumlama imkânı, aynı zamanda karakterin yanılgılarını da deşifre edecektir. Analepsis geçmiş yanılgıları ortaya çıkardığı gibi yeni bilgiler ışığında fark edilen şeyin geçmişle doğrulanmasında da etkili olur. Bu yönüyle anlatının boşluklarını doldurma, geçmişle bugün arasında köprü kurmaya da yarar.

Genette için anlatının boşluklarını ne ölçüde doldurduğu analepsislerin incelenmesindeki bir diğer kategoriye oluşturur. Tam analepsis: geriye gidişin anlatı zamanına eriştiği, geriye dönüşle ilk anlatı zamanı arasında boşluk bırakılmayan analepsis çeşididir. Kısmi analepsis ise geriye dönüşün ardından kahramanın hayatının uzunca bir bölümünün karanlıkta bırakılarak şimdiye sıçrama yapılmasıdır. Kısmi analepsisten sonra esas anlatı zamanına nasıl geçileceği önemli bir sorundur. Geçmişe dönüş yarıda bırakılarak normal anlatı zamanına geçildiğinden iki zaman arası boşluk, kopukluk oluşma riskini taşır. Tam analepsislerde anlatı yarıda bırakılmadığı için böyle bir kopukluk tehlikesi yoktur.

Prolepsis ise anlatı zamanından ileriye sıçrayışı ifade eder. Genette, roman türünün klasik biçimlerinde prolepsisin nadiren görüldüğünü belirtir. Bunun temel sebebi, roman türünün erteleme yöntemiyle gelecek hakkında doğrudan bilgi verme yönteminin (prolepsis) uzlaşmamasıdır. Analepsisin anlatı içerisindeki “hatırlatma” işlevi prolepsiste kendisini “öngörü”ye bırakır. Prolepsis aynı zamanda anlatıda sonradan yaşanacak olayları önceden duyurmaya yarayarak okuyucuyu üzerinde “hazırlayıcı” bir rol üstlenir.

Prolepsis de analepsis gibi iç ve dışsal olarak ikiye ayrılır. Genette, anlatının zamanının sınırını; proleptik olmayan sahnelerin sonuncusu olarak belirtir. Bu noktada anlatının zamansal sınırını aşan prolepsislere dışsal prolepsis, bu sınırın içerisinde yer alanlara ise içsel prolepsis denir.

Genette’in bir diğer tespiti ise bazı prolepsislerin genelleyici olmalarıdır. Bu tür prolepsisler anlatının şimdiki zamanında ilk kez gerçekleşen durumun, gelecekte tekrar edileceğini vurgular. Burada bir alışkanlığın nasıl kazanıldığı, yaşanan olayın karakterin “şimdi”si kadar geleceği üzerindeki rolü eş zamanlı olarak aktarılmış olur.

Her ne kadar prolepsis bir anlatının şimdiki zamanından sonraya ait bilgilerin önceden “haber verilmesi” de olsa aslında tek başına değil, bağlam içinde anlam kazanır. Çünkü önceden haber verilen olayın ya da durumun önemi sonradan ve geriye dönüşlü biçimde okunduğunda kendisini açık eder. Genette, prolepsislerin zamanı geldiğinde tamamen açıklığa kavuşturulacak olaylara gönderme yapması durumuna işaret etmek üzere, prolepsisleri anlatının “küçük tohumlarına” benzetir.

Analepsis ve prolepsis terimlerini ayrı ayrı açıklamak mümkün olsa da bu iki terimin anlatının anakronik yapısını oluşturacak şekilde birlikte yer almaları, bazen üst üste binmeleri yan yana açıklanmalarına neden olur. Gerçekten de gelecekle ilgili bir şeyi öngörürken (prolepsis) geçmişle ilgili bir şeyi hatırlamak (analepsis) şeklinde proleptik analepsisler ya da tam tersi şekilde analeptik prolepsisler anlatı zamanının karmaşık bir hal aldığı modernist metinlerde mevcuttur.



Bunlardan en bilineni Genette'in de çalışmasını dayandırdığı *Kayıp Zamanın İzinde*'dir denilebilir. Genette de bu sebeple bu iki kavrama anakronik roman dediği *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anakronik yapısını oluşturan iki temel terim olarak yaklaşıır. Anakronik zaman, özellikle modernist edebiyatın önemli bir parçasıdır çünkü zamanın kronolojik sıralanışının aksine bireyin kendi hafızasını, hatırlama ve öngörülerini öne çıkarmaya yarar. Bu aynı zamanda “standart” zamandan “bireysel” zamana geçilmesi anlamına gelir.

Kaynaklar

- Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi*. (Çev, F. B, Aydar). Ayrıntı.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. (Çev, B, Dervişcemaloğlu). Dergâh.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime giriş*. Dergâh.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim kuramları I*. Yapı Kredi.
- Tutumlu, R. (2002). *Anlatı bilimi açısından roman-sinema etkileşimi ve bir uygulama: Anayurt Oteli*. (Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi.



Fotoğraf: Elif Akyol

KEFARET YÜRÜYÜŞÜ

Elif Akyol

"itiraf et
onu öptün ve böyle böyle
kanırttın yasakları."

şehrin en paslı kemeri
kefaretim için altından geçirdiler beni.
ellerim, kalçamdan ayrı;
gözlerim, kireç tutmuş yeminin edasıyla çatlak.
yürüdüm, hançerle açılan bir sabahın içinden
elimde ayaklarım, donmuş ve çıplak.
atılır taşlar gövdeme
tenim, siyah bir ekmekle yarılır
askerlerden fırlatılan ahşap miğfer
sırtımda mayalanır.

günah andları, eski yeminlerin dikiş yerinde;
kanı kuru, suyu çoktan buhar.
çünkü bilmem ki ben, nereden filizleniyor bu selalar.
kalabalık, taşları ellerinde ısıtarak,
bir fahişe duası, arzulayarak başımı yarmayı
bedenimi tartar gözler
aç, birkaçı kör, yürüyorum bu yolu
karnımda kılıç artıkları, saçımda lahana yaprakları.

bir elma çürüğü patladı kulağımın dibinde,
ardından önüme atılan kemik parçası
hangi hayvandan koptuğunu bilmeden,
tahminle hangi niyetten fırladığını
siper ediyor gözleri buğulu bir kız kendini yüzüme

gövdeme,
çamurlu yolda sürüklenmiş eteğime.

önce bir taş, sonra bir yumruk
başımda kızıdan yontma miğfer.
derken atılan taşlar kızıdan sekip şiirime.

ve o
tutunuyor
düşmemek için kalabalığın omuzundaki kaktüslere.
elbisem yapılı bu kızıdan
beni korumaya çalıştıkça belirir entarisinde yırtıklar.

saçlarım, ayazda şehrin damağını yalar
Mater Dolorosa! diye seslenince dönüp bakıyorum
Mekke'den yeni dönmüş hacının diline
kız da kül taşıyan ellerime
parmaklarımdan damlayan tere
ne dua, ne cellât,
sadece o kız
sadece o kız
bir şey atmadı yüzüme.

ben düştükçe şehrin göbeğinde
ödediğim neyin kefareti
öpülüyorsa dizlerim bu kız tarafından
öyleyse neden dilenecekmişim Rabb'in merhametini?



Fotoğraf: Elif Akyol

EĞİTİMCİ-YAZAR VE EDITÖR ÖZGE DOĞAR İLE

RÖPORTAJ

Yaren Şahin

Pedagojik açıdan uygun metinlerin sansürle karıştırıldığı, kavramların anlamını yitirdiği şu günlerde konuyu uzmanından öğrenmek en faydalı adımlardan biridir. Özge Doğar 25 yıllık eğitimciliği ve yazarlığıyla çocuk edebiyatına emek vermiş kalemlerdendir. Yazarın yeni çocuk kitabı hazırlık aşamasındadır ve Kırmızı Kedi Çocuk ile Çınar Yayınları'nın çocuk kitapları editörüdür. Kimi zaman yazar, kimi zaman editör, kimi zaman eğitimci gömleğiyle yerli çocuk edebiyatının gelişmesine katkı sağlamaktadır. Çeşitli atölyeler düzenlemekte ve çalışmalarına devam etmektedir.

D'OKU'nun dördüncü sayısında Özge Doğar ile çocuk kitaplarındaki hassas dengeyi konuştuk.

1. Pedagojik açıdan uygun kitaplar “sansürlü” kitaplar mıdır?

Pedagoji, kavramının çocuk kitaplarına girmesi çok yeni fakat olmazsa olmazı. Bu kavram yeni olduğu için siyasi ve ideolojik olarak da kötü kullanılıyor. Öncelikli olarak bilinmesi gereken evrensel ve bilimsel olduğu yönünde. İnsanın olduğu her yerde nasıl psikoloji varsa, okullar eğitim müfredatlarını gelişim psikolojisine göre planlıyorsa elbette pedagoji de dünyanın her yerinde var. Ülkemizdeki güvensiz atmosfer ebeveynleri etkileyecek, çocuk kitaplarında pedagojiye uygunluk derken kuşkuyla bakacaklar. Örneğin çocuk kitaplarında gökkuşağı görmek gayet pedagojiktir. Fakat gökkuşağının pedagojik olmadığını söyleyen ya da domuzu pedagojiye uygun değil, diyerek reddeden kesimler de vardır. Doğada ve insan ilişkilerinde olan her şey pedagojiktir. Çünkü bilimseldir. Gelişime uygun kitaplar sansürlü kitap değildir, her yaşın kendi öznel yapısı vardır. Yetişkinlerde gelişim bir seviyede aşağı yukarı durur, çocukta ise gelişim devam ediyordur; hem fizyolojik hem de psikolojik açıdan.

2. Bir çocuk kitabını “iyi” yapan temel ölçütler nelerdir ve yaş gruplarına göre nasıl değişir?

Bir çocuk kitabını iyi yapan ölçütler, çocuğun yaşına göre elbette değişir çünkü çocuğun dili, düşünme biçimi ve duygusal kapasitesi yaşla birlikte gelişir. Yaş küçüldükçe kitap duyulara ve sadeliğe, yaş büyüdükçe anlama, düşünmeye ve edebî güce yaslanır.

Küçük yaşlarda (0–5) iyi kitap; sade dil, tekrar, güçlü görseller ve güven duygusu sunar.

Okuma döneminde (6–8) anlaşılır metin, akıcı kurgu ve özdeşlik kurulabilecek karakterler önemlidir.

Daha büyük yaşlarda (9–12) iyi kitap; derinlik, karakter gelişimi, düşünmeye ve sorgulamaya alan açar.

Ergenlikte ise edebî dil, çok katmanlı anlatım ve kimlik temaları öne çıkar.

3. Çocuk kitapları seçerken edebi nitelik mi eğitsel kaygı mı?

Çocuk kitapları, öğretmek için yazılmaz ama iyi yazılırsa öğretir. Edebi dil öndeyse; çocuk düşünür hisseser, sorgular, değerleri sezerek edinir, metinlerle gerçek bir bağ kurar. Eğitsel kaygı ile yazılırsa didaktikleşir, çocuğu sıkıştırır, edebiyattan uzaklaştırır. Bizim derdimiz ders kitabı ya da yardımcı kaynak hazırlamak değilse edebi nitelik her zaman ön plandadır.

4.Evrensel temalar ve kültürel aktarım bağlamında çeviri eser okumak çocuğa nasıl katkı sağlar?

Çeviri eserler, çocuğun hem evrensel temalarla buluşmasını hem de farklı kültürleri tanımasını sağlar. Çeviri eser okuyan çocuk, hem dünyaya açılır hem de kendi yerini dünyada daha sağlam kurar.

Evrensel temalar (dostluk, adalet, korku, cesaret, kayıp, umut) sayesinde çocuk, duygularının yalnızca kendisine ait olmadığını fark eder; dünyayla ortak bir dil kurar.

Kültürel aktarım yoluyla farklı yaşam biçimlerini, değerleri ve bakış açılarını tanır; empati ve hoşgörü gelişir.

Kendi kültürünü, başka kültürlerle karşılaştırarak daha bilinçli biçimde anlamlandırır.

Dilsel ve düşünsel çeşitlilik, çocuğun hayal gücünü ve zihinsel esnekliğini artırır.

5.Yetişkinlerin “çocuklar için uygun” bulmadığı ama çocukların ilgiyle okuduğu kitaplar hakkında ne düşünüyorsunuz?

