

ISSN: 1303-2933

turmalılar

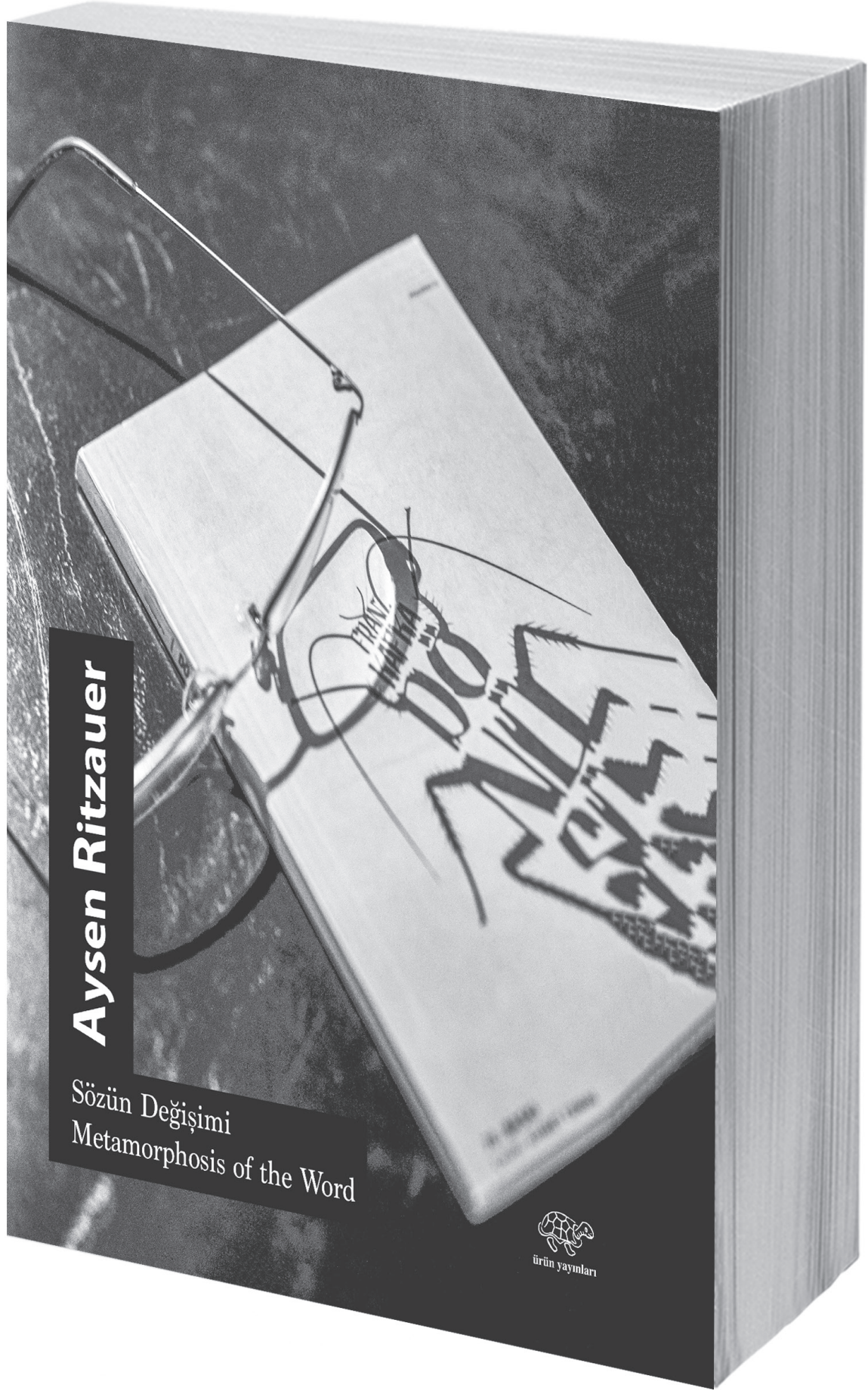
Uluslararası Hakemli Türk Dili, Çeviri, Kültür ve Edebiyat Dergisi • Yıl: 27 • Sayı: 98 • Ederi: 200 TL



A. GALİP
ÂBA MÜSLİM ÇELİK
AKİLE RUH
AKMAN GEDİK
AYSEN RİTZAUER
AYTEKİN KARAÇOBAN
BATUHAN KÜLEKÇİ
BÜNYAMİN DURALI
COŞKUN EROĞLU
ERENDİZ ATASÜ
ESME ARAS
GJEKË MARİNAJ
HANİFE NÂLÂN GENÇ
İLHAN KEMAL

İRFAN ASLAN
MELTEM GÜLER
MİHRİ NAR
NILÜFER KAYA
PARVANA BAYRAM
PHİLİPPE LEKEUCHE
SELMA ÖZHAN
SEVGİ EROL ÖÇAL
ULUAY KOÇAK GÜVENER
UMAY GÜL ÇİMEN
UYGUR ORHAN
VAGİF SULTANLI
YUSUF FERHAT
YUSUF SAĞLIM





Aysen Ritzauer

Sözün Değişimi
Metamorphosis of the Word



ürün yayınları



ürün yayınları

Konur Sokak No: 36/13 06650 Kızılay - Ankara
Tel: 0312 425 39 20 • Faks: 0312 417 57 23
urunyayinlari@gmail.com • www.urunyayinlari.tr



ürün yayınları

turnalar

ULUSLARARASI TÜRK DİLİ, ÇEVİRİ,
KÜLTÜR VE EDEBİYAT DERGİSİ

98



Sahibi

KIBATEK

[Kıbrıs, Balkanlar, Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu] Vakfı adına

İsmail Bozkurt

Genel Yayın Yönetmeni

Metin Turan

Yayın Yönetmeni (Editör)

Prof. Dr. Mehmet Çevik

Yayın Koordinatörü

Dr. Hüseyin Ezilmez

Yayın Yönetmen Yardımcıları

Prof. Dr. Burak Gökbülüt • Prof. Dr. Mustafa Yeniasır

Kapak Resmi

Ayda Yöndem

Kapak Düzenleme

Muharrem Yalçınkaya

AKADEMİK DANIŞMA VE HAKEM KURULU

Prof. Dr. Apollanaria Avrotina- Prof. Dr. Ümüt Akagündüz-
 Prof. Dr. Sevim Akten- Prof. Dr. Tülin Arseven-Prof. Dr. Dilek
 Batislam- Prof. Dr. Suzan Canhaşi- Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz-
 Prof. Dr. Hanife Nalan Genç- Doç. Dr. Reyhan Çelik- Prof. Dr.
 Ayten Er- Prof. Dr. Tuna Ertem-Dr. Meltem Güler, Prof. Dr. Birsen
 Karaca- Dr. Solmaz Karabaşa- Prof. Dr. Ayten Kaplan- Prof. Dr.
 Ayla Kaşoğlu- Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı- Doç. Dr. Nazan Kahraman-
 Doç. Dr. Galina Miskinina- Prof. Dr. Betül Mutlu- Prof. Dr. Tuğrul
 İnal- Prof. Dr. Eunkyung Oh- Prof. Dr. Bekir Onur- Doç. Dr. Alev
 Önder-Prof. Dr. Melahat Pars- Prof. Dr. Medine Sivri-Doç. Dr. Can
 Şen- Prof. Dr. Aysıt Tansel- Dr. Kaan Tanyeri- Prof. Dr. Devrim
 Topses- Prof. Dr. Cengiz Tosun- Prof. Dr. Hatice Köroğlu Türközü -
 Prof. Dr. Ali Yakıcı- Prof. Dr. Grayzna Zajac

Yönetim ve Yazışma

Naim Efendi Sokak Suriçi Gazi Mağusa/KKTC
 Tel: 0542 852 78 15 E-mail: kibatek@gmail.com

TÜRKİYE

Konur Sokak 36/13 • Tel: (0.312) 425 39 20
 0532 787 37 30

Fax: (0.312) 417 57 23 Kızılay - Ankara

E-mail: kibatek@gmail.com www.kibatek.tr

Abone Bedeli (Posta Bedeli Dahil) : 1200 TL

Öğrenci ve öğretmenlere %50 indirimlidir.