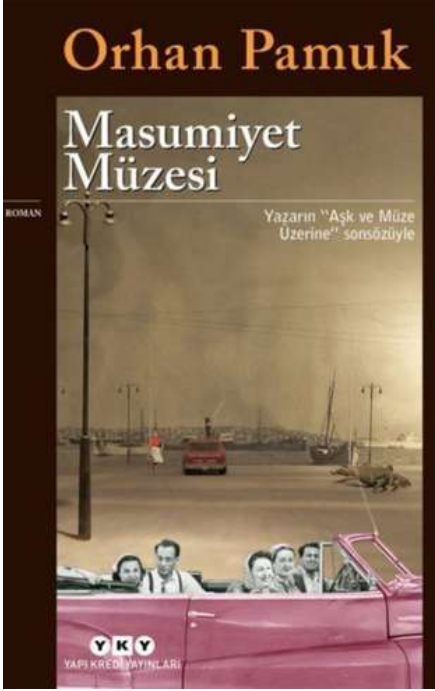
Çocukların sevdiği ama yetişkinleri tedirgin eden kitaplar, çoğu zaman çocuğun iç sesine en yakın metinlerdir. Yetişkinin görevi sansürlemek değil, eşlik etmektir. Bu durum çocuk edebiyatının en doğal ve en öğretici gerginliklerinden biridir.

Yetişkinlerin “uygun bulmadığı” ama çocukların sevdiği kitaplar çoğu zaman: Çocuğun gerçek duygularına (öfke, korku, yaramazlık, hınzırlık) dokunur, yetişkin denetiminden uzak bir özgürlük alanı açar, çocuğun dünyayı kendi gözünden kurmasına izin verir.

Yetişkin rahatsızlığı genellikle şuradan gelir: Düzeni bozan karakterler, kusurlu, söz dinlemeyen çocuklar, açık mesaj vermeyen, belirsiz sonlar, “öğretmiyor gibi” duran anlatılar. Oysa çocuklar için bu metinler: “Ben böyle hissedebilirim” deme alanıdır, kendini tanıma ve sınır deneme fırsatıdır, okuma zevkini gerçekten kuran metinlerdir. Elbette her sevilen kitap nitelikli değildir; ama sırf yetişkin onayını alamadığı için bir kitabı dışlamak, çocuğun edebiyatla kurduğu bağı zayıflatır.

Mutluluk İhtarından Aşk İntiharına

Yasemin Duhâ Meşe



“...aşk *sıkıntısı* erimez;
ya katlanırsın, ya çıkıp gidersin: *düzeltilme* olanaksızdır
(aşk ne eytişim bilir, ne reform)”
(Barthes, 2014, s.52).

Aşk, yüzyıllardır üzerinde konuşulan, tartışılan, çeşitli yorumlamalar yapılan bir kavram. Tüm tanımlama çabalarına rağmen tanımlanamaz yapısı ile her zaman gündemde kalmaya devam ediyor. Çünkü son derece göreceli ve öznel bir noktada duruyor.

Katlanmaların, acıların, hazların, arzunun, mutluluğun ve hüznün harmanlanması biçiminde karşımıza çıkan *Masumiyet Müzesi* (2008); Kemal, Füsün, Sibel ve Feridun dörtgeni ile aşkı farklı bir biçimde okumaya imkân veriyor.

Romanın ana kahramanı ve anlatıcısı Kemal’in Şanzelize Butik’te tezgahçılık yapan uzaktan akrabalarının kızı Füsün’a âşık olma serüveni ile başlayan roman, Kemal’in duygularını ve dünyasını son derece ayrıntılı biçimde okura sunuyor.

Kitabın hacminden de fark edileceği üzere Füsün, hem görünüşü hem de karakteri bağlamında derinlemesine anlatılıyor. Kemal, Füsün’a âşık olduğunda aslında nişanlanmak üzeredir. Nişanlanacağı Sibel ise İstanbul’un seçili, saygıdeğer, elit ailelerindendir. Yurt dışında okumuş bu kız oldukça kültürlü ve açık görüşlü olması ile dikkat çeker. Füsün ise alt sınıf bir ailenin okuyamamış çocuğudur. İleride evleneceği Feridun sinema sektöründen bir adamdır. Kitabın ana kahramanı ve anlatıcısı Kemal ise zengin ve soylu bir Nişantaşı ailesinden gelmektedir. Babasının şirketinde iş adamıdır. Maddi hiçbir sıkıntısı olmayan, kültürlü, eğitilmiş ve yakışıklı bir İstanbul beyefendisidir. Kitaptaki aşk dörtgeni ise hiçbir zaman dört kişi aktif bir şekilde birbirlerinin hayatında iken kurulmaz.

Nişanlı olmasına rağmen hayatına başka bir kadını, Füsun'u, dâhil eden Kemal için işler kafa karıştırıcı bir hâl almaya başlayınca kitap hareketlenir. Bu çalışmanın ana izleği kitabın odak noktasında duran Kemal ve Füsun'un aşkı ve karşısındaki kişiyi algılama biçimlerini ele almaktır. Aşkın farklı kişilerde farklı reaksiyonlara yol açması yine onun öznel ve özel bir olgu olmasından kaynaklanır.

Kemal'in "Aşk"ı

Kemal, annesi ve babası ile Nişantaşı'nda yaşayan, babasının şirketi Satsat'ta genel müdür, bekâr bir adamdır. Yakında nişanı olacaktır. Nişanlanacağı kız özellikle aile yapılarına uygunluğu ile ön plandadır. Sibel'e derin bir bağlılık duymasa bile onunla arasında "uygunluk"tan ileri gelen hoş bir duygulanım söz konusudur. Kemal'in Sibel'i sevdiğini söylemek mümkündür fakat ona âşık olup olmadığı noktasında bir kesinlikten söz edemeyiz. Kitabın başlarında okurda, birbirlerine güven veren bir çift olduğu izlenimi doğar.

Kemal, aslında Füsun ile tanışana kadar Sibel'i güzel, zeki ve çekici bulur. Öyle ki, evlilik öncesi birlikteliklerin pek yaygın olmadığı '70'li yıllarda Kemal, Sibel ile birlikte olur. Sibel de bu konuda Kemal'in kendi ile evleneceğine dair bir inanç ile hareket eder. Birbirlerine duydukları arzu ve güven onları yakınlaştırır. "Yazıhanede Sevişmek" başlıklı bölümde işlenen bekâret konusu ilerleyen bölümlerde her ikisi açısından da tekrar gündeme gelecektir. Bekâretini kıymetli bir hazine gibi saklayan Sibel, kendi ile aynı görüşte olduğuna inandığı ve yakında nişanlanacağı Kemal'e kendini teslim ederken son derece rahat ve özgürdür. Kemal'i Sibel'e bağlayan ve ona hayran olmasına imkân veren asıl duygu onun bu cesur halleridir. Diğer kızlar gibi bu konuyu derinlemesine tartışıp konuşmayan ve yurtdışında eğitim aldığı için de bekâretin büyümesine ve büyüklüğüne inanmayan Sibel karakteri Kemal'de hem bir saygı hem de bağlılık hissiyatı oluşmasını sağlar.

Sibel, zarif, çekici ve akıllı bir kızdır. Fakat Kemal, âşık olma hissini onunla değil Füsun ile tadar. Şanzelize Butik'te tanıyıp da gördüğü ilk anda vurulduğu bu genç kız, aralarındaki yaş farkına rağmen onu derin bir hissiyata sürükler.

"... ama yüreğim, nedense, sahile vurmak üzere olan koskocaman bir dalga gibi ağzımın içinde kabarmıştı" (Pamuk, , s.14).

"Çok güzel diye düşündüm, çok çekici" (Pamuk, , s. 14).

Uzaktan akrabaları Nesibe Hala'nın kızı çıkan Füsun ile gizli ve yasak bir aşk yaşamaları Kemal'in Sibel'e vitrinde beğendiği çantayı almaya gittiği dükkânda başlar. Kemal, Füsun'u yıllar sonra büyümüş ve güzelleşmiş bir hâlde görünce şaşkınlığını gizleyemez. Füsun ise bir genç kız sıcakkanlılığıyla akrabası "Kemal ağabey"ine ilgi gösterir.

Kemal, Füsun'u gördüğü zaman otuz yaşındadır. Füsun ise daha üniversite sınavına hazırlanıyordur. Ondaki bu tazelik, genç kızlık hali ve doğal güzellik Kemal'i öyle etkisi alır ki,

Kemal sonrasında mantıksız kararlar vererek hayatını idame ettirmeye çalışır. Fakat ne olursa olsun, başına ne gelirse gelsin asla yaşadıklarından pişman olmaz. İyi veya kötü her bir an veya anı onun için çok kıymetlidir.

“Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum. Bilseydim, bu mutluluğu koruyabilir her şey de bambaşka gelişebilir miydi?” cümlesi ile başlayan romanın sürekli gönderme yaptığı bu mutlu an Kemal ile Füsun’un birliktelik yaşadıkları gecedir. Kemal, Füsun’un kendisini ona bırakmasına, gençliğine, güzelliğine öylesine kapılır ki, tam 44 gün boyunca birbirlerini yakından tanıdıkları tutku dolu yakınlaşmalar geçirirler. Herkesten gizli yaşanan bu yakınlaşmalar Kemal’in nişanlanması ile son bulur. Kemal, Füsun’a âşık olmasına rağmen Sibel ile nişanlanır ve bunu kaldıramayan Füsun bir süre ortalıktan kaybolur. Onun ortalıktan kaybolması ile Kemal’de başlayan huzursuzluk hali ve acı çekme, Sibel’ her şeyi itiraf edip ayrılımlarına kadar gider. Böylece Kemal’in Füsun’a takıntılı diyebileceğimiz aşkını daha yakından okumaya başlarız. 339 gün boyunca acı çekip her sokakta, her köşe başında Füsun’u görme hayaliyle yaşayan Kemal, ondan geriye kalan birkaç parça eşya ile teselli bulmaya çalışır. Merhamet Apartmanı’ndaki dairesinde Füsun’un içtiği sigara izmaritlerini bile koklayıp ondan bir parça sıcaklık bulmaya çalışır. En sonunda onu unutmaya karar verir ve bu yüzden Füsun’un geçtiği veya geçebileceği sokakları kendine yasaklar. Daha sonra kendi koyduğu yasaklara uymaz ve sonuç olarak Füsun’u unutamaz.

339 gün sonunda mektubuna karşılık veren Füsunların evine doğru yol alan Kemal, zaten Sibel’den ayrıldığı için bu kez Füsun ile birlikte olmak için kararlıdır. O akşam da Füsunların evine, ona evlenmek teklifi etme niyeti ile gider. Fakat karşısında gördüğü siyah saçlı, olgunlaşmış kadını kapıda görünce Füsun değil de onun ablası zanneder. Oysa Füsun’un ablası yoktur. Gördüğü kadın artık evli ve mutsuz Füsun’un ta kendisidir. Kapıda tanıştırdığı Feridun isimli adam onun kocasıdır. Böylece Kemal beyninden vurulmuşa döner ve planlarını değiştirir.

Sekiz yıl boyunca Füsun, annesi, babası ve kocasının yaşadığı eve akşam yemeğine giden Kemal’in eşya biriktirme ve istifleme huyu burada tetiklenir. Öncesinde de Füsun’dan kalan eşyalar ile teselli bulan karakter, bu kez Füsun’un kendisinde unuttuğu ya da düşürdüğü eşyaları değil de özellikle kendi seçtiklerini gizlice Merhamet Apartmanı’na sokar. Acısına, kavuşamama duygusuna ve arzusuna teselli niteliğinde götürdüğü bu küçük eşyalar zamanla büyür ve yerini ayva rendesi, biblo, terlik gibi farklı eşyalara bırakır.

Haftada 3-4 gün akşam yemeğine katıldığı Keskinlerin evinden çeşit çeşit tuzluklar, kolonya şişeleri, küpeler, tokalar “alan” Kemal; bu eşyalara Füsun’un eli değdiği ya da kokusu sindiği için bir çeşit bağımlılık duygusu ile yaklaşır.

Füsun ile hiçbir temas yaşayamasa hatta bazen bire bir iletişim kuramasa bile sırf onunla aynı ortamda bulunmak için katıldığı akşam yemeklerinde Füsun’un davranışlarını, yüzündeki mimikleri, kıyafetlerini titizlikle anlatan Pamuk; Kemal’in aşkının ne kadar güçlü olduğunu ayrıntılı betimlemeleri ile okuyucuya hissettirir. Yaptığı her eylemi sayı ile vererek daha gerçekçi bir anlatım sunan Kemal, Füsunların evine 1593 gece gittiğini de söyler.

“Keskinlerin evine gittiğim 1593 gecede, vaktin büyük bir kısmını sofrada masanın uzun kısmında televizyona bakıp oturarak geçirdim” (Pamuk, 2024,s. 275). Kitabın çeşitli yerlerde başka sayılara ve verilere rastlamak da mümkündür.

“Beş aydan fazla süren ve iki yüz yetmiş üç müze gezdiğim birinci Amerika turumda, Manhattan’daki Eldiven Müzesi’nde de bu duygusal müzeyi hatırladım” (Pamuk, 2024, s. 468).

“Orhan Bey’le ilk görüşmemize hazırlıklı gittim. Füsün’dan söz etmeden önce, ona son on beş yılda dünyada bin yedi yüz kırk üç müze gezdiğimi, biletlerini de biriktirdiğimi, ilgisini çeker diye sevdiği yazarların müzelerini anlattım” (Pamuk, 2024, s. 478).

Okuyucuda bir gerçeklik algısı oluşturmak ve sanki yaşananlar gerçek bir hikâyeymiş gibi yapılmış olabilecek bu eylem şüphesiz ki işe yaramıştır. Saf ve Düşünceli Romancı (2010) isimli eserinde de, “Orhan Bey, siz bütün bunları gerçekten yaşadınız mı? Orhan Bey, siz Kemal misiniz?” (Pamuk, 2010, s. 20) gibi soruların sıkça kendisine yöneltildiğinden bahseden yazar; kendisi olup olamayacağı üzerine bir kesinlikten söz edemeyeceğini dile getirir.

Marina MacKay’in *Roman Nedir?*(2018)’ de üzerinde ısrarla durduğu ve uzun uzun anlattığı gerçeklik konusu *Masumiyet Müzesi* romanı için de tartışmaya açıktır. MacKay, romanı diğer türlerden ayıran en önemli özelliklerinden birinin onun gerçek hayata yakınlığı olduğunu söyler (MacKay, 2018, s. 14). Romandaki karakterlerin de bizler gibi gündelik hayatının sunulması, duygularının yoğun bir şekilde verilmesi, hatalar yapmaları ve tarihsel hattı takip etmeleri bu türe yakınlığımızı artıran unsurlar arasındadır. Nitekim MacKay’in de ifade ettiği şekilde, “Romanın gerçek dünyaya yakınlığından ötürü mühim olduğu hissinin önemini ne kadar vurgulasak azdır” (MacKay, 2018, s.14). *Masumiyet Müzesi*’nde Kemal ve Füsün üzerinden anlatılan aşk hikâyesi; yazarın kendisini Kemalmiş gibi anlatması ve Çukurcuma’yı bu kadar iyi ele alması bakımından oldukça inandırıcı bir surete bürünür. İnandırıcılığını ise en çok Kemal’in takıntılı eşya toplayıcılığı üzerinden kurgular.

Füsün’un “Aşk”ı

Füsün, yoksul bir ailenin kızıdır. Anne baba sevgisi görmüş, sakın bir ailede büyümüştür. Tek çocuktur. Daha önce güzellik yarışmasına katıldığı için toplum tarafından “adı çıkarılmış”tır. Kendi halinde üniversite sınavına hazırlanmaya karar vermişken akrabası “Kemal ağabeyi” ile karşılaşması hayatını altüst etmiştir. “Ondaki aşk, Kemal’deki gibi bir tutku, bağlılık, mutluluk getirdi mi?” Bu sorunun cevabı kitap boyunca çözülemez. Füsün, sevilen, arzu duyulan kadındır. Fakat Kemal sevilen, arzu duyulan erkek hissiyatını kendi ağzından hiç anlatmamıştır.

İçinde bulunduğu kesime göre cesurluğu ile ön plana çıkan Füsün; kitaptaki ifadeye göre Kemal’le “sonuna kadar” gider. Sonuna kadar gittiği bu adamla evlenmek, özellikle de zengin olduğu için hem kendi hayatını hem de ailesinin hayatını kurtarmak demektir. Fakat hiçbir türlü, yıllar sonra bile evlenemezler.

Fusun'daki aşk tartışmalıdır. Fakat Kemal'e bir sevgi duymaktadır. Bunu gülmesi ile onunla temasa geçmeye çalışması ile kısa kesitlerde görürüz. Erich Fromm'un "Kardeşlik Sevgisi", "Tanrı Sevgisi" gibi çeşitli sevgi türlerini ele aldığı *Sevme Sanatı* (1982)'nda "Cinsel Sevgi" başlığı altında incelediği sevgi türü Fusun'daki davranışlar ile paralellik gösterir.

Ondaki sevgi cinsel bir alt yapı taşıyor olabilir. Çünkü Kemal ile tanıştıktan kısa bir süre sonra Merhamet Apartmanı'ndaki temaslarla başlayan bu yasak ilişki, 44 gün boyunca her gün daireye "birlikte olmak" için gelen Fusun'un cinsel sevgisini gösterir niteliktedir.

Yabancı yakından tanınan bir kişi haline geldikten sonra, arada yıkılacak barikat kalmaz. Artık üstesinden gelinecek bir yakınlaşma yoktur ortada. 'Sevilen kişi' kendimiz kadar yakından tanıdığımız kişi olup çıkmıştır. Belki de onu da çok az tanıdığımızı söylemek yerinde olacaktır. Eğer diğer insanın yaşam deneyimi derin, kişiliği sınırsız ise, onu hiçbir zaman yakından tanımak mümkün olamaz. Ve aradaki barikatları yıkma mucizesi her gün yeniden tekrarlanır (Fromm, 1982, s. 58).

Mucize üzerinde durmak gerekirse, Fusun; her 44 gün boyunca tekrarladığı bu ziyaretlerde Kemal'e ve aralarındaki sevgiye dair yeni kapılar aralar ve bu aralıklar onda bir bağlılığın gelişmesine neden olur.

Bitirirken

Aşk, söz konusu olunca üzerinde konuşmak, hem çok zor hem de kişilerin kendi deneyimlerine dayanan bir his olduğu için daha çok da kolay gibi. Kemal ve Fusun arasındaki gerilimi, tutkuyu, sevgiyi odağına alan *Masumiyet Müzesi*'nde ise sanki Çukurcuma'daki karakterler bir gün İstanbul sokaklarında yürürken karşımıza çıkabilecek inandırıcılıkta. Ta ki ikisinin de öldüğü bölümleri okuyana dek. Fusun'un yaptığı kaza, belki bilinçli bir intihar sonucu hayatını kaybetmesi ile Kemal'in yaşlılığın getirdiği rahatsızlıklar sonucu kalp krizinden ölmesi okuyucuda bir çeşit hayal kırıklığına da yol açar. Çünkü okuyucu bir yandan hayal olduğuna inandığı bu aşkın ve bu dünyanın bir yandan da hemen yanı başımızda Dalgıç Sokak'tan çıkınca göreceğimiz bir resim olduğu hissine kapılır.

Kemal'in aşkı, arzusu, tutkusu ve Fusun'a bağlılığı okuyucularda iki çeşit Kemal görünümüne yol açar:

1. Romantik ve her şeyi göze alan kahraman erkek.
2. Hastalıklı, korkunç bir takıntıya sahip adam (Özellikle biriktirdiği eşyalar ile birlikte düşünüldüğünde).

Hangi görünümde okunursa okunsun yazarın kendi ifadesiyle belirttiği üzere, "Masumiyet Müzesi her şeyden önce aşk hakkında bir düşünmedir" (Pamuk, 2024, s. 500).

Fusun'un aşkı ise tartışmaya açıktır. Sevgisini zaman zaman Kemal'e değdirdiği kolundan görürüz, zaman zaman ise gözlerini ondan kaçırmadan baktığında.

Tüm bu hislerden geriye kalan müze ise eşyanın hatıraya tutunması açısından kıymetli bir noktada durur. “Gerçek müzeler Zaman’ın Mekân’a dönüştüğü yerlerdir” (Pamuk, 2023, s. 476) cümlesinden yola çıkarak *Masumiyet Müzesi*’ne baktığımızda yazarın bunu kendi eseri için başardığını söyleyebiliriz. Füsun’un mavi bikinisinden tutun da bir zamanlar evlerindeki televizyonun üzerinde duran köpek biblosuna kadar eşyayı içeren bu minik detaylar okuyucuyu ve müzegezeri zamanın büyük kıskacında sıkıştırıp mekânla birleştiği o noktaya götürür. Böylece, dünya çapında büyük bir yazarın mağrur bir aşk öyküsünü ustalıkla kalplere işlemesinin sesi her gün Çukurcuma’da, Füsunların evinde yankılanır.

Kaynakça

- Barthes, R. (2014). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. (T. Yücel, Çev.). Metis.
- Fromm, E. (1982). *Sevme Sanatı*. (I. Gündüz, Çev.). Say.
- MacKay, M. (2018). *Roman Nedir?* (F.Akdoğan Özdemir, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi.
- Pamuk, O. (2010). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İletişim.
- Pamuk, O. (2024). *Masumiyet Müzesi*. YKY.

Kil

Handan Deniz Tinik

Eğri boynu zeytinin
Devir çağın taze meyvelerini

Uçacaktık hani
tüy, neşter, okkadan
griden ödünç beyaz
hafif yağmurdan
gökten ağır
kanatlarımı açarsam...

Havalansın sürgün çadırları
kimyon karsın Endülüslü çoban,
kaküle, sülün kabukları, limpetler, yeşim taşı
deniz köpüğünden kakma halhallara.
Ve göçler başlasındı İstanbul'dan

Viyolonsel, üflemeliler, keman
balıklar döküldü paçalarımın,
gözlerimi yakalarına sildiğim akşam.

Hani sessiz olacaktı şiirimizin patırtısı!
Kırmızı kokusunu burcuyacak
Bileceğiz son kez olduğunu,
Duyacaktık bunu nasılsa
Manastır çanını tam yarımda,
Aramızdaki o gargalak
sevginin hüznünü muhakkak.

Üzümden bozma,
Gamzeye değen,
Dudağa teşne,
Rutubet oyumlu,
Gonca kıvrımlı dudaklarından
Kızıl bir rüya konacaktı baş ucumuza,
Parmak uçlarımıza,
Ak uçlarımıza,
Aklarımıza bizim

Önemli bir şey söylemiş gibiyim, susarsam.

Bir Mektup

Meryem Şimşek

Sevgili Sneha,

Mektubuna ulaşmanın sevincini sana nasıl anlatsam? Ne de güzel anlatmışsın yürüdüğün o sokakları, anılarını, kokularını...

Mahallenizin duvarlarından sarkan hanımeli çiçeğinin kokusu o kadar canlıydı ki, gerçekten alıyormuş gibi hissettim. Ama itiraf etmeliyim, mektubun içine de bir tane düşer diye bekledim. Bir dahaki sefere söz ver, tamam mı?

İçine bir tane hanımeli çiçeği koymayı unutma...

Hatırlıyor musun, gün batımını izlemeye gittiğimiz o günü? Çantandan fotoğraf makinesi çıkarmak yerine, küçük bir kağıt parçası ve boya kalemleri çıkarmıştın. "*Bir anı belgelemekten çok, o anın bana hissettirdiklerini hatırlamak için yapıyorum bunu,*" demiştin. O günden beri fotoğrafların değil, resimlerin kaldı bende. Şimdi o resim masamın köşesinde asılı duruyor. Güneşin, o kocaman piramitlerin arkasında bıraktığı turuncu izleri gördükçe, sadece o günü değil, unuttuklarımızı da hatırlıyorum.

Anlar donmuyor; yeniden şekilleniyor, yeniden yaşıyor. Sınırı aşıyor ve o anı yeniden düşlememe imkân veriyor.

Bu duygunun kendisini bana çok özel geliyor ki Bugün buna benzer bir duyguya yakın, birazda gizemli bir düşün dünyasındaki karşılaşmamı anlatmak istiyorum sana.

(Yani en azından bu karşılaşma sana anlatmaya değer) Aslında seninle buluşacağım bir yer olarak da görünüyor.

Küçük bir yürüyüş rotasından da geçiyorum bu karşılaşma öncesinde. İstanbul'a geldiğinde bu yolları seninle yürümeyi umut ediyorum.

Öğlen saatlerine doğru Üsküdar-Kabataş vapuru, sonrasında da Karaköy...

İstanbul'un en sevdiğim yerlerinden biridir Karaköy. Hele bir de Galip Dede'den yukarıya çıkan o yokuş... *Kim bilir kimler yürüdü bu yollardan?* Bunları düşünmek bana baş döndürücü bir hissin yanısıra anlayamadığım bir şekilde ürküntüye yakın bir his de veriyor. Hayaletler mi geziniyor?

Unutulmuş, terkedilmiş, terkettirilmiş hayaletler...

Koca bir şehir ve her noktasına bırakılmış izler...