Katkılarınızı

Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu'nun
 Türkiye İş Bankası, 4213-0734181 numaralı hesabına yatırıp,
 kibatek@gmail.com adresine bilgi veriniz.

Baskı:

Başkent Klîşe &Matbaacılık, Bayındır Sokak. 30/1, Ankara
 Yerel Süreli Yayın

Baskı Tarihi: Mayıs 2025

İçindekiler

MAKALE / İNCELEME / DEĞERLENDİRME

21. YÜZYIL VE EDEBİYAT

ERENDİZ ATASÜ3

KOLONYAL MÜREKKEP: SÖMÜRÜNÜN VE DİRENİŞİN EDEBİ HARİTASI

MELTEM GÜLER11

KADIN VE EDEBİYATIN BİR DALI OLARAK RÖPORTAJ

ESME ARAS.....23

KADIN KİMLİĞİNİN SAHNEDEKİ YANSIMASI: AFİFE JALE

HANİFE NÂLÂN GENÇ32

BİR ŞİİR ANLAYIŞI ÜZERİNE/

PHİLİPPE LEKEUCHE /TÜRKÇEYE ÇEVİREN : AYTEKİN KARAÇOBAN42

ÖYKÜ / DENEME

AĞAÇLARLA KONUŞMA

UMAY GÜL ÇİMEN30

DİLAVER MEHMET YOKUŞU

MİHRİ NAR40

ÖYKÜ VE ROMANDA ANLATICI TÜRLERİ VE KARAKTER ÇEŞİTLERİ ÜZERİNE NOTLAR

A. GALİP48

YAPRAKSIZ DALLARIN YEŞİL NAĞMESİ

VAGİF SULTANLI /TÜRKİYE TÜRKÇESİNE AKTARAN: PROF. DR. PARVANA BAYRAM51

ÇOCUK EDEBİYATI ÜZERİNE

SELMA ÖZHAN53

YELKENLİ

YUSUF SAĞLAM.....56

İNSAN KENDİ TOPRAĞINDA YAZAR OLABİLİR Mİ?

AKMAN GEDİK63

NEREYE BÖYLE BERDUŞ

ÇOŞKUN EROĞLU.....65

ŞİİR

ÂBA MÜSLİM ÇELİK.....7**İSA KÜÇÜK**8**UYGUR ORHAN**.....19**GJEKË MARİNAJ/ ÇEV.: AYSËN RITZAUER**20**SEVGİ EROL ÖÇAL**.....29**NİLÜFER KAYA**31**YUSUF FERHAT**47**İRFAN ASLAN**.....50**AKİLE RUH**55**ULUAY KOÇAK GÜVENER**68**BATUHAN KÜLEKÇİ**68

KİTAP İNCELEME / TANITMA

DERİNLERDE DEVİNEN ŞİİRLER TOPLAMI: ŞARKISI LİRİK İLHAN KEMAL

BÜNYAMİN DURALİ69

21. Yüzyıl ve Edebiyat

Erendiz Atasü

21. Yüzyıl

Ünlü tarihçi Eric Hobsbawm, 20. Yüzyılı "kısa yüzyıl" (1914- 1991) olarak tanımlar (Eric Hobsbawm, "Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991, Aşırılıklar Çağı," çev: Yavuz Alagan, Everest Yayınları, 2013); dolayısıyla 21. Yüzyılı da 1991 de yani Sovyet sisteminin tamamen çöktüğü tarihte başlatır. Hobsbawm'ın sözünü ettiği "zaman" kronolojik zaman değildir elbette; kastettiği toplumsal hareketliliğin yoğunlaşma süreçleri ve bu yoğunluğun arz ettiği ayırıcı özelliklerdir.

Kısa 20. Yüzyıl, dünyalılarının hayatını geri dönülmez biçimde değiştiren, iki büyük kıyım, 1. ve 2. Dünya Savaşlarına tanık oldu. Bu savaşların kök nedeninin emperyalist devletlerin arasındaki kapitalist rekabet olması ve ikinci savaşın galiplerinden Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin - iç çelişkilerine rağmen- kapitalizme ciddi bir seçenek oluşturan bir hayat tarzını simgelemesi, barışa, özgürlüğe, zenginliklerin adil dağılımına, insan haklarına, insanlar arasında kardeşçe ilişkilere hasret bir dünyada, düşünen ve yaratan insanları hayatı "sol" bakış açılarından değerlendirmeye ve bu bakış açılarıyla yaratmaya yönlendiriyordu. Sovyet sistemine eleştirel bakan başka sol siyasaların varlığı, "düşünce"nin sol'a yönelmesini frenlemiyor, tersine yaygınlaştırıyor, çeşitlendiriyordu. "İnsan"ın daha güzel bir geleceğe yürüdüğü düşüncesi ve inancı yeniden güçlenmişti.

1989-91 arasındaki yıllar yani SSCB bloğunun gerek iç çelişkileri, gerek kapitalist dünyanın inatçı yıpratmaları sonucu vuku bulan yıkım süreci, dünyanın yönetsel, iktisadi, toplumsal, düşünsel, sanatsal özelliklerini tümünden değiştirdi. 20. Yüzyıl gerçekten de sona ermişti.

Peki, erken başlayan 21. Yüzyıl biz insanlara ne getirdi? Ülkeler, teknolojiye bulanmış, kitle iletişim araç-

larını araçsallaştırmış, teknolojiyle adeta "silahlanmış" bir kapitalizme, nam- diğer neoliberalizme gönüllü olarak ya da koşullarla sürüklenerek, teslim olmuşlardı. "Daha güzel bir yarına ulaşma" ülküsü, an'ın tadını çıkartmaya yönelik bir anlayışa yerini bırakmıştı. Ne var ki soluk aldığımız an'ın keyfini sürmek pek az talihliye nasip olmaktadır!

Neoliberalizm, emekçilerin mücadelesinin henüz adamakıllı başlamadığı 17. Yüzyıl ve 18. Yüzyılda hüküm süren ve "vahşi" sıfatıyla nitelendirilen kapitalizmin teknolojik boyalarla makyajlanmış halinden başkası değildi. Tarihi "vahşi kapitalizm", fiilen köle durumundaki yurttaşı kandırmaya gönül indirmezken, neoliberalizm, insanları özgür bireyler olduklarına inandırma yolunu seçmiş, ve kronolojik 20. yüzyılın sonunda ve 21. cinin ilk on yıllarında, kitle iletişimini kullanarak bu yolda hayli mesafe kat etmişti. Yani insanları gerçekte olup bitenden bihaber duruma getirmekte!

Sanat, özelde edebiyat bu topyekün değişimden nasıl etkilenecekti?

Burada durup sanatsal yaratıcılığın özüne bir göz atalım.

Sanatsal Yaratıcılık

İnsan soyunun yaratıcılıkla ödüllendirildiğine hayatın kendisi bizzat tanıktır. Yaşamak yaratıcılık talep eder. Bir matematik problemini kurmak da çözmek de yaratıcılık ister, kuşkusuz; ama bu sanatsal yaratıcılık değildir.

Öyleyse sanatsal yaratıcılık nedir? Kanımca sanatsal yaratıcılık "insan"ın ana çelişkisinden kaynaklanır : İnsan hem uyumlu bir bütüne dahil olmak, hem de özgür olmak ister. İnsan hem iletişim ve uyum, hem arzularını gerçekleştirme peşindedir. Bunun üstesinden nasıl gelecektir? Söz konusu sanat ise, bizde

güzellik duygusu uyandıran çoğu kez sanat yapıtının içsel uyumudur. Bu uyumu nasıl yakalayacaktır?