İstiklal Caddesi'ne varıyorum. Yürüdüğüm yol boyunca apartman isimlerini de okuyorum:Mısır Apartmanı, Panayia Apartmanı, Luvr Apartmanı, Hıdivyal Apartmanı...

Duruyorum. İşte bu bina bana büyümlü bir karşılaşmayı aralayan yer.

Hıdivyal Palas'ın ikinci katında, yalnızca 15 metrekarelik bir depo... Bir zaman kapsülü gibi, yirmi yıl boyunca unutulmuş dokuz büyük koli. İçlerinde, 1139 kutuya sığdırılmış sayısız negatiffilm. İstanbul'un kayıp bakışları, unutulmuş suretleri, yarım kalmış hatıraları... Bir şehrin belleği ile ona rastlayan göz arasında duruyor. Ve o an, geçmişin mühürlü kapıları aralanıyor. İstanbul'un siyah-beyaz sureti, zamanın puslu perdesini yırtarak kendini gösteriyor.

"Masal mı yazmaya başladı şimdi bu bana?" der gibisin.

İtiraf ediyorum biraz onu istedim. Masalları seviyorsun biliyorum.

Bu hikaye de aslında

"Bir varmış, bir yokmuş" gibi ...

Sivas'taki tüm varlıklarını geride bırakıp gelmek zorunda kalan bir Ermeni ailenin kızı olan Maryam Şahinyan'ın mütevazı bir stüdyosuymuş burası bir zamanlar. O yalnızca körüklü kamerasıyla değil, kadrajına sığdırdığı hayatlarla da bir şehrin yarım asırlık hafızasını tutan sessiz, mütevazı bir fotoğrafçıymış. Onun objektifine bakan herkes kendini en özgür haliyle ifade edebiliyormuş. İstanbul'un en şık kadınları, tiyatro grupları, müzisyenleri, transları, eşcinselleri, vaftiz törenine gelen çocukları... Hepsi onun kadrajında bir anlığına ölümsüzleşmiş.

Ve belki de en kıymetlisi, bu fotoğraflar; göçlerin, ayrılıkların, sükûnetin, aşkların tanığı yapıyor onu. Hiç duymadığımız, görmediğimiz, bilmediğimiz... ama belki de ortaklaşabileceğimiz bir tanıklık.

John Berger, bir fotoğrafı anlamaya çalışırken söylediği şeyi hatırlıyorum: "Görünüşü yeniden düzenlemek için nesnenin içine girmenin sırrı... Bir gardırobun kapısını açmak kadar basitti. Belki de yalnızca kapı kendiliğinden açıldığında orada bulunmaktan ibaretti."

Ben de Maryam Şahinyan'ın körüklü kamerasından çıkan bu fotoğrafları bir şekilde yeniden düşlemeye koyuluyorum. Sana da göndereceğim bu fotoğrafları. *Ben buradayım Sneha, bu fotoğrafların karşısında. Ve senin de burada olmanı istiyorum.*

Bu fotoğraflar bize neyi hatırlatıyor?

Fotoğraflar sayesinde Cumhuriyet sonrası İstanbul'un sosyo-kültürel haritasında dair birçok şeyi anımsama imkânı buluyoruz, şüphesiz. Ama ben anımsama noktasında kalmayıaşmak, fotoğraflarla yeniden düşünmeyi ve yaratabileceğimiz bir sürü olasılıklar evreninedokunmak istiyorum.

Çünkü bu dönüşüm sadece bir değişim değil, aynı zamanda kimlerin unutulduğu, kimlerin görünmez hale getirildiğiyle de ilgili...

Yani, bir zaman var olan ama bir zaman da yok olmuşları.

Elleriyle eteğini tutan, çiçeğini koynuna koyan, dudaklarını birbirlerine değdirmeden hemen önce çekilen o anın öncesinde çekilen anlar... Bu fotoğrafların bizim hafızamızda bıraktığı yerin hatırlama çerçevelerinde geçmiş ve gelecek arasında kurmamız gereken anlamlı bağlar içinde bir yere konumlandırıyorum. Her bir fotoğraf, bizi yalnızca o ana iştirak etmenin ötesinde, sınırdan uzaklaştırılmış seslere, şehirlere ve yaşamları da hatırlatıyor aynı zamanda.

Peki,

Anılarımızı nerede bulabiliriz, Sneha?

Resmî tarih anlatıları, doğrusal bir izleyişle hakikati inkâr ediyor. Bu fotoğraflar, doğrusal tarih anlayışına çatlaklar açan yeni alternatif bir arşiv kurabilir mi?

Başka bir yaşama açılmak, "bilindik", "mutlak doğru" anlatıyı sarsmakla mümkün olabilir mi?

Stüdyosuna gelen herkesin olduğu haliyle kabul edilmesi, onlara yargısız bir alan açması, bence bugüne dair de çok şey söylüyor. Bu yüzden çok kıymetli buluyorum. Her ne kadar hâkim anlatı, toplumsal bellek ve tahayyül alanlarını baskılasa da stüdyodan çıkan bu fotoğraflar, belli bir direnç alanı ve tutunacak bir dal sağlıyor. Öyleyse bu fotoğraflara, ince ama bir o kadar güçlü yaşam zincirinin halkaları olarak bakıyorum ve onlara sımsıkı tutunuyorum.

Belki de asıl mesele budur, Sneha

Bir yüzü, yaşamı hatırlatmak ve koca bir olasılıklar evrenini anımsamak...

Bu fotoğraflar zamanın içinden bir sığınak gibi geçmişle aramızda kurulan köprüler gibi... hatta hepimizin hikayesiyle ortaklaşabilecek ve genişledikçe yeni paylar açabilecek ama bir aradalığını asla kaybetmeyen zincirler gibi.
Olmak istediğim yer tam da burası.
Geliyor musun?

Not: Gelirken hanımeli çiçeğini getirmeyi unutma. ;)

Maryam Şahinyan (1911-1996), Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde doğmuş ve Türkiye'nin ilk profesyonel kadın stüdyo fotoğrafçısı olarak tanınan Ermeni asıllı bir sanatçıdır. 1937 yılında babasından devraldığı Foto Galatasaray stüdyosunda, özellikle İstanbul'daki kadınların, azınlık topluluklarının ve farklı sosyal sınıflardan insanların portrelerini çekerek Türkiye'nin toplumsal tarihine önemli bir görsel arşiv bırakmıştır. Şahinyan'ın çalışmaları, kadın fotoğrafçıların görünürlüğünün az olduğu bir dönemde sanatsal ve belgeseldeğeri yüksek eserler üretmesiyle dikkat çeker. 1985'te mesleği bırakan Şahinyan'ın arşivi, yıllar sonra sanat dünyası tarafından keşfedilmiş ve Türkiye'nin görsel hafızasına katkı sağlayan önemli bir miras olarak değerlendirilmiştir. Tayfun Serttaş (1982) Maryam Şahinyan'ın uzun yıllar unutulmuş olan Foto Galatasaray arşivini keşfederek gün yüzüne çıkarmış, 2011 yılında bu arşiv üzerine bir kitap yayımlamış ve İstanbul Modern'de bir sergi düzenlemiştir. Çalışmaları, Türkiye'de toplumsal hafıza ve görsel arşivcilik alanında önemli bir katkı sunmuş, tarihsel anlatıların yeniden değerlendirilmesine imkân tanımıştır.



Maryam Şahinyan (1911-1996)









Hannah Arendt: Şiirin Eşiğinde

Çeviren: Gökçenur Ç.



Hannah Arendt (1906–1975) çoğu okur için öncelikle bir siyaset felsefesicidir. Totalitarizm, kötülüğün sıradanlığı, kamusal alan, eylem ve özgürlük üzerine geliştirdiği kavramlarla yirminci yüzyıl düşüncesinin en etkili figürlerinden biri. Oysa Arendt’in düşünsel serüveni, şiirle başlayan ve kesintiye uğramayan içsel bir hatta ilerler.

Arendt gençliğinde –özellikle 1920’li yıllarda– sıklıkla şiir yazar. Bu şiirlerin büyük bölümü Almanca kaleme alınmıştır; bir kısmı hayattayken yayımlanmış, büyük bölümü ise ölümünden sonra derlenmiştir.

Şiir, Arendt için hiçbir zaman “meslek” ya da “yan uğraş” olmamıştır. Daha sonra felsefeye, siyasete ve tarihe yönelirken şiiri terk etmiş gibi görünse de şiirsel sezgi Arendt’in düşüncesini terk etmez.

Bu şiirlerde okur, Arendt’in ileride kuramsallaştıracığı birçok temanın henüz kavrama dönüşmeden önceki hâlini bulur: köksüzlük ve yersizlik, zamanla kurulan gerilimli ilişki, beden ile bilinç arasındaki mesafe, dünyaya ait olma ve olmama hâli, eylem ile edilgenlik arasındaki salınım. Ancak bu şiirler, düşüncenin “ham maddesi” olarak okunmaya direnir. Onlar, felsefeye hizmet eden taslaklar değil kendi başına duran, yoğun, kırılğan ve çoğu zaman karanlık metinlerdir.

Arendt’in şiirlerinde belirgin bir “ben” vardır fakat bu ben, lirik geleneğin kendinden emin öznesi değildir. Arendt’te sıklıkla bölünmüş, kendine yabancı, bedeniyle mesafeli, dünyayla teması askıda bir bilinçle karşılaşırız. Buradaki bilinç, bir karakterden çok bir hâli, eşiği temsil eder.

Şiirlerinde bulunan doğa imgeleri alacakaranlık, akşam, nehir, toprak, yaz, rüzgâr Arendt’te romantik bir kaçış alanı anlamına gelmez. Aksine bu doğa imgeleri çoğu zaman ahlaki bir yüzleşme halinde belirir. Sessizlik, tekrar eden bir motiftir. Bu sessizlik, daha sonra Arendt’te merkezi bir yer tutacak olan “düşünme” ile de bağlantılıdır.

Bu çeviri, İngilizce ara çevirilere bakılarak yapılmış olsa da metnin asıl anlam alanını oluşturan Almanca özgün metinle sürekli bir temas içinde ilerletilmiştir. Çevirinin amacı Arendt’in şiirsel sesini, ritmini ve tereddütlerini Türkçede yeniden düşünmeye açmaktır.

Gömölürken İçime

Hannah Arendt

Çeviren: Gökçenur Ç.

Ellerime bakıyorum
Tanımadığım bir akraba gibi.
Hiçbir ülkeye bağlı değilim,
Hiçbir zamana, yere,
Bağlı değilim hiçbir şeye.

Demek gözünde büyütmek lazım dünyayı,
Yeter ki usulca geçsin zaman
Geride bir iz bırakmadan.

Ellerime bakıyorum,
Uzaktan bir akraba
Yabancıyız birbirimize hâlâ.
Ellerim yoksa benden fazlası mı,
Benden yüce mi anlamları?

Arzularımın ağırlığını al benden.
Uzundur hayat ve acele bilmez.
Dünyada nice diyarlar vardır,
Ve çadırda geçirilen onca gece.

Var mıdır dünyada bir tartı
Tartabilen, hayatın acılarını
Belki ileride, çok ileride
Anlaşılır, ayrışırsa hayatla acı.

Ayrılış

Hannah Arendt

Çeviren: Gökçenur Ç.

Ey uçuşan günler
Verin tutayım ellerinizden;
Kaçmayın benden, kaçış yok
Boşluğa ve zamansızlığa.

Yabancı ve yakıcı rüzgârlar
Uzak dur, diyerek dolansın dursun etrafımda
Bırakmam yine de sizi
Durmaya zorlanmış zamanın boşluğuna.

Bilirdiniz gülüşümü, gülüşümle size kendimi sunduğumu,
Bilirdiniz sessizliğimle neyi susturduğumu.
Uzanmak için çayırarlarda,
Olmak için sizin.

Şimdi kan çağırıyor beni,
Sesi asla bastırılmayan,
Binmeye gemilere
Hiç tutmadığım dümenini.
Biliyorum, biliyorum,
İç içedir yaşamla ölüm.

Ey uçuşan günler
Verin tutayım ellerinizden;
Bırakmayın beni.
Bir işaret olarak benden
Bu sayfayı ve ateşi bırakıyorum size.

-
Günlerden geçiyorum ışıksız.
Sözler söylüyorum ağırlıksız.
Karanlıkta yaşıyorum bakışsız.

Hayattayım ama değilim dümende,

Üzerimde korkunç bir gökyüzü:
İri, kara, yeni bir
Kuş gibi: gecenin yüzü.