Söz konusu edebiyat ise... Tam burada, değerli dilbilimci Emin Özdemir'in bir sözünü anımsamalı : "Edebiyat bir ayrıntılar ve aykırılıklar sanatıdır", derdi Emin hoca. Edebiyat kurala, tanıma pek gelmez; hangi kuralı koyarsanız, edebiyat karşınıza sizi yanıltıyan bir örnek çıkartacaktır. Gene de tanımlara baş vurmadan düşünce iletmek mümkün değil. Biz insanlar, hayatımızın başlangıcındaki ortak yaşantımıza, çocukluğumuza dönüp, insan ahenge (ninni), insan anlatılanı dinlemeye (ninni ve masal) ve olağanüstülüğü hayal etmeye (masal) muhtaç diyebilir miyiz? İşte anlatı sanatlarına giden yol. Uyum arayışı, iletişim ihtiyacı, dile yatkınlık, olağanüstüne yönelme, yani sıradanlıktan kaçış.

Herkeste sanatsal yaratıcılık var mıdır? Sanmıyorum. Yaratıcılığın öğretilebileceğini de sanmıyorum; ama yaratıcılığa bir form verme öğretilbilir.

i) Uyum-Uyumsuzluk Meselesi:

— "Modern insan nevrozludur" der psikiyatri; "modern" insandan kastedilen günümüz insanı değil, "uygarlık" denen örüntünün içinde yaşayan insandır. Demek ki az çok herkes bir takım uyum sorunları yaşamaktadır, ama herkes sanatçı olmaz; ve sanırım "uyum sağlama" edimine tepki duyanlar, yaşamda "uymuş, uyumuş" gibi yapamayanlar, yaşarken ulaşamadıkları uyumu, yaratarak sağlamaya yönelmektedirler. Nitekim doğduğu andan itibaren yoğun baskıya tabi tutulmuş, varlığı baskıyla biçimlendirilmiş insanda genellikle sanatsal yaratıcılık gelişmemektedir; ne ki, içlerinde büyük bir coşku barındıran bireylerin yaratıcı enerjileri, bazen yeraltı sularının fişkırmaları gibi bendini yıkıp taşacaktır. Bir çok kadın yazar için geçerli bir saptamadır bu.

Koşullarına tamamen uyum sağlamış insan, dişlisi olduğu çarkın tamamını algılayamaz ki! Yaratıcılık için, hele hele öykü ve hele de roman için, irdelenen konunun içine nüfuz edebilmek kadar o meselenin tümünü dıştan da görebilmek gerekir. Alper Akçam, güzel bir tanım bulmuş, "teğet duruş" diyor, bu hale. Yani bir durumun hem içinde hem dışında olma. Tıpkı Tanpınar'ın o ünlü dizelerindeki gibi:

"Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında

Yekpare, geniş bir anın

Parçalanmaz akışında"

Şair yaşadığı hayata ne tamamen uyum sağlayabilmiş, ne de ona tümünden yabancılaşmış; hayata değgin duruşu böyle ve bu duruşta evrenin bütünselliğini, uyumunu hayal ediyor ve varlığını o muazzam bütünün içinde duyumsuyor. Gerçeklik ve hayal.

ii) Yaratma anı:

Eric Fromm, yaratıcı insan ile yaratıcı olmayanı ve yaratma anını şöyle betimler (Eric Fromm, **The Anatomy of Human Destructiveness**, Penguin Books, 1973) :

Akıl sağlığı yerinde bir yetişkin, gülü görür, onun al rengini ve kokusunu algılar, 'ne güzelmiş' der, ve yürür gider. Akli dengesi yerinde olmayan kişi gülü görür ve onu ateş zanner! "Şair" der Fromm, -kastettiği sanatsal yaratıcıdır- "gülü görür, rengini kokusunu algılar, onun gül olduğundan şüpheye düşmez, fakat sözleriyle, o sözleri okuyana gülün ateş olduğunu hissettir."(Mealın çeviri bana ait. E.A.)

Şair'in bunu hissettirebilmesi için, ikili bir bilinçlilik yaşamaması gerekir, kanımca: Hem nesnel olarak gülü algılayacak, hem de onun ateşini teninde hissedecek, yani hayal edecek. Çünkü yazı, yazarının sahici olmayan hiçbir duygusunu okuyana iletemez.

Fromm'u sözünü ettiği, "yaratma anıdır", ve gene psikiyatrye kulak verecek olursak, bu anlar mutlu bir aşkın doyumunu yaşatır, hissedene.

Tsipkin, Dostoyevski'nin hayatından bir bölümü konu alan "*Baden-Baden'de Yaz*" isimli romanında Dostoyevski'nin coşku dolu yaratma anını anlatır (Leonid Tsipkin, "*Baden-Baden'de Yaz*, çev. Kayhan Yükseler, YKY, 2007) İçsellikte, kendiliğinden gelişen bir patlamadır bu; baş döndürücüdür, mutlu bir sarhoşluk gibi. Sonrası yoğu bir çalışma , sözcüklerle cebelleşilen bir hammaliyedir; mutlulukla pek ilgisi yoktur. Mutluluk yaratma anına özgüdür sadece; eserin tamamlanması ise titiz, yorucu ve çoğu kez asap bozucu bir çalışmayı gereksinir.

Sahici edebiyat hem yaratma anlarına hem disiplinli çalışmaya muhtaçtır.

İşte 21.yüzyıl, bu yaratma anlarını sanki orakla biçmektedir! Hatıralar oluşmaz; hayat süratle geçen bir sis dalgasına döner.

Gene 21.yüzyıl

Devletler güvenlik dışında hemen her alandan çekiliyor – güvenlikten de kısmen çekilmekteler- bu alanlar özel girişimciliğe yani şirketlere devrediliyor, büyük şirketler tröstleşerek küçükleri yutuyor. Bu hal elbette 20. Yüzyılın ikinci yarısında başladı. Öyleyse yeni olan ne? Yeni olan a) sıradan yurttaşın koruyucu olması gereken devletin şirketler üstündeki denetim gücünün tamamen kalkmış olması; b) muazzam bir gelişme gösteren teknoloji; c) teknolojinin, dünya çapındaki şirketlerce, kar amaçlı kullanılması.

Hayatımız neoliberalizmin insafında! Neoliberalizmin hayatı ise canı ve kanı olan 'para'nın hızla dönmesi esasına bağlı. Bu hız, paranın efendileri dışındaki kişilerin hayatında hızlı dönüşümlere, iş güvenliğinin yok olmasına, sürekli iş değiştirme, işsiz kalma ve işsiz kalma endişesiyle yaşama anlamına geliyor. Sık sık iş değiştirme beraberinde yer değiştirmeyi de getiriyor. Artık doğduğu mahallede ölen insanların çağı bitmiştir. Yerli köklü yaşamlar silindikçe, kendi önemine inanan yalnız ve ürkek bireyler çoğalıyor. Bu bireyler hayatı sürdürebilmek için anı kurtarmaya bakıyor, anı kurtarma çabası ise ürküntüye, aceleye, yüzeyselliğe, derin düşünemilmekten ve hissedebilmekten uzaklaşmaya yol açıyor. İnsan ilişkilerinde rekabetin öne geçmesi, dayanışmanın, özverinin, toplu yaşamının, toplu eğlenmenin bile zayıflamasına yol açıyor. Tam da Gülten Akın'ın vaktiyle sezip de söze döktüğü durum, "Ah, kimsenin zamanı yok durup ince şeyleri düşünmeye" Zaman ellerimizde adeta ölü doğan bir çocuk gibi...

Bitmedi....

İlk çeyreğini devirmekte olduğumuz 21. Yüzyıl'da birden "yapay zeka"ya dair uzmanların dışında kimsenin tam olarak kavrayamayacağı bilgi kırıntıları ve söylentiler, karmakarışık halde soluduğumuz atmosferi doldurmaya başladı. Yapay zeka insan yaratıcılığına rakip midir, yoksa onu geliştirecek bir araç mıdır? Bilmiyoruz, her kafadan bir ses çıktığı için bilebilmemiz de mümkün değil. Yapay zekanın egemenliği artarak süreceyse, nasıl bir dünyada yaşayacağımızı ben hayal edemiyorum, ama bu dünyanın sanat ve edebiyat üstüne etkisinin bambaşka olacağını kestirebilirim. Belki de erken doğan 21. Yüzyıldan daha da aceleci erken bir 22. Yüzyıl dikilecektir karışımıza!

O nedenle, bilemediğim alanlarda afaki düşünceler geliştirmektense, tanıdığım alanda ve zamanda yani 21. Yüzyılın ilk çeyreğinde edebiyatın karşılaştığı sorunlar üstünde durmayı yeğleyeceğim.

Kanımca bu sorunları kabaca ikiye ayırabiliriz:

*Metnin yazarın beyninde doğmasını zorlaştıran etmenler

** Metnin okurun eline ulaşma sürecini güçleştirilenler

*19. Yüzyıl klasik romanını, yani eleştirel gerçekçi roman örneklerini anımsayacak olursak çok belirgin bir durumla karşılaşırız. Roman kişilerinin ardında toplumsal yapı neredeyse somut bir fon gibi durur. Karakterler belli bir toplumsal-tarihsel doku içine sağlamca yerleşmiş kanlı canlı insanlardır. Stendhal'ın "Kırmızı ve Siyah"ının kahramanı Julien Sorel, ancak Napolyon devrinin ertesinde yaşayabilir. Napolyon örneği, sıradan delikanlıların, sönük ve yoksul hayatlarına şükretme alışkanlıklarını sarmıştır; birey, arzularının, ihtiraslarının peşine düşmüştür. Tolstoy kahramanları Çarlık'ın henüz güç kaybetmediği bir çağda yaşayabilirler ancak. Dostoyevski kahramanları ise baskıcı çarlık rejiminin çürümesinin ürünleridir. Reşat Nuri'mizi ve onun 20. yüzyılda yazılmışsa da, 19. Yüzyıl roman tarzını izleyen "Çalılıkuşu" romanını analiz: Zeyniler köyü ve onun aydınlanmacı kadın öğretmeni, ancak Osmanlı yıkıntısının perişanlığından yeni ve taze bir hayatın filizlenmeye koyulduğu bir çağda var olabilir. Yazar, ustaca çizilmiş kişiler aracılığıyla, kişilerinin yerelliğini aşarak ortak insan duyarlıklarına ulaşır. Yazarın okura ulaşabilmesinin ana yoludur, kişilerin sahiciliği.

Günümüzde roman kahramanı ile toplumsal yapı arasındaki bağ kopmuştur, çünkü toplumsal yapı bütünselliğini yitirmiş, neredeyse tamamen parçalanmıştır. Bunu kök nedeni elbette basitçe endüstrileşmeyle gelen iş bölümü ve onun toplumda yarattığı birbirinden kopuk alanlardır. Ve bu elbette bir 18., 19. Yüzyıl, bilemediniz 20 Yüzyıl hikayesidir. Ancak savaşlar, göçler, kıyımlar ve 20.yüzyılın son çeyreğinde abartılan mikromilliyetçilik akımları toplumsal adacıkları iyice birbirinden uzaklaştırdı. Denetimsiz kapitalizm, ikiz kardeşi "kayıt dışı ekonomi" yi, "kayıt

dışı ekonomi" ise gözümüzün önündeyken gözden irak duran tüm bir alternatif hayat tarzını doğurdu. Toplumsal panoramayı bir eserde bütünüyle resmedilmek tek kişinin, yazarın zekasını, duyarlılığını, yeteneğini aştı.

Bu zorluğa edebiyat ve yazar nasıl karşı durmakta? Kanımca iki yol var:

a)Allegoriye ve fantastiğe başvurmak: Örnekleri pek çok. Güney Amerika romanı, mesela. Güzel bir örnek de Ursula Le Guin'in "Mülksüzler"i ve diğer romanları. "Yüküklerin Efendisi"nden, Kazuo Ishiguro'nun "Gömülü Dev"ine kadar pek çok örnek var. Bizde Orhan Pamuk'un kimi eserleri, "Hayır" ve "Benim Adım Kırmızı" böyle yapıtlar sanırım. Allegorinin asıl meselesi, masalların etkisine benziyor. Yani günümüz gerçekliğinde, gündelik hayatın tekdüze amaçsızlığından bezmiş okuru adeta bir masal dünyasına çekiyor, ve gerçekçi bir metinle yapamadığını masalın alegorik ortamında başarıyor, okuru unutmaya çalıştığı tatsız yaşamın gerçeğiyle dolaylı biçimde yüz yüze bırakıyor.

Çok başarılı bir örnek, bizim edebiyatımızdan: Faruk Duman'ın "Sus Barbatu"u. Roman bir yörenin (Kars ve civarı) 12 Eylül baskı döneminin öncesinde ve sırasında yaşadıklarını, masalsılıkla, allegori ve fantastikle, metinlerarasılık ile (gerek halk masalları, gerek Türk ve dünya edebiyatının başyapıtları söznüsü) harmanlayıp özgün bir bileşim sunuyor.

Kadim bir örnek sorarsanız, "Binbirgece Masalları" derim. Şehrazat öyküsü, baskıcı gelenekçiliğin hükümündeki kadın-erkek ilişkilerinin ne menem şey olduğunu, sayfalarca teorik metninden çok daha derinlemesine ayan eder kişiye.

a) Diğer bir yöntem, Hülya Soyşekerci'nin ileri sürdüğü gibi, okuru bir "karşı -zaman" yaratmaya itecek çetrefil kurgular inşa etmek (Hülya Soyşekerci, **Günşığı Demeti**, Pagos, 2021)

Yani yazar, okura şöyle demektedir, edebiyatımı fındık fıstık tüketir gibi okuma, bir zaman ayır ve dikkatle, düşünerek oku. Yukarıdaki "Hayır" ve "Benim Adım Kırmızı" örnekleri bu bağlama uygun düşmekte. Nobelli yazar Doris Lessing'in "Altın Defter"i çok tipik bir başka örnek.

**Metnin okura ulaşması meselesine gelince... Buradaki aracı hep bildiğimiz gibi yayınevi ve ajanstır. Neoliberalizm bir anlamda bir araçlar medeniyetidir. "Aracı" artık sadece gıda ve meta zincirlerinde olduğu gibi, üretici ile tüketici arasında iş gören bir kişi ya da kurum değildir. Fikirselsel ve sanatsal yaratıcı ile yaratılanı özümseyecek okur ya da sanatsever arasına bile değil de; doğrudan doğruya, yazar ile eseri halka arz edecek yayınevi arasına girmiş bir kişi ya da kurumdur.

Durum açıktır ve çok kısaca özetlenebilir. Neoliberalizm, şimdiye dek hem "kültür insanı" hem "tüccar" olagelmış yayıncıyı sadece "tüccar" konumuna indirgemiş, ve bizatihi tüccar olan ajansı da yayıncının bile önüne yerleştirmiştir. Bu durumun açık sonucu ise, araçlar zincirinin yazarı "yaratıcı sanatçı" konumunu terk edip gönüllü olarak "zenaatçi" konumuna indirgenmeye yöneltmesidir. Metinler ortalama okur profilinin haz ettiği konulara eğilmeli, neoliberal çağın yorgun bezgin okurunun zihnini fazlaca yormalıdır. Talebe uymayan yazarlar ortam dışı bırakılmaktadır.

Dünya çapında üne ulaşmış yazarlar bu değişime karşı durabilmeyi başarabilselerdi, edebiyatta yaratıcılık adına ümitli olabilirdik. Ancak durum pek öyle değil. Dünya edebiyatından birkaç örnek.