LALÁ'NIN MACAR OLDUĞU ZAMANLAR

LEYLA MAMMADOVA
ÇEVİREN: GULSHAN SAFARLİ



Bir zamanlar Lalá Macardı. Tuna'nın sağ kıyısında yaşar, melankolik müzikler dinler, gulaş pişirir ve "kürtoş kalaç" denilen silindir biçimli o geleneksel tatlıyı yapardı. Aslında Macar olmayı pek sevmezdi ama bunun sonsuza kadar sürmeyeceğini de bilirdi. Hiç kimse ebediyen Macar olamazdı, bu kesin bir şeydi. Ve her ne kadar Lalá, diğer bütün Macarlar gibi sürecin geçiciliğinden haberdar olsa da bu rolün üstesinden olağanüstü bir ustalıkla geliyordu.

Yazları, Budapeşte'de deniz olmadığı için yakınırdı. Oysa öteki Macarlar biraz homurdanıp sonunda Balaton Gölü'ndeki müzik festivallerine koşarlardı; Lalá ise inatla başkentte kalır, Eylül gelene dek asla o "pis bataklığa" girmeyeceğini söylenip dururdu. Kışlarıysa zorunlu olmadıkça evden dışarı adımını atmazdı: hava fazla soğuktu. Hem nereye çıksın? Ne çalışıyordu ne de herhangi bir şeyden ufacık da olsa haz alıyordu. Toplu taşımadaki asık suratlı yurttaşları sinirini bozuyor, Macarca öğrenmeye çalışan yabancılar ise uzun kelimelerde vurguları beceriksizce kullandıkça onu iyice çileden çıkarıyorlardı. Ama her şeyden çok da hükümetten nefret ediyordu.

Budapeşte'yi tipinin kasıp kavurduğu umutsuz şubat günlerinden birinde Lalá her zamanki gibi evinde oturuyor ve yaşamdan şikayet ediyordu. Derken kapı zili çaldı. Lalá tam kalkacaktı ki Layoş ondan önce davrandı. Yoksa Akoş muydu? Belki de Yanuş'tu. Uzun zamandır aynı evde yaşıyor, birbirlerine sadece hayvanlara verilen küçültme ekli sevecen takma adlarla sesleniyorlardı. Bu yüzden Lalá ev arkadaşının asıl adını hatırlamıyordu. Bunca yıl aynı çatı altında geçirdikten sonra sormak da ayıp olurdu. Ama doğrusu, Lalá bu meseleye hiç de kafayı takmıyordu. Zaten o hayatında yalnızca geçici bir figürdü. Belki de bu yüzden Lalá asla onunla tartışmaz, ucuz sigara ve ter kokusuna katlanır, birlikte aralıklı oruca geçmeyi önermeye tenezzül bile etmezdi.

Burada Lalá adlı biri yaşıyor mu?” diye gür sesiyle sordu kapıyı çalan adam.

“Kim?” diye kararsızca karşılık verdi birlikte yaşadığı çocuk. Lalá tam da o an kendi isminin de unutulduğunun farkına vardı.Bu, tuhaf da olsa onu rahatlatmıştı.

Lalá koridorda üzerinde sadece pijamasıyla duruyordu. Kumaşının rengi solmuş, diz yerlerinden aşınmıştı. Çoktan yenisini almayı düşünmüştü aslında ama ne gerek vardı ki, nasılsa her şey geçiciydi.

Kapıda postacı üniforması giymiş sakallı bir adam bekliyordu. Lalá’yı görür görmez ondan kimlik numarasını istedi, cevabında duyduğu rakamları telefonunun ekranındakilerle karşılaştırdı.

“Hepsi doğru.” diye gülümsedi adam.

“Size iyi bir haberim var. Sıranız geldi. Beni takip edin.”

Lalá’nın teninden ince bir ürperti geçti. Zorlama bir gülümseme takındı, bir şeyler söylemek istedi ama onu Layoş (ya da belki hiç de Layoş değildi adı ama o anda bunun bir önemi yoktu) sözünü keserek araya girdi:

“Nereye gidecekmiş o? Sen de kimsin?” diye çıkıştı, yumruklarını sıkarak kurye kılıklı adama doğru bir adım attı. “Ne sırasıymış bu?”

Gerilimi hisseden Lalá onun önünü kesti, ellerine yapıştı ve bir anda dilinden döküverdi:

“Macar olma sıramı savdım ben.”

Adam, Lalá’nın ellerini üzerinden sıyırdı ve bir kez daha dikkatle kurye kılıklı adama baktı.

“Bu da ne demek? Sırayla mı Macar oluyor muyuz biz?”

“Bilmiyor muydun?” dedi Lalá sakince. “Kimse sonsuza dek Macar kalmaya razı olmaz. O yüzden hepimiz, tüm insanlık, sırayla Macar oluruz. Bunu bana kimse anlatmadı. Ama açıkçası içgüdüsel olarak hep hissediyordum. Biliyordum ve bu günü bekliyordum.

“Burası çok sıcak,” diye araya girdi kurye. “Ya üstümü çıkaracağım ya da bir an önce dışarı çıkmam lazım; bu montun içinde nefes alamıyorum, içerisi çok boğucu. Lalá, siz geliyor musunuz, yoksa gelmiyor musunuz?”

Lalá ona tuhaf bir bakış attı. Layoş, Akoş, Yanuş hiçbir şey anlamıyordu; bu yüzden hareketsiz duruyor, sadece izliyordu.

“Ama bırakın da çocukla vedalaşayım!” diye çıkıştı Lalá.

“Aşağıda bekleyeceğim, motorum apartmanın hemen önünde.”

Sakallı adamın arkasından kapı kapanınca Layoş kollarını göğsünde kavuşturdu, çenesini hafifçe kaldırdı ve hesap soran bakışlarını ev arkadaşının yüzüne dikti. Birden Lalá, onun ellerinin ne kadar güzel olduğunu farkına vardı. Ardından, yeni tıraş olmasına rağmen sakalının yüzünde bıraktığı gölgenin onu ne kadar çekici kıldığını algılamaya başladı... Aniden onu bir daha hiç göremeyecek olmak, Lalá'nın içine derin bir hüznün bıraktı.

“Senin adın neydi?” dedi Lalá, artık çekinecek bir şey kalmadığına karar vermişti. Birkaç dakika içinde bu kapıdan çıkacak, sakallı adamın motosikletine binecek ve bu hayatı sonsuza dek arkasında bırakacaktı. Böyleyken bir zamanlar aynı evde yaşadığı adamın ne düşüneceğinin bir önemi kalmıyordu.

Layoş, herhalde olup biteni kavramaya çalışmaktan yüzünü ekşitmiş, bakıyordu. Fakat Lalá aniden vazgeçti:

“Ya da söyleme!” dedi aceleyle. “Adını bilmek istemiyorum. Çünkü seni hatırlamak ve sonra... oralarda, bir yerde... yeniden bulmak istiyorum. Belki o zaman başka bir beden, başka bir adın olacak ama ruhun aynı kalacak. Ben ise senin ruhunu, o ele avuca sığmaz hâlini, havanı aklımda tutmam lazım. Eğer öğrenirsem seni adınla anarım ve zamanla zihnimdeki suretin solar, anılarımda sadece ismin kalır. Sonra, diğer hayatta seni yanlışlıkla o artık sana ait olmayan adınla ararım. O yüzden en iyisi hiç söyleme!”

“Şaşırdım, sen hiç bu kadar çok konuşmazdın.” diye yadırgadı Layoş (ya da her kimse) ve Lalá'yı omuzlarından kavradı.

Canının çok sıkıldığını hiseddiyordu, lakin sebebini idrak etmekte zorlanıyordu sözde Layoş. Evet, kapıya sakallı bir adam dayanmıştı ama belli ki bu bir şaka, bir oyundu... Anlamını henüz çözmemişti. Herhalde korkutucu bir şey değildi. Fakat Lalá titriyordu. Sözde Layoş, antredeki askıdan hırkasını aldı ve Lalá'nın omuzlarına bıraktı.

O sırada Lalá birden hızla konuşmaya başladı:

“Birden fark ettim ki Macarca çok güzel bir dilmiş. Zordur doğru ama bir o kadar da güzeldir. Yakında kesin unuturum gerçi. Çünkü eğer Macar değilsen böylesine zor ve gereksiz bir dili öğrenmek ne işine yarar ki? Ben artık Macar olmayacağıma göre (zaten buna yeterince uzun süre katlandım), son ana kadar, unutana dek, durmadan konuşacağım...”

“Yani, sen şimdi bir daha Macar olmayacak mısın?”

“Görünüşe bakılırsa senin daha çok beklemen gerekecek... Belki de o yüzden henüz hiç bir şeyin farkında değilsin. Ama bak ben kaç senedir bekliyorum.”

“Demek, Macarcayı unutacaksın ve bir daha hiç kürtoş kalaç pişirmeyeceksin, öyle mi?” diye espiri yapmaya çalıştı Yanoş (belki de gerçek adı Yanoş’tu).

“Öyle görünüyor... Aman tanrım, ama ben onu pişirmeyi çok seviyorum!”

Derken mutfağa doğru sıçradı, dağınık raflarda (neden toplayacakmış ki, nasıl olsa tüm bunlar geçici bir süre için değil miydi) telaşla aranmaya başladı, un, şeker, maya ve cevizi bulup çıkardı. Buzdolabından tereyağını aldı.

“Tarçınımız var mı?” diye seslendi kapının arasından. “Tarçını bulamıyorum!”

Yanoş, Layoş, Akoş için tüm bu manzara pek iç açıcı değildi, hatta biraz telaşlandırıyordu da onu. Elbette ki delinin biriydi aslında onlara uğrayan adam.

Lalá ise sırf onların aşırı durağan günlük yaşamına biraz da olsa renk katmak için özellikle bu oyuna karşılık vermişti. Şimdi de bu tutarsız yalanından dolayı neden olduğu huzursuzluğu gidermek için en sevdikleri tatlıyı pişirmeye karar vermişti.

“Tarçın yok,” diye isteksizce yanıtladı ve salona döndü sözde Layoş.

Kanepeye oturdu, kumandayı eline aldı ve televizyonu açtı. Spiker peş peşe haberleri aktarıyor, trajedileri anlatırken nedense yüzünü buruşturup duruyordu.

Lalá, ince cam kâsede bir kaşık un, aynı miktarda şeker ve suyu maya ile karıştırdı. Üzerindeki sıcak hırkayı çıkarıp mayalanan karışımın üstüne örttü. Yirmi dakika kadar beklemek gerekiyordu.

Ama ya postacı beklemese ya da giderse?

Ve o anda Lalá anladı ki aslında hiçbir yere gitmek istemiyordu. Akoş, Layoş’a birdenbire acımişti; saatlerce anadilinde sohbet etmek istemişti ve en önemlisi de küroş kalaçı bugün, burada Macar iken pişirmek istemişti. Çünkü en az kendisi kadar lezzetli yapabilmek için bir Macar olması gerekirdi.

Ayakkabılarını giydi, kapıyı açtı ve Akoş, Layoş’a seslendi:

“Ben tarçın almaya gidiyorum!”

Pijamasının üzerine bir şey geçirmeden merdivenlerden aşağıya koşarak indi; kararını postacıya bildirmek istiyordu. Başka bir zaman, mevcut aidiyetinin tadını doya doya çıkardıktan sonra gelmesini isteyecekti. Nasıl olsa sonra yine uğrayacaktı, değil mi? Dışarısoğuktu. Hırkayı çıkarmak bir hataydı.

Kapı çarpılınca, kanepede oturan Macar irkilmişti. Kendi adını bile unutmanın farkına varmak onu kederlendirmişti ama bu düşüncenin onu ele geçirmesine izin vermemeliydi. Haber spikerinin sözlerini dikkatle dinlemeye koyuldu. Ekranda depremden korkunç görüntüler beliriyor, binlerce ölüden bahsediliyordu.

“Bütün şehir çöktü, hâlâ enkaz altında çok sayıda insan var!” diye bir oktav yukarıdan ekledi haberci.

“Bütün şehir çöktü!” diye kendi kendine tekrarladı Macar ve ağlamaya başladı.

“Bakar mısınız?” diye seslendi Lalá, soğuktan titriyor ve kollarıyla omuzlarını ısıtmaya çalışıyordu. Postacı motosikletinin üzerinde oturmuş, usulca bekliyordu. “Ben kararımı verdim, hiçbir yere gitmiyorum. Yetişemiyorum ve sizi de bu kadar uzun süre bekletmemeliydim. Kürtoş kalaç pişirmeye niyetlendim, meğerse tarçınım kalmamış; şimdi köşedeki dükkâna gidip tarçın alacağım. Siz de artık başka bir zaman uğrayın.”