"Tanios Kayası"nda emperyalizm-feodalite ilişkisini çözümleyen Amin Maaluf, yeni yapıtı "Empedokles'in Dostları"nda, romanın temelindeki allegorinin ABD'nin Orta Doğu müdahalelerinin onaylanması olarak yorumlanabileceğini nasıl görmez?

Kazuro Ishiguro, "Klara ve Güneş"i -ki ilginç bir romandır- orta okul İngilizcesi düzeyinde bir dille, ABD'li vasat okuru çekebilmek için mi kaleme almıştır?

"Artemio Cruz'un Ölümü"nü'nün yazarı koca Fuentes, son eserlerinde ne diye ABD'ye selam çakmaktadır?

21. Yüzyıla Edebiyatın Savunusu

"Edebiyatın Savunusu" derken, durumun sezgiyle ya da bilinçle farkında olan yazarın duruşunu kastettiğim açıktır. Asgari namusunu korumak isteyen yazarın önünde birkaç yol var, diye düşünüyorum. Kanımca, yazar bilinçle seçmez bu yolları, "zamanın ruhu" onu yönlendirir:

Yollardan birine, yukarıda değinildi. Günün bunaltısından ve tek düze yaşantısından kaçmak isteyen okurun ilgisini allegori ile, meselle, masalvari anlatımlarla çekebilmek; "Sus Barbatus" örneğindeki gibi, Latife Tekin'in "Sevgili Arsız Ölümü"nde, Mine Söğüt'ün "Deli Kadın Hikayeleri"ndeki gibi.

Diğer iki yol da şöyle diye düşünüyorum : Mizah yeteneği olan yazarın çarpıcı gerçeklikleri olduğu gibi sapsade bir anlatımla ama mizahla dile getirmesi: Seray Şahiner'in eserlerindeki gibi; bir anlamda acının evcilleştirilmesi,

ve:

Hayatı bilinçle veya derin duyguyla kavrayamayan, kavramak da istemeyen kesim için, tipik yaşantıların benzerlerini, onların hayatı algılayışlarının içinden kurgulayıp, onların söylemiyle dile getirmek. Bu tarzda tipik bir örnek, günümüz Alman edebiyatından: Judith Hermann'ın muhtelif öyküleri.

Kanımca, eğer insanlık bugün yöneldiği yolda yürümeyi sürdüreceksen, edebiyatın, özellikle roman sanatınının 21. Yüzyılı sağ salim atlatabilmesi, bu sanatın yukarıdaki yönlerden özellikle sonuncusunda, yani hayatı bir sis perdesi ardından seyreden okura yönelik, şu ana kadar benim okuma serüvenimde rastlayamadığım, kişisel hayal gücümü aşan, sahici yaratıcılık örnekleri sunabilmesine bağlı. Ya da, dilerseniz, 19. Yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, tıpkı dönemin teknolojiyle görsel sanatların kaynaşmasından doğan fotoğraf ve sinema örneklerindeki gibi, 21.yüzyılda da dil ile teknoloji birleşmesinden doğacak yepyeni bir söz sanatının yükseleceğine umut bağlayabiliriz...



Âba Müslim Çelik

UMUT DÖNER

Hangi niyetle geldiyseniz hü
sırtlayıp da eriştirdik sizlere
doğa /ananın yüreğimize hoh'ladığı göğü
aşılıyoruz bahçelerimize
mürver çiçeklerinin tanrı selamını
erenler sevdasıyla can ve baş üstüne

zamanın ruhu, çektiği kılıncı ki
handiyse âdil mi ? – Değil oysa
şiarını dev(e)ranını hâlünce
dünya derin binbir ilintiylen ve

Âlen döner,keser döner mi ? –Zor
dönebilemez pekâlâ,kötü engel bana
zulmün çöpü,sapı armudunki ödül
hazirûn zeBİL halihazırda parıl parıl
lila mor

çetrefilli senaryo meğersem
üşüyen günlerde akkor
hakkımı is tan bol ki

Men / **kul hakkı** algıymış diye

Rayıhası bol kepçe

İsa Küçük



ANTALYA'DAN SAGALASSOS'A- EDEBİYAT PATİKASI

Kırkgöz Gölü'nü geçerken Karain'i anlatıyor rehberimiz
 Buluntular tarihin hangi dönemine ait henüz bilen yok,
 Sarnıçlar kurumuş; çoğunun ağzını taşla kapatmışlar
 Geri kalanı sanayi yutmuş;
 Dev elektrik santrali saniyede ne kadar su çürütüyor?
 Yakında, döküldüğü Akdeniz'i de öldürecekmiş,
 Sürüyor hesap bilmezlik.

Döşemealtı'nı geçip Çubuk Boğazı'na giriyoruz
 "Akdeniz limanlarını Batı Anadolu'ya bağlayan bu yol
 biraz sonra çatallaşacak" diyor rehberimiz;
 Mitolojik zamanların kervan yollarını düşünüyorum:
 "Biri, Afrodiasias üzerinden Efes'e, İzmir'e
 Diğeri Sagalassos'un içinden geçip iç batı Anadolu'ya
 Denizi ulaştıracak ve ticaret mallarını . . ."

Çubukbeli Anıtı konuşulalı çok olmuş lakin yapan yok,
 Türkünün mü, akça kızın mı, türkü yakanın mı, anıtı dikilmeli?
 Cevat Ağa ne cevap verirdi bu soruya?
 Aşka türkü yakmak sevaptır, derlemek ve anıt dikmekse ibadettir elbet.

O aşka (hangi aşka) şiirler ve öykülerle örülü çelenk gönderiyoruz
 Bir de atlı tahsildara vurulan köy ağasının kızının aşk öyküsünü
 Kurşun gelip çeşme başında bulmuş, taşla ezmişler aşkın başını.
 Kanıyor yüreğimiz.

"Akça Kız'ın göçü" deliyor havayı
 Mahir, kameraya çekiyor bu yörük türküsünü
 Gönlümüzü hüznü bir yolculuğa çıkaracak belgeselin yolunu gözleyeceğiz
 Cevat Ağa'nın uçuşan türkü sözlerini heybesine atışının yankısı kulaklarımızda çınlarken
 Birden anımsayacağız türküyü yürekten çıkırdığı akşamı:

Selçuk (Ülger) anlatmıştı,

Antalya'da, buğulu bir akşam, "eşek semeri meyhanesinde iki Antalyalı," Cevat Uyanık ve şair Metin Demirtaş aynı masada, şiirler kitaplaşırken, senirkent şarabı içiyorlar. Demirtaş diyor ki, "Beni şarapla ilk sen tanıştırdın Cevat Ağa, anımsıyor musun?"

"Bu sevabı ne zaman işlemişim yeğenim" diye soruyor Cevat Uyanık;

Şarap buğusuyla esrimiş portakal ağaçları çiçekleniyor,

Akçakız çıkıyor antik kemerli kapıdan; Demeter. . .

Sevaplar kenti Antalya'yı geride bırakıp ovaya çıkıyoruz, iklim değişiyor;

"ya, yağmur yağarsa" korkusunu atıyoruz içimizden

Sagalassos'u arıyor gözlerimiz uzakta, bulutların üstünde

İhtimal, yağmur yok.

Kızılkaya ovasında "Menderes'in Develeri" ni solda bırakıp

Sağa dönünce "ağaçayaklı türkmenlerin" şahını çağırıyor rehberimiz Giray Bey

-belli ki, kal-u beladan beri Antalyalı-

(Bozmusa dağından inip geliyor Tekeli Türkmenleri

'şahin küçüktür amma kimseye vermez avını'

Kaostan maceraya uzanıyor düşlerimiz),

Tarihe yaklaşıyoruz, dağın başı dumanlı.

Sagalassos göründü görünecek.

**

Mola veriyor kaptan,

"bundan sonra durmak yok," diyor dikiz aynasında yakaladıklarına.

Rehberimiz değişiyor moladan sonra

(Adını sormamışım, bu benim hatam).