"Bana bakın, yeter bu maskaralık! Bu bir hükümet kararıdır!" dedi postacı. "Sıranız sona erdi, yetkililerin kararına saygı göstermelisiniz!"

Sonra elini cebine soktu, bir avuç böğürtlen çıkarıp Lalá'ya uzattı. Lalá bir tanesini alıp ağzına attı. Hem ekşi hem de biraz tatlıydı, Lalá'ya çok önemli bir şeyi hatırlattı. Ne olduğunu kendisine açıklayamadı, ama hissetti. O şey öylesine büyüktü, öylesine kuşatıcı ve her yerdeydi ki, Lalá'nin hayatındaki tüm diğer şeyler bir anda önemsiz ayrıntılara, ufak tefek süs eşyalarına dönüştü.

Ve o devasa şeyle kıyaslandığında, bugünün bütün olayları zerre önem taşımıyordu. Lalá, az önce Macar olduğunu, kürtoş kalaç pişirmeye niyetlendiğini, sevgilisine tarçın alıp döneceğine dair verdiği sözü unuttu.

İtaatkar bir şekilde kaskı başına geçirdi, motosiklete oturdu ve kollarını postacının gövdesine sardı. Layoş, İştvan, Yanoş onu bir daha da göremeyecekti ve muhtemelen hakkında kötü şeyler düşünecekti.

Diğer taraftan, adını bile çoktan hatırlamadığı bir insanın onun hakkında ne düşündüğünün önemi var mıydı ki?

1. Alımlama Estetiğine Bakış

Alımlama estetiği, geçmişten bu yana süregelen “Metinde anlam nedir, anlamın yaratıcısı kimdir?” sorularına karşılık üç önemli kuramcı tarafından ortaya atılan teorik yanıttır. Başka bir deyişle bir edebiyat teorisi ve eleştiri yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, eser ve yazarı geri planda tutarak okur odağında bir eleştiri yapılmasına ve metnin yeni yorumlara açık bir değer kazanmasına olanak tanır. Modern ve post modern edebiyat yaklaşımlarıyla birlikte sanatçı ve eserin anlamlandırılması süreci de farklı bakış açılarıyla değerlendirmeye açılmış ve bu noktada Alımlama Estetiği gibi okuru odağa alan kuramlar ortaya atılmıştır.

Berna Moran Edebiyat Kuramları ve Eleştiri’de (1978) modern eleştiri kuramlarını

1. Esere dönük eleştiri
2. Okura dönük eleştiri
3. Yazara dönük eleştiri
4. Dış dünyaya dönük eleştiri şeklinde dört başlıkta toplamıştır.

Tahsin Yücel Eleştiri Kuramları’nda (2012) modern eleştiri kuramlarını

1. Kuralcı eleştiri
2. Olgucu eleştiri
3. İç eleştiri olmak üzere üç grupta genişleterek tasnif eder.

İncelemelerde yukarıdaki yaklaşımlardan daha çok eser merkezli olan eleştiri yöntemleri tercih edilir fakat değişen dünya ile estetik algının da değişmesiyle eleştiri yaklaşımlarında okur merkezli eleştiri yaklaşımlarının öneminin ve ihtiyacının iyiden iyiye arttığı gözlemlenir. Alımlama Estetiği kuramı ise 1960’lı yıllarda ortaya atılmış ve geliştirilmiş, sanatın tanımı gibi sorularla ilgilenmeyen bir eleştiri kuramıdır. Sanatın ne olduğu, sanatçının işlevinin ne olduğu ile ilgilenmeyen Alımlama Estetiği kuramı daha çok tamamlanmamış eserin anlamı, her yeni okurla birlikte edinilecek ve genişleyecek olan anlam ile ilgilenir. Bu kurama göre eserin anlamının genişlemesi, anlam kazanması okur ve dil aracılığıyla gerçekleşir. Dil, alımlama estetiğinde okur ile eser arasında köprü mahiyetindedir. Okur dil ile doğrudan esere ve anlama ulaşır. Örneğin; bir kalemin güzel olduğunu belirttiğim bir cümle sunduğumda, bu kalemin güzelliği ve benim bu güzelliği ne derecede vurguladığım okur da dahil edilerek tartışılır. Başka bir deyişle okur, “kalemliksiniz” gibi bir başlık gördüğünde kalemliğin cansız bir nesne olması sebebiyle farklı bir anlam yaratmak istediğimi bilecek ve dili kullanım şeklim neticesinde ifadelendirmeye çalıştığım yalnızca “başkalarının görevlerini üstlenmekte bir araçsınız” düşüncesini vurgulamam olacaktır. Kuramcılara göre anlamın doğduğu yer okur ile eser arasında, dil vasıtasıyla ortaya çıkar. “Anlam mutlak değil, fakat yine de bir anlam var: İşte Alımlama Estetiği tam bu noktaya, anlamın oluştuğu ana odaklanır (Kavalcı, 2017, s. 57).” Okur ve dil değişken bir etken olduğu için eserin anlamı süreklilikle genişler.

Alımlama estetiği duygusal etki kuramı ile benzer yönler taşır. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri’de Moran’a (1978) göre duygusal etki kuramı “sanatı tanımlamak için yüzünü eser ile okur arasındaki ilişkiye çeviren” bir eleştiri kuramıdır fakat okur, bu kuramda yazarın okura geçmesini istediği duyguları eser aracılığıyla aktarır ve dolayısıyla eserin yine mutlak bir anlama dayandırıldığı görülür (Moran, s.159). Alımlama estetiği duygusal etki kuramından farklı olarak okuru, dolaylı yoldan sanatın tanımını yapmak için işin içine sokmak yerine, okuru ve dili doğrudan eserin anlamına katkılarıyla birlikte ele alır ve dolayısıyla okur bu noktada “eserin anlamı” üzerinde etkin bir role sahip olur. Bir başka deyişle Alımlama Estetiği’ne göre dil aracılığıyla eserde birçok boşluk kalır ve bu boşlukları okur tamamlar dolayısıyla esere farklı anlam katmanları dahil olur ve anlam genişler.

Tahsin Yücel de Eleştirinin Kıyılarında’da (2012) alımlama estetiğinin üzerinde durulmaya değer bir yaklaşım olduğunu belirtir. Ona göre bu kuramın gelişmesinde Konstanz Okulu ve Iser ile Jauss’un büyük bir payı vardır fakat Yücel, daha çok değişen kuşakla birlikte değişen eleştiri yöntemleriyle yeni bir yazın tarihi oluşturulabileceği kanısındadır. Konstanz’da Jauss ve arkadaşlarının çalışmalarına katılan Akşit Göktürk de bir edebi metnin tamamlanabilmesi için ve işlevli hale gelebilmesi için dil bütünlüğünü sağlamaktan ziyade alımlanma sürecini gerçekleştirme gerekliliğini vurgular. Bunun yanı sıra Yücel, anlamın zaman içinde birbirini izleyen kuşaklar için ne ölçüde değişeceğini, değişenin anlam mı, alımlama mı yoksa algılama mı olduğunu da sorgulamaktadır. Ayrıca bu kuramcıların getirdiği yeni bakış sayesinde temel nesnenin yapıt olduğunu unutmamak koşuluyla eleştiri tarihinin değerinin artıracaklarını da vurgular (Yücel, s.103).

2. Kuramcılara Göre Alımlama Estetiğinde Okurun İmzası

2.1. Wolfgang Iser

Wolfgang Iser alımlama estetiğini iki uç üzerine kurar. Bunlardan artistik uç yazarın ürettiği metni, estetik uç ise okurun bu metni somutlaştırmasını temsil eder (Kavalcı, 2017, s.58). Dolayısıyla alımlama estetiği bu iki uç arasındaki olayda mevcuttur. Eserin yazarı ile okur arasındaki olaylar düzeneğinin boşlukları okur tarafından anlamlandırılarak eserin anlam genişlemesi sağlanmış olur. Bir başka deyişle eserin anlamının genişlemesi yazar ile okur arasındaki iş birliği ile gerçekleşmektedir fakat bu iş birliği için birtakım ön koşulların sağlanması gerekmektedir. Bu ön koşullar özetle hem yazarın hem de okurun yazı diline hâkim olması demektir. Iser, bu koşullar sağlandığı takdirde eserin okuyucusunun esere bir anlam sağlamadığı eserleri tamamlanmış saymaz çünkü henüz eser ile ilgili bilinmeyen pek çok durum mevcuttur ve bunu tamamlayacak olan yalnızca okurdur. Ayrıca Iser, yazı dilinden ziyade bu iş birliğinin sağlanması için eseri oluşturan tekniğin ve anlamın da bilinmesi gerektiği üzerinde durur.

Şöyle bir cümle gördüğümüzde; “Dışarı çıkmadan önce montunu giydi, önünü sımsıkı kapattı”, soğuk havayla ilgili çağrışımları kendi kendimize yaparız. Yazarın bu cümlenin sonuna “çünkü hava soğuktu” biçiminde bir cümle eklemesi gerekmez. Mont giymek ve dahası montu iyice kapatmak, yazarın ve okurun ortak bir bilinç durumuna, soğuk hava olgusuna gönderme yapar. Böyle bir bilinç durumuna sahip olmayan okur, varsayımsal olarak, roman kişinin neden mont giydiğini bilmeyecek, yazarın daha açık bir yönlendirmesine ihtiyaç duyacaktır. Böyle bir durumda Iser’e göre metin tamamlanmış sayılmaz.” (Kavalcı, 2017, s.57)

Eserin estetik ucu ise okurun metindeki boşlukları doldurması ve yorumlaması sonucunda duyduğu estetik haz ile yeniden şekillenir dolayısıyla okur metnin etkin bir parçası olur ve böylece metin tamamlanır.

“Kütüphane rafında duran bir kitabın anlamı ancak kitap bir okur tarafından okunmaya başlandığında ortaya çıkmaya başlar. Dolayısıyla bu süreçte okurun, pasif bir alıcı konumunda olması söz konusu değildir. Kendi dünya görüşü, yaşam deneyimleri, sosyo-ekonomik ve sosyokültürel özellikleri doğrultusunda anlatının anlamını yapılandıran “oluşturucu” bir güçtür.” (Kurudayıoğlu, 2013, s.102)

Görüldüğü üzere Iser, metnin anlamını okur ile iki düzlem üzerinden kurar; artistik uçta okurun da metni alımlayabilmesi için metnin dili ve tekniği hakkında ön edinimlerinin olması gerektiğinden bahsederken estetik uçta önce artistik uçtaki koşulların sağlanması şartıyla okurun metinde etkin rol alabileceğini ifade eder.

2.2. Hans- Robert Jauss

Jauss, Iser’ın aksine okurun metni yorumlamasında tarihselliği de dahil eder. Edebiyat eleştirilerinin okur açısından dönem eleştirisiyle birlikte ortaya çıkması gerekliliğini savunur. Onun, alımlama estetiği kuramına getirdiği bu yeni bakış açısına envartungs- horizont (beklentiler ufku) adı verilir. Beklentiler ufkunu kısaca tanıtmak gerekirse Iser’ın okurdan ön koşul olarak dil ve teknik bilgi sahibi olmasının beklenmesinin aksine Jauss, okurun edebi eserden tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak bilgi sahibi olması gibi bir ön beklenti içindedir. Dolayısıyla Iser’ın aksine okurdan bir beklenti yerine, okurun edebi eserden beklentisinin olması gerekliliğini vurgular, bu beklenti de tarihsel bir zemine oturtulur. Böylelikle estetik ve edebi değer, metnin farklı dönemlere göre yorumlanması ile oluşur. Moran (1978) ise beklentiler ufkunda aynı tarihsel tutum içerisinde olan okurlarda dahi farklı yorumlamalar olabileceğini vurgular (Moran, s.72).

Bu noktada Jaus ve diğer alımlama estetiği kuramcılarının Gadamer’in bakış açısından farklılığı dikkat çeker. Gadamer’e göre anlam mutlak fakat yorumlamalar anlamın türevleridir. Dolayısıyla Gadamer’e göre yazar okurdan daha çok anlam etkisine sahiptir çünkü mutlak anlamı ancak ve ancak yazar bilebilir. Bu görüş dikkate alındığında Gadamer, yazarı odağa alan eleştiri yaklaşımlarına yakınlığıyla açık yapıt ve alımlama estetiği kuramcılarından ayrılır.

2.3. Stanley Fish

Fish'e göre kendisinden bahsedilecek bir nesnel metin yoktur dolayısıyla bir nesnel anlam da yoktur ve metnin asıl yazarı okurdur. Fish, metnin var olma sürecini tamamen okurun alımlama süreci ile ilişkilendirir.