İşini seven biri -kimliğini ele veriyor bilgi dili.

Arka koltuklardan bir ses,

"Google a baktım," diyor, "aşıklar çeşmesi varmış. . ."

"Aşka inan, google'a inanma" diyor içimdeki çocuk

Susuyorum.

Sagalassos'a çıkıyoruz: Susayan oluğu bulurmuş söylenceye göre. . .

Sagalassos'a çıkıyoruz: yol bizi çeşme başına götürecektir,

Aşkın ateşine!

Bu şehir niçin 1700 metre yüksekliğe kuruldu diye merak ediyorum. Tehdit mi yoksa tercih miydi burayı yurt tutmayı mecbur eden? Sadece su bolluğu ve güvenlik ihtiyacı mı? Bu kaçınıcı soru?

Burası Olimposluların yaylağı olmalı diye düşündüm, Prometheus'un peşinde ellerinde çıralarla göç eden o ilk yürüklerin. İster misiniz, günün birinde el değmedik yerlerden çıkıversin tanrılar ve tanrıçalar evi!

Ferruh (Tunç) haklıymış, soyadını söylemek zor bizim için: Profesör Inge (Uytterhoeven) Hanım'dan yarın dinleyeceklerimizi bugün göreceğiz diye seviyorum. Çünkü Türk'ün aklı gözündedir, gördüğüne inanır, diyor akıl tebessümüm.

"Halet Abla'yı" anımsıyorum: "Inge Hanım'a bizim yörükler çoktan 'Inge Yenge' demiştir," diyor, kaç kapısından fırlayıp gelen çocuk ve ekliyor:

"Ağlasunlular ağlamasın
Çocukların yüzü gülsün, diye, Inge Yenge neler yapmış gelin bakın:
Ecel konmuş canı sahiplenmiş
İskender'e inat, kentin eğik başını yukarı kaldırmıştır.
Yukarıda gök, aşağıda Akdeniz tanıktır,
Zaman geçer aman kalır;
Tanıktır taşın, ahşabın ve suyun sesi,
Akli, coğrafya ve tarih buluşturmuştur."

Kolay anlaşılmaz tarihin akışı;
Ares'i yanına alan İskender bile ikinci kuşatmada fethedebilmiştir
Dünyada "en yukarıya" merdiven dayamış bu kenti.
Çeşmeler güneşe hafiyeye, ki rivayet, süt yolunun başlangıcıdır
Çeşme başında Zeus, Hera ve Herkül'ün varlığı say ki buna işaret.

Duy da inanma, demiş bilge:
Gördüklerimin fotoğrafını kızıma gönderdim beş bin yıl önceden;
Akdeniz'e yakışan bir yanıt geldi Sevgi Deniz'imden
"Adamlar savaşçı değil sanatçymış."

**

Akşam, onur ödülü törenindeki konuşmacı,
Derviş yüzlü Günersel'in teşekküründeki içtenliği
Gece yarısına doğru "Hammurabi'den ileti"yi okuyunca anlamış, ki
Yazılı kağıdına öğretmeni pekiyi vermiş (Meğer 'boşluk, kulağa çalınınca, dolarmış').

İşte böyle sevgili okur:
Taşın toprağın, havanın suyun sesini duydum
Edebiyat Patikasını b/öyle geçtim;
Yarısı yalan yarısı uydurma,
İster inan ister inanma.

Kasım-Aralık 2024

Kolonyal Murekkep: Sömürünün ve Direnişin Edebî Haritası¹

Meltem Güler²

Edebiyat eleştirisi uzun zaman kolonyalizm ile edebiyat arasındaki ilişkiye ilgi duymadı. Hümanist edebiyat incelemeleri, edebiyatın politika tarafından zehirlenemeyecek kadar öznel, bireysel veya evrensel ve aşkın olduğu gerekçesiyle edebiyatı politikayla ilişkilendirme düşüncesine uzun süre karşı koydu. Edward Said'in *Oryantalizm/Sarkiyatçılık* (1978) çalışmasıyla birlikte bu durum değişti. Said, anahtar niteliğindeki edebi ve kültürel metinlerle belli birtakım görme ve düşünme tarzlarının nasıl pekiştirildiğini, bunların da kolonyal iktidarın işlev görmesine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koydu. Bilginin masum olmayıp iktidarın işlemleriyle derinden bağlantılı olduğuna dair Foucaultcu içgörü, Said'in kolonyal söylem incelemelerinin temellerini attı. Said, Avrupa kökenli seyahatnamelerin, edebi ve diğer her tür metinlerin Avrupa ve onun ötekiler'i arasında bir ikilik (*dichotomy*) yarattığını savundu. Said'den çok önce Frantz Fanon "Avrupa 'harfiyen Üçüncü Dünya'nın yaratımıdır" (1965: 40) diye ilan ederek bu durumu yüksek sesle dile getirdi. Ancak Said'in eleştirisi, başkalarının öncelenmiş olsa da Foucault'ya başvurup tarihsel ve epistemeolojik süreçleri tartışırken edebi malzemeleri kullanarak kolonyal söylem çalışmalarını başlatması bakımından yenilikçiydi. Onun temel tezi, Şark incelemesinin "nihai olarak, gerçeklik hakkında, tanıdık olan (Avrupa/Batı/biz) ile yabancı olan (Şark/öteki/onlar) arasında iki kutuplu bir karşıtlığı geliştiren yapıyla politik bir vizyon" olmasıydı. Said, bu karşıtlığın Avrupa'nın kendi kendini kavrayışı açısından hayati olduğunu ortaya koydu: Kolonileştirilmiş

Sömürgeleştirilmiş, az gelişmiş insan, terimin en küresel anlamıyla politik bir yaratıktır.

The Wretched of the Earth, Frantz Fanon

halklar irrasyoneldir, ama Avrupalılar rasyoneldir; birinciler barbar, şehvetli ve tembel, Avrupalılar cinsel iştahların denetim altında tutulduğu ve sıkı çalışma etiği olan medeniyetin kendisidir; Şark durağandır, Avrupa ileri yürür; Avrupa'nın erkeksi olabilmesi için Şark'ın kadınsı olması gerekir (Loomba, 2000: 67-68). Bu diyalektik, kolonyal söylem çalışmalarını derinden etkiledi ve *Şarkiyatçılık*'ın yayınlanmasından bu yana sanat eserleri, atlaslar, sinema, bilimsel sistemler, psikiyatrik ve diğer tıbbi pratikler, reklamlar, giyim-kuşam örüntüleri ve güzellik konusundaki fikirler gibi kapsamlı bir metinler ve pratikler silsilesini analiz etti.

Söylem analizi, iktidarın nasıl da gündelik hayatlarımızı düzenleyen dil, edebiyat, kültür ve kurumlar aracılığıyla işlediğini görmemize izin verir. İktidara ilişkin bu genişletilmiş tanımı kullanan Said, kolonyal otoritenin Şark hakkında bir söylem üreterek-yani edebi ve sanatsal üretimde, politik ve bilimsel eserlerde belirgin görme ve düşünme yapıları yaratarak-nasıl iş gördüğünü gösterebildi. Böylesi metinlerin yalnızca bilgiyi değil, betimliyor gibi göründükleri gerçekliğin kendisini yarattığını, bunun da zamanla, Foucaultcu bir dille söylersek "söylem" ürettiğini savundu. Platon'dan bu yana kabul edilegelen edebiyatın hakikat ile imgesel arasında kurduğu dolayım, edebiyatı ideolojiyle ilişkilendirme konusunda yürütülen tartışmaların da odak noktasını oluşturdu. Dil ile göstergeler farklı ideolojilerin birbirleriyle kesiştiği ve çatıştığı bir bölgeyse eğer, o zaman tamamen diller ve göstergelerden oluşan edebi metinler de bunun gibi ideolojik etkileşimler açısından son derece önemli bir mevzi olarak tanımlanabilirdi. Edebi metinler sadece içsel değerleri yüzünden değil, pazar ya da eğitim sistemi gibi diğer kurumların da bir parçası olduklarından toplumda dolaşıma giriyorlardı. Bu kurumlar aracılığıyla edebi metinler, kolonya-