“Fish'e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetmek değil, metnin size ne yaptığını yaşantılama sürecidir.” ve bu durumda “Yapılacak olan da okurun anlama çabasını tasvir etmektir. Yorumlama stratejiler, metin okunduktan sonra uygulanmasına geçilecek şeyler değildir, okumadan önce mevcut olan ve okumayı belirleyen okuma kalıplarıdır. Fish'e göre anlama, anlamın okurun zihinsel yolla yaşattığı bir tecrübe (experience) olarak görülürse tehlikeye girer. Gerçekte 'okurun yaşantısının yapısını oluşturan etkenlikleri' içerir. Anlama, sosyal yapı tarafından, üzerinde uzlaşmış bir akt'ın iki ucu olan; niyet (intention) ve anlama (understanting) bir yazar niyeti bağlamında gerçekleştirilmesinin tasviridir. İdeal bir yorumdan bahsedilemez; aksi halde bu metinlerin yorumdan bağımsız bir statüsü olduğunu kabul etmek olacaktır.” (Ergiydiren, 2003, s.352)

Fish diğer kuramcılarının aksine anlamı tarihsellikte, dil oyunlarında, ön koşullarda ya da metinde bulmaz, anlam ancak ve ancak okura bağlıdır ve her yeni okuyucuyla birlikte farklı anlam kombinasyonlarının yaratımına olanak sağlar. Dolayısıyla bir edebi eserin hiç bitmeyen/ tamamlanmayan bir anlamı vardır. Hatta kendisinden bahsedilecek bir nesnel metin yoktur, okur metnin yazarıdır (Ergiydiren, 2003, s.352). Stanley Fish'e göre anlama; anlama(understanding) ve niyet (intention) arasında bir yazarın niyeti zemininde gerçekleşen tasvirdir. Bu sebeple ideal bir yorumdan bahsedilemeyecek olup farklı anlamlar ortaya çıkar. Fish'in üzerinde uzlaşmış anlamlar (meaning) olarak ne öznel ne de nesnel olan, yalnızca sosyal-kurumsal bakış açısının belirlediği anlamlar (sense) vardır (Ergiydiren, 2003, s.352).

Fish, diğer kuramcılarının aksine metnin anlamını tarihsel süreçten ve diğer öğelerden ayırır, hatta dilsel öğelerin bile okur ile anlam kazandığı iddiasındadır. Başka bir deyişle ancak okur metni okuduğunda kendi süzgecinden geçirerek anlamı genişletebiliyorsa metin tamamlanmış sayılabilmektedir. Bir bakıma okurun iletiye aşına olması gerekmektedir. Tek bir ileti düşünüldüğünde ise bu tek iletinin farklı okuyucular tarafından farklı şekillerde yorumlanabileceği örnek gösterilebilir.

“Metni anlamlandıran okurun kendisiymiş gibi görünse de okur, 'toplumda içinde yaşadığı ve değerlerini benimsediği kesimin dayattığı 'yorumlama stratejileri'nin belirlediği konumdadır. **'Yorumlama stratejileri'** okumanın biçimidirler ve okumanın biçimi oldukları için de, metne biçimini verirler.” (Yüce, 2016, s.115)

Fish'e göre bize dünyada verili (given) hiçbir şey yoktur. Aksine her şey edinilmiş olan (supplied)dır. Bu sebeple insan ile metin benzerlik gösterir çünkü her ikisi de algılarımız tarafından kalıplanmıştır (Ergiydiren, 2003, s.352). Fish'in yorumlama stratejilerindeki verili olan ile edinilmiş olan ayrımını ortadan kaldırması ve her şeyin edinilmiş olana dahil edilmesi ise onun kuramını edebi eserlere uygularken çizgileri çok da belli olmayan bir edebi metnin her yeni yorumcu tarafından kurgulanması şeklinde ortaya çıkacaktır çünkü metnin asıl yaratıcısı olan okur, edinmiş olduğu sosyal ve kültürel kalıpların etkisiyle metni yorumlayacaktır. Yaşama ve esere her yeni bakış metnin anlamını değiştirecek ve dönüştürecektir. Bu durumda her edebi eserin yorumlanmasında birçok farklı görüş ortaya çıkacaktır. Fish'in bu yaklaşımı, özellikle sınırları yazar tarafından belirlenmiş klasik eserler düşünüldüğünde, bir edebi esere uygulanabilir nitelikte değildir. Fish'in okura tanıdığı özgürlük ortamında bir edebi eserin yorumlanabilmesi için, o eserin bir açık yapıt olma özelliğini taşıması şarttır. Örneğin; Shakespeare'in soneleri ya da Klasik Türk Edebiyatından bir gazel düşünüldüğünde bu kuramın uygulanma alanı zayıflar çünkü klasikler kural dışına çıkmayı ve birbirinden tamamen farklı yorumlamaları oluşturulmasını yapısı gereği kabul etmez fakat modern ve post modern edebiyat düşünüldüğünde yine metnin yapısı gereği alımlama estetiğine ve Fish'e kapılar açılır.

Ayrıca Fish'e göre okurun özgürlüğü yazarın inisiyatifi doğrultusunda dolayısıyla metnin ana hatlarının belirlenmesi ve yazarın metindeki anlatıcıyı ortadan kaldırmasıyla birlikte kısıtlanmamış olur. Anlatıcı ortadan kalktığında ve ana hatlar belirlendiğinde metinde büyük ve küçük boşluklar kalmaktadır ve bu boşlukları doldurmak tamamen okuyucunun yorum gücüne kalmıştır (Kurudayıoğlu, 2013, s.104). Fish diğer kuramcıların aksine okur konusunda belli sınırlandırmalar yapmaz, okura eseri yorumlamada sınırlar belirlemez, özgürlük alanı tanır. Ön koşullar ya da ön edinimler aramaz, okurdan ya da eserden tarihsel yahut kültürel beklenti ufukları da geliştirmez. Ona göre her yeni okur esere başka bir anlam yükler ancak yine de okuma yapmadan önce yönlendirici yorumlayıcılara (akademisyenlere) ihtiyaç duyulduğunu da belirtir. Bu durumda Fish'in okura sunduğu özgürlük alanı yönlendirici yorumlayıcıların belirlediği sınırlar ölçüsünde belirlenecektir. Böylelikle Fish'in edinilmiş olan ve verili olan anlamlar üzerine kurduğu yorumlama stratejisi, Iser'in sunduğu ön koşullarla benzerlik gösterir. Dolayısıyla geçerli bir yorum mutlaka kendisini gösterecektir. "Bununla beraber Fish, geçerli bir yorumun olmaması ilkesinin yorumlama anarşisi korkusu yaratacağını söyler." (Ergiydiren, 2003, s.354).

Sonuç

Her eleştiri kuramında olduğu gibi alımlama estetiğinde de "Sanat nedir, anlam nedir, metnin anlamı nasıl kazanılır?, okuyucunun metnin anlamındaki işlevi nedir?" gibi birtakım sorulara yanıt aranmış ve bu yanıtlar beraberinde birçok başka soruyu doğurmuştur. Alımlama estetiğini birbirinden farklı yöntemler sergileyen ama benzer yönlerinin de olduğu görülen üç farklı kuramcının temel görüşleri vesilesi ile inceledik. Elbette bu yaklaşımlara gelen eleştiriler de mevcuttur fakat görülmektedir ki her yeni eleştiri yöntemi ve kuram kendinden önceki eleştiri yöntemine ve kuramına bağlıdır, kendinden sonraki eleştiri yönteminin ve kuramının da yaratıcısı olacaktır.

Okurun odağı alındığı kuramlardan Açık Yapıt kuramıyla metnin tamamlanmadığı ve her yeni okuyucuyla farklı anlamlar meydana geleceği gerekçesiyle benzerlik gösteren Alımlama Estetiği kuramında da Açık Yapıt kuramında olduğu gibi birçok kuramcı tarafından farklı yaklaşımların temel alındığı görülür. Bu kuramcılara göre tamamlanmamış metinlerde anlamın doğumu metnin dilinin yazar tarafından bozuma uğramasıyla, metinde okurun tamamlayacağı boşluklar bırakılmasıyla, metin hakkında ön edinim ya da ön koşulların sağlanmasıyla ya da bazen sadece yeni bir okurun metni yorumlama özgürlüğüyle gerçekleşir. Anlamın/anlamların doğduğu yerde okur imzasını atmış ve artık metin tamamlanmıştır.

Yukarıda söz edildiği üzere alımlama estetiği her metinde uygulanabilirliği olan bir kuram değildir. Muhtevası, dil ve üslup özellikleri, kişi/karakter, mekân/zaman gibi unsurları klasik yapıda, sınırları yazar tarafından belirlenmiş, okura boşluk bırakmayan yalnızca gözlemci rolü üstlendirmiş metinler, onları Alımlama Estetiği çerçevesinde incelemeyi güç kılar. Görülmektedir ki modern ve post modern unsurlarla kurgulanmış metin yapısı, en çok metinde okura boşluklar bırakması sebebiyle bu yorumlamaya olanak sağlar. Metnin anlam kazanmasında okur ve dilin değişken bir etken olması sebebiyle her yeni okurla birlikte metinde özellikle yazar tarafından bırakılmış boşluklar farklı yorumlanır ve metnin anlamı genişler. Bu bağlamda Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Bilge Karasu'nun *Gece* ve Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı eserleri açık yapıt eserler olarak okunmaya müsait eserlerdir. Günümüz eserlerinde, görünen anlamın yitimiyle görünmeyen anlamın ortaya çıkışı arasında duran okur, eseri yorumlamada tam da Alımlama Estetiği'nin verdiği görevi üstlenir. Açık yapıt eserler Alımlama Estetiği dikkate alınarak her zaman yeni anlamlar doğurmaya müsaittir. Alımlama Estetiği metnin alımlanma sürecinde okuru kötürüm bir gözlemci rolünden çıkarıp ona dinamik, genç bir dedektif rolünü verir. Açık bırakılan kapının aralığından gördüklerini yorumlayan yine okurun kendisidir, eser bu yorumlamalarla anlam kazanır. Bu yönüyle kuram modern ve post modern metinlerin derinlemesine incelenmesinde oldukça önemli yer tutar.

KAYNAKÇA

Ergiydiren, Sevinç (2003), "Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, Hece.

Kavalcı, Tolga (2017), "Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama", *Söylem Filoloji Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/316087> Erişim Tarihi: 12.10.22

Moran, Berna (1978), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem.

Tüzel, Sait; Kuradayıoğlu, Mehmet (2013), "Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklenti Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/182880> Erişim Tarihi: 13.10.22

Yüce, Sefa (2016), “Edebiyatta Gerçekçilik ve Alımlama Estetiği”, Söylem Filoloji Dergisi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/221621> Erişim Tarihi: 12.10.22
Yücel, Tahsin (2012), Eleştiri Kuramları, Türkiye İş Bankası Kültür.

FAFAIA

Rupert Brooke

Stars that seem so close and bright,
Watched by lovers through the night,
Swim in emptiness, men say,
Many a mile and year away.

And yonder star that burns so white,
May have died to dust and night
Ten, maybe, or fifteen year,
Before it shines upon my dear.

Oh! Often among men below,
Heart cries out to heart, I know,
And one is dust a many years,
Child, before the other hears.

Heart from heart is all as far,
Fafaia, as star from star.

Saanapu, November 1913

FAFAIA

Çeviri: Dilek Erol

Çok yakın ve parlak yıldızlar,
Aşıklarca izlenen gece boyunca,
Boşlukta yüzüyorlar, der insanlar
Nice mil ve yıllarca uzakta.

Ve şu bembeyaz yanan yıldız
Dönüşmüş olabilir toz ve geceye
On, belki on beş yıl,
Sevdiğimin üzerine parlamadan önce.

Ah! Aşağıdaki insanlar arasında sık sık,
Haykırır kalp kalbe, biliyorum,
Ve biri yıllardır toz,
Çocuk, diğeri işitmeden önce.

Kalpten kalbe uzaklık,
Fafaia, yıldızdan yıldıza kadardır.

Saanapu, Kasım 1913



Fotoğraflar: Sema Kahraman Vurucu



Uzun zamandır bekleyişini yitirmiş bir pencere... Birileri buradan hayata bakmış, sonra da terk edip gitmiş. Üzerindeki izler, yağmurdan çok zamana aitmiş gibi. Dışarıdaki hayat içeri sızmış. Kim bilir, kaç yıldır aynı yerde, aynı gökyüzüne bakıyor?

Kapalıçarşı'da bir han duvarı; duvarda gökkuşağı renklerini giyinmiş bir ayna... Bir adamın yüzü düşüyor usulca. Gün boyu hanın içinden geçen sesler çoktan susmuş; çaylar içilmiş, akşam sohbetleri edilmiş. Aynaya düşen yüzler çoğalıyor, hayattan bir gün daha bitiyor.



Yorgun anılara açılan bir pencere; pencere içinde pencere...
İç içe geçen duygu hâlleri gibi, kah hüznü kah mutlu ama hep mağrur...
Geçen zaman ahşap duvarlarında birikmiş, perdesinde anılar sallanıyor.

Nobel Kürsüsünden Edebiyata Bakmak: Anders Olsson'la Söyleşi

Söyleşiyi Gerçekleştiren: Muhammet Çelik

Çeviren: Gülce Tarak



1. Öncelikle lütfen kendinizi tanıtırmısınız?

A.O: Şair ve edebiyat araştırmacısıyım; Stockholm Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörü olarak görev yaptıktan sonra emekli oldum. 2008'de İsveç Akademisi üyeliğine seçildim; 2013'ten bu yana Nobel Komitesi'nde yer almaktayım ve 2019'dan beri ise başkanlığını sürdürmekteyim.

2. Nobel Edebiyat Ödülü'nün kriterleri nelerdir? Nasıl bir sistem işliyor, puanlama neye göre yapılıyor?

A.O: Yıllar içerisinde kriterler değişim göstermiştir, bu yüzden kesin bir kriter listesi sunmak pek kolay değildir. Sanırım tek sabit kriter, edebi açıdan üstünlük fakat bunun ne anlama geldiği farklı biçimlerde

yorumlanabilir ve farklı türlere uygulanabilir. Bildiğimiz üzere, bu yüzyılda ortaya çıkan tanık edebiyatı gibi, her dönemde yeni türler ortaya çıkmaktadır. Genel olarak, bugün, kriterlerin ödülün ilk on yılındaki kadar ahlaki idealizm ve Avrupa-merkezci bir bakışla şekillenmediğini düşünüyorum. Erkek-egemen, Avrupa-merkezci ve çoğu zaman estetik değer yerine burjuva ahlakını önceleyen bir ödül anlayışından yavaş yavaş uzaklaşıyoruz.

3. Edebî değer ile toplumsal/politik bağlam arasında nasıl bir denge kuruluyor?

A.O: Bu asla kolayca sağlanabilecek bir şey değildir. Ödülün her zaman siyasi sonuçları olmuştur, fakat olup bitecekleri nasıl öngörebiliriz ki? Bazen, edebi niteliğin gerçekten olağanüstü olduğuna inanıyorsanız cesur davranmanız gerekir.

Komitenin niyetinin hiçbir zaman ödülü siyasi gerekçelerle vermek olmadığını açıkça söyleyebilirim. Ancak siyasi bağlamı doğru şekilde değerlendirmek son derece güç bir durum, hatta çoğu zaman imkânsız ve itiraf etmeliyim ki Nobel Komitesi geçmişte bu konuda birkaç hata yapmıştır. Pasternak bunun trajik bir örneğini sunmaktadır.

4. Pierre Bourdieu, Harold Bloom ve Gregory Jusdanis’e göre kanon yalnızca seçilen eserleri değil aynı zamanda onları seçenlerin kültürel otoritesini de içerir. Bu bağlamda, Nobel’in edebiyat alanındaki kararları, kanon oluşturma ve edebiyatın geleceğini yönlendirme kapasitesi açısından nasıl değerlendirilmelidir?

A.O: Nobel Ödülü’nü kanoniklik için bir öneri olarak görmeyi tercih ederim; bundan fazlası değil. Aslında birçok ödül zamanla unutuldu, birçoğu tartışmaya açıldı, bazılarıysa yerini korudu. Kuşkusuz Nobel Ödülü kanon oluşumunda önemli bir unsur, fakat birçok kanon mevcut ve bunlar sürekli değişim göstermektedir. Pascal Casanova, ‘Dünya Edebiyat Uzamı’ (World Literary Space) olarak nitelendirdiği dönemde Nobel Ödülü üzerine dikkate değer çalışmalar kaleme almıştır; bu dönem, edebiyatın küresel ölçekte birleştirici bir alan olarak kavrandığına ilişkin artan farkındalıkla karakterize edilmektedir.

5.Nobel edebiyat ödülleri en çok alan ülke de 16 ödül ile Fransa olmasını hatırlatarak şunu sormak istiyorum: Sizce dünya edebiyatının merkezi neresidir ve uluslararası bir yarış söz konusu mudur?

A.O: Casanova’ya göre Fransa hala Dünya Edebiyatı’nın merkezi gibi görünüyor. Artık böyle değil, ancak uzun bir dönem boyunca gerçekten de öyle olduğunu düşünüyordum. Yeni merkezlerin ortaya çıktığını göreceğiz, fakat şu anda tek bir sabit merkez yok. Son yıllarda Çin ya da Kore edebiyatında ya da Norveç ve Macar edebiyatında olanlara bakın; gerçekten hayret verici nitelik göstermektedirler. Aynı zamanda, yaratıcılığın yoğunlaştığı bu merkezlerin birbirleriyle ilişkili olduğunu fark edersiniz. Ulus-devletler artık edebiyat açısından eskisi kadar belirleyici bir rol oynamıyor. Nobel Ödülü uluslara değil, bireysel yazarlara veriliyor; bu bugün her zamankinden daha önemli.

6.Nobel ödülü verilmemiş büyük yazarlar (Joyce, Proust, Borges, Roth vb.) listesi de her zaman gündemde. Bu durum jüri için bir tür “vicdani yük” yaratıyor mu?

A.O: Bu tartışma kaçınılmaz ve Nobel Ödülü’nün eleştirilmesi iyi bir şey. Eğer ödül ilgi ve yoğun tartışmalar yaratmıyorsa, biz görevimizi yerine getirememişiz demektir. Elbette hatalar yapıldı fakat ahlaki sorumluluk ne anlama gelmektedir? Beğeni meselesi adalet meselesi değildir.

7.Geçmiş dönemlere baktığınızda ödül verildiği için pişmanlık duyduğunuz bir yazar oldu mu? Ya da tam tersinden soracak olursak “Bu yazar mutlaka ödülü hak ediyordu” dediğiniz bir isim var mı?

A.O: Hiçbir şeyden pişmanlık duyamayız çünkü Nobel Ödül'ü geri alınamaz niteliktedir. Ancak hatalarımızdan belirli ölçüde ders çıkarabiliriz ve bunu her zaman yapıyoruz. Bugün, kadınlar tarafından yazılan edebiyata ve Avrupa dışındaki edebiyatlara karşı geçmişe kıyasla daha dikkatli olduğumuzu düşünüyorum. Elbette benim kişisel beğenilerim de var ve geçmişte ödüllendirilmesi gerektiğini düşündüğüm yazarları anmak benim için kolay, örneğin, Ibsen, Tolstoy ve Joyce; ayrıca Anna Ahmatova ve Borges de bu listeye dahil. Çok daha sonra Paul Celan, Thomas Bernhard ve W.G. Sebald'ı da sayabilirim. Fakat bunların hepsi komite üyesi olmadan önceydi. Ne yapılabilir ki?

8.Tim Parks; *Ben Buradan Okuyorum* adlı kitabında “İsveçli profesörlerimizi İngilizceye belki çevrilmiş Endonezyalı bir şair, belki ancak Fransızca okunabilecek Kamerunlu bir roman yazarı, Afrikaner dilinde yazan ama Almanca ve Felemenkçe çevirileri yayımlanmış ve bir de elbette İngilizce okuyabilecekleri ama sırf bir bitkinlik hissinden ötürü İsveççe çevirisine de bakabilecekleri, Philip Roth gibi son derece ünlü bir yazar arasında karşılaştırma yaparken hayal edelim” deyip bu duruma güçleri nasıl yetiyor diye sorgular. Biz de ondan ilhamla sorabiliriz: Bu gözle bakıldığında karar vermenin zorluğu nedir ve bu durumları nasıl aşıyorsunuz?

A.O: Elbette, özellikle çeviri ve yeterince hâkim olmadığımız dillerle ilgili olarak, çalışmalarımızda bu türden büyük, çoğu açıdan umutsuz ve güç sorunlarla karşılaşyoruz. Ancak böyle bir ödülünüz varsa, Parks'ın tarif ettiği durum nerede olursanız olun kaçınılmaz olarak ortaya çıkacaktır. Bu sorun sadece İsveçli profesörleri ilgilendirmiyor. Bu zorluklar bizi ödülün vazgeçiremez; belki de tam tersi söz konusudur. İsveç, kültür dünyasının pek çok anlamda periferisinde yer alıyor ve bu da dışarıda olup bitenlerle daha fazla ilgilenmemizi gerektiriyor. Kendi kendimize yetemeyiz ve dünya edebiyatında Anglofon hâkimiyetine kapılamayız. Bunun yerine bir adım ileri gitmeli ve yaptıklarımızda gurur duymalıyız!

9. Nobel edebiyat ödülleri şu ana kadar 117 kişiye verilirken bunlardan yalnızca 17 tanesi kadındır. Elaine Showalter, kadın yazarların edebiyat kanonunda yeterince temsil edilmediğini söyler. 1990'dan sonra Nobel Edebiyat Ödülü alan kadın yazar sayısı 11 iken önceki yıllarda yalnızca 5'ti. Bu bağlamda, Nobel ödülllerinin kadın yazarları görünür kılma ya da hâkim edebiyat güçlerini pekiştirme işlevi üzerine görüşünüz nedir?

A.O: Kesinlikle haklısınız. Yönü gerçekten başka tarafa çevirdik. Ancak bu aynı zamanda, ödülün erken dönemlerindeki duruma kıyasla bugün kadın yazınının gücünü de yansıtıyor. Komitede başkanlık yaptığım altı yıl boyunca, üç kadın ve üç erkek yazar ödüle layık görüldü; üstelik bu, herhangi bir yeni adalet rejimi nedeniyle değil, tamamen edebi nitelikleri temel alınarak gerçekleşti. Şunu da eklemeliyim: Komite şu anda üç kadın ve iki erkek üyeden oluşuyor. Bu tür yapısal değişimlerin önemli bir rol oynadığından eminim.

10.Bilindiği Üzere Orhan Pamuk Türkiye’den Nobel edebiyat ödölünü alan tek isim, bu bağlamda İsveç Akademisi, Türkçe edebiyata ve Orhan Pamuk’a nasıl bakıyor? Gelecekte Nobel için potansiyel taşıyan çağdaş Türkçe yazarlar üzerine özel bir ilgi var mı? Türkçe edebiyattan tanıdığınız, takip ettiğiniz isimler ve sizce öne çıkan unsurlar ve eksik yanlar nelerdir?

A.O: Bu soruya cevap veremem çünkü fazlasıyla spesifik ve şu anda Komite’de üzerinde çalıştığımız konularla ilgili. Umarım bunu anlayışla karşılırsınız.

Ve Teşekkür

Bir yıl... Kelimenin inadıyla edebiyatın hafızasında ısrarlı bir iz bırakma arzusuyla geçen bir yıl. D'oku, ilk sayısından bu yana metinlerin ardındaki düşünceyi, emeği ve edebî sezgiyi de taşımayı amaçladı. Dördüncü sayımızda da bu arayışın karşılık bulduğunu hissediyoruz. Bugün D'oku bir yaşında fakat biliyoruz ki edebiyatta yaş takvimle değil bıraktığı yankıyla ölçülür.

Öncelikle yaptığımız röportajı gerçekleştirmemize imkân tanıyan samimi ve ufuk açıcı cevaplarıyla bu sayıya ayrı bir değer katan Nobel Edebiyat Ödülü Komitesi Üyesi Anders Olsson'a teşekkür ederiz. Türk edebiyatının dünyayla kurduğu bu temasın yarına da açılan bir kapı olduğuna inanıyoruz.

Dördüncü sayımızın kapak görseliyle dergimizin estetik dünyasına güçlü bir imza atan Utku Varlık'a ve edebiyatın belleğini cömertlikle paylaşarak arşivini D'oku okurlarına açan Mesut Özcan'a şükran borçluyuz.

Metinleriyle, çevirileriyle, eleştirileriyle, görselleriyle, şiirleriyle, dikkatleriyle bu sayıya katkı sunan tüm yazarlarımıza; editörlerimize ve görünmeyen emeğin sahiplerine ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. D'oku ancak bu kolektif çabayla var oluyor.

Bir yılın ardından, kelimenin gücüne duyduğumuz inançla yolumuza devam ediyoruz. Bir sonraki sayıda yeniden buluşmak dileğiyle...

**“Sonsuzluk D'oku'nun dalga dalga
yankısıdır.”**



ARKA KAPAK: UTKU VARLIK
"SANRI PENTÜR-TEMPERA 2020"