¹ Bu makale, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi doktora programı kapsamında Prof. Dr. Figen Ebrin danışmanlığında "Kolonyal Bir Söylem Olarak Reklam: Pırlanta Reklamlarının Lacancı Eleştirel Psikanalizle Okunması" başlığıyla Meltem Güler tarafından hazırlanan Doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr., meltemguler1970@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6833-286X

listlerin hem kendi metropollerinde hem kolonilerde kültürel otoriteye sahip olmaları konusunda hayati bir rol oynadılar. Ancak edebi metinler basitçe ege-men ideolojileri yansıtmakla kalmayıp, bunun yanı sıra kolonyal kültürdeki gerilimleri, karmaşıklıkları ve nüansları kodlar. Mary Loise Pratt'in sözleriyle ifade edersek (1992: 6), edebiyat, "transkültürasyon"un tüm karmaşıklığıyla gerçekleştiği önemli bir "temas bölgesi"dir. Dolayısıyla edebiyat, kolonyal ve anti-kolonyal söylemlerde merkezi bir rol oynadı. Zira edebiyat, başat temsil araçlarını ve kolonyal ideolojileri temellük etmenin, tersine çevirmenin ya da bunlara itiraz etmenin önemli bir aracıdır.

Kültürlerarası karşılaşmalar, kendi sınırlarının dışında kalanlarla karşı karşıya gelişler her kültürün oluşumunda önemli bir rol oynar. İçeriye dışarıdan, benliği ötekenden ayıran sınırlar sabit değildir. 'Ben' ötekine değer biçerken 'kendî' kültürüne ilişkin ölçütleri kullanır. Dominique Schnapper (2005: 25-26), böylece öteki'nin olumsuz bir nitelik kazandığını ve bu farkla kabul gördüğünü vurgular. Batı, kolonyal düzenine meşruiyet sağlamada kendi hâkim kültürünü 'medeniyet' olarak ifade ederken, ötekilere 'medeni olmayanlar', 'aşağı halklar', 'barbarlar' gibi kimlikleri layık görmüştür. Bu klişeleştirmeler tek başına ve yalnızca modern kolonyalizmin ürünü değildir; Avrupalıların daha sonra 'barbarlar' ve 'yabancılar' hakkında oluşturacakları imgeler açısından kalıcı nitelikte temel şablonlar sağlayan Antik Yunan ve Roma medeniyetleri dönemine kadar uzanır. Yunan tarihinde ötekine dair simanın ilk örnekleri, Homer'in *Odysseus* destanında, Odysseus ve adamlarını tutsak eden Polyphemos (Cyclops) isimli bir dev ile birlikte ortaya çıkmıştır. Teknoloji ve medeniyetten uzak olan Polyphemos, dolayısıyla dini değerlerden ve modern bilgidenden yoksundur. Antik ve Ortaçağ düşüncesinin değişmez figürü olan vahşi adam efsanesi, Polyphemos'un bu tasviriyle başlar. Polyphemos'a dair özelliklerin tasviri, Kolomb ve ardıllarının sahip olduğu 'öteki' bilincinin şekillenmesinde etkili olmuştur (Serdar vd., 1997: 31). Bu imge, 16. ve 17. yüzyılların tamamında çok yaygın bir şekilde bulunur. Kolonyalizmde daima üstün olanın ontolojisi yürürlükte olduğundan 'barbarlar' ve 'yabancılar' hakkındaki 'öteki'ne dair bu imgeler, Ortaçağ Avrupası'nda ve erken-modern Avrupa'da yeniden işlenmiş, çeşitli tarihlerde yeniden biçimlendirilmişlerdir. Bu imgele- rin hem onaylanmaları hem yeniden inşaları açısından

kolonyalizm belki de en önemli potayı oluşturmuştur.

Avrupalıların 15. ve 16. yüzyıllarda Asya, Amerika ve Afrika'ya yaptığı seyahatler, Avrupalılar ile Avrupalı olmayanlar arasında ilk karşılaşmalar olmamakla beraber, bu dönemde kaleme alınan metinler, bu iki halk kategorisinin ikili karşıtlıklar olarak üretilmesine damgalarını vurmuştur. Medeniyet ve barbarlık tanımları, "siyah" ile "beyaz", benlik ile öteki arasında uzlaşmaz bir farklılığın üretilmesine dayanır. Çok sayıda halkın ötekileştirilmesi, geri ve aşağı halklar olarak inşası, söylemsel karşıtlıkların üretildiği bir düzeneğe yaslanır. Bu karşıtlıklar, sadece dışarıklı olanlara dair imgelerin yaratılması bakımından hayati olmakla kalmaz, aynı zamanda içerikli 'benlik'in (genellikle beyaz Avrupalı eril benlik) kurulması açısından da eşit ölçüde zaruridir. Örneğin, beyaz olmanın güzel olma açısından temel bir unsur olarak görülmesi ve siyahlığın çirkinlik olarak kabul edilmesini sağlayan, siyah halklarla fetih ve sömürüye dayalı ortaya çıkan gerçek temastı. Modern dönemin başlarında "Etiyopyalıyı beyazlayınca dek yıkamanın imkânsızlığı", ırk ve rengin değiştirilemezliğini göstermek için kullanıldı. İngiltere'nin alamet-i farikası haline geldiği bilinen Thomas Palmer'ın *Two Hundred Posies*'i (ilk basım 1565), "İmkânsız Şeyler" başlığı altında, siyah bir adamı yıkayan iki beyaz adamı tasvir eder. Bu tasvire eşlik eden satırlarda şöyle yazar:

Neden yıkanırısın ey sen Hint'in adamı?
Duygusuz yüreği heretiklerin
Benlerden çok daha karadır;
Sözle ya da fermanla paklanmayı arayan
Kaskatı ölü tutuşturur kömürü. (1988: 56)

Edebi metinlerden tıbbi belgelere ve hatta masum görünen sabun reklamlarına kadar tüm söylemler, saf beyazlıktan sapan cildin 'daha aşağı' olduğu fikrini desteklemişlerdir. Kolonyalizm, Avrupalılar ile Avrupalı olmayanlar arasındaki karşıtlıkları genişleterek ve yeni bağlantılar kurarak görülmedik ölçüde bir imgeler ve fikirler seli yaratmıştır. Irk, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kolonyal arenada yalnızca birbirlerine katkıda bulunmakla kalmayıp, sadece birbirlerine eğretilmeler ve imgeler sunmayıp, aynı zamanda birlikte işlemiş ve birbirinin potasında gelişmiştir. 16. yüzyılda resimler, atlaslar, şiirler ve seyahatnameler gibi çeşitli türden temsiller/tasavvurlarda cinsel ve kolonyal ilişkiler birbirine benzeşik hale gelmiştir (Loomba, 2000: 177). Söz gelişi, John Donne'un "The Sunne Rising" şiirinde

güneş bile bir röntgenci, "iş başındaki bunak bir soyta-
rı" haline gelir. Dış dünyadan böylesi bir geri çekilme,
bu dönemde giderek çift olma ideolojisine tanıklık
ederken kaba cinselliği ve evlilik dışı çağrışımları yo-
luyla bu ideolojinin Protestan değişkesine itiraz eder.
Fakat mahrem hayata çekilme ve cinselliğin selamlan-
ması ancak çağdaş coğrafi yayılmacılıktan devşirilen
imgelerle dile getirilebilir. Dişi beden, Donne'un "Love
Progress"inde olduğu gibi, ufuk çizgisine yeni giren
coğrafyalar perspektifinde betimlenir:

Uzanır Burnu (Birinci Meridyene emsal)
Değil Doğu'yla Batı arasında, iki güneş arasında:
Çizerek bir Yanak, gül renkli bir Yarıküre
Her iki yanda, derken yöneltir bizi
Düşeriz bahtiyar adalara, Değil baygın Kanaryalar'a,
Ambrosiall'a,
Kabaran dudakları... ve o Hellespont geçidi
Memelerinin Sestos'uyla Abydos'u arasında...
Ve yelken açarak onun Hindistan'ına, kalacak
Güzelliğinde onun Atlantığın göbeği... (Donne,
1985: 181)

John Donne'un "To his Mistris going to Bed" şi-
rinde olduğu gibi, aşıkların ilişkisi de kolonyalistlerin
"keşfettikleri!" topraklarla aralarındaki etkileşim çer-
çevesinde ele alınır ve cinsel ilişkiler ile kolonyal iliş-
kiler birbirini andırır:

İzin ver âvare ellerime, bırak gitsinler,
Öne, arkaya, araya, yukarı, aşağı!
Ey benim Amerikam! Yeni bulunmuş diyarım,
Krallığım benim, ki bir tek adamla en güvençli,
Değerli taşlardan madenim: İmparatorluğum,
Ne nimet seni keşfedip durmam. (Donne, 1985: 184)

Kolonyal temas sadece edebi metinlerin dilinde
veya mecazlarında yansıtılmaz, bu temas yalnızca
insani dramların anlatıldığı bir dekor ya da bağlam
da değildir. Kolonyal temas, bu metinlerin kimlik,
ilişkiler ve kültür hakkında söyleyeceklerinin merke-
zi bir boyutudur. Donne'un yukarıda aktarılan ikinci
şiirinde; eril âşık dişi bedeninin aktif kâşifidir; bu bed-
ni tıpkı Avrupalı maceracının yaptığı gibi, yani pasif
ya da keşfedilmeyi bekleyen ülkelere giren ve bura-
lara sahip olan maceracının yaptığı gibi keşfetmeyi
arzular. Burada tasvir edilen kadın bedeninin cinsel
vaadi, kolonilerin vaat ettikleri zenginliği ima eder;
böylece, birinci şiirde âşık/kolonyalist, kadının Hin-

distan'ına, zenginlikler beldesine ulaşmak için kadı-
nın/yerkürenin bedeninde yol alır. Fakat kadın-ülke
benzetmesi, kolonilerin vaat ettiği zenginlikler hem
dişi bedeninin sunduğu hazları hem bu bedeninin eril
mülkiyete geçirilebilecek meşru bir nesne olarak ko-
numlandırılan statüsünü gösterir. Kolonyal dönemin
başlangıcından sonuna ve hatta ötesine kadar kadın
bedenleri fethedilen ülkeyi simgelemiştir.

Avrupa kökenli kolonyal söylemin henüz oluşum
aşamalarında edebi metinler, görsel temsiller ve di-
ğer türde yazılar arasında oldukça çarpıcı örtüşmeler
olduğu görülür. Peter Hulme'un bir yazısından sonra,
kolonyal söylemde kadınların ve toplumsal cinsiyetin
tuttuğu yer hakkındaki tartışmalarda, Stradanus'un 16.
yüzyılın sonlarına doğru yaptığı hak ettiği Amerika'yı
keşfeden Vespucci'yi tasvir eden resmi başrolü oyna-
maya başlamıştır. Kolonyal dramının boyutlarını bu
resmin nasıl kodladığını göstermek için analiz eden
Hulme (1985: 17), Amerika'yı temsil eden çıplak kadı-
nın harfiyen soyundurulduğunu, kuşkuyla yer bırak-
mayacak şekilde keşfedildiğini ifade eder.



Allegory of America, Johannes Stradanus, 1587-1589

(Hulme, 1985: 17; Markey, 2012: 390).³

Stradanus'un resmi, Amerika'yı çıplak sunan ya da
yarı çıplak gösteren Rönesans dönemindeki temsillerin
tipik bir örneğidir. Rönesans döneminde yeni sa-
natla birlikte yeni coğrafya, Avrupalı erkeklere kadın
gibi tasvir edilen 'yeni' ülkeler vaat etmiştir. Dört kıta-
nın birer kadın olarak temsil edildiği uzun bir resimli
anlatım geleneği bu kıtaların yağmalanmaya, sahip
olunmaya, keşfedilmeye, fethedilmeye hazır beklediklerini
ima eden Amerika ya da Afrika imgeleri ya-
ratırken, yerli kadınlar ve bedenleri kolonyal ülkenin
vaatleri ve uyandırdığı korkular olarak betimlenmiştir

³ Giovanni Stradano, Nova Reperta serisi. Gravür. Bridgeman-
Giraudon/Art Resource, NY.

(Loomba, 2000: 177). Edebi ve edebi-olmayan metinlerin karşılıklı bağlantılar içerdiği ve geniş bir temsil yelpazesinin, kolonileştirilen ülkeleri birer çıplak kadın olarak, kolonyalistleri ise tecavüzcü/efendi biçiminde tasvir ederek bu ülkelerin yaşadığı tecavüz ve yağmalamayı kodladığı görülür.

Rana Kabbani (1986: 3, 16), modernliğin başlıklarındaki ikonografide, Amerika ve Afrika'nın çıplaklığıyla karşılaştırıldığında, Asya'nın daima şaşaalı giysilere büründürülerek başında çiçekler ya da meyvelerden yapılmış bereketi simgeleyen bir çelenk veya türban bulunduğunu belirtir. Loomba (2000: 178), o dönemlerde Avrupalıların genellikle Asyalı güçlü yöneticiler karşısında ricacı konumunda olduğunu, dolayısıyla da kendilerini kadınsılaştırılmış bir ülkeye sahip olacak erkek olarak kodlamalarının mümkün olmadığını ifade eder. Söylemsel stratejilerin birbirini izlemesiyle, 'Şarklı erkek' homoseksüelmiş gibi betimlenir ve kadınsılaştırılmış ya da kibar Avrupalı'nın yerli kadını elinden kurtardığı bir barbar olarak tasvir edilir (Kabbani, 1986: 58). Böylece yerli erkeklerin barbarlığı, emperyal egemenliğin belli başlı haklılaştırıcısı haline gelir. Yerli erkek, Avrupalı hemcinsinden daha aşağı gösterilir. "Doğulu erkekler, genellikle çirkin ve iğrenç tipler olurken, kadınlar güzel ve şehvetlidirler" (Kabbani, 1993: 99). Şark imgelerinin zenginlikler, ihtişam ve bolluk etrafında döndüğü metinlerde, kadınlar saltanata kraliçeler ya da harem kızları olarak iliştilmiş ve böylece bu dünyanın simgeleri olmuşlardır. Tıpkı serveti 'Şark'ın zenginliklerine tanıklık eden ve toplumsal cinsiyeti bu zenginlikleri Avrupalı benlik karşısında savunmasız kılan Doğulu Kraliçe figürü gibi, sıradan peçeli Asyalı kadın da yineleyen bir kolonyal fantazi haline gelmiştir. Avrupalı erkek, bu kadına bakan, onu özgürlüğüne kavuşturan bir olay örgüsü içinde aşk hikâyelerinde konu edilir. Kadın kraliyet statüsünde olsa da, 'O' farklı ötekidir; Doğulu her zaman barbar ve aynı zamanda çeken ve iten biri olarak betimlenir (Kabbani, 1986: 22). Bu noktada arzu kişileştirilmiş, öncelikle gezgin kahraman için bir aşk nesnesi olarak tasarlanmış olup, burada kraliyet statüsü, kadının yalnızca cinsel arzusuna katkıda bulunur.

Şarkiyatçılık'ın "tuhaf bir şekilde erkeksi bir dünya anlayışını teşvik ettiğini" vurgulayan Said, "Oryantalizmin kendisinin yalnızca erkeklere ait bir eyalet" olduğunu, "kendisine ve konu ettiği her şeye cinsiyetçi at gözlükleriyle baktığını" vurgular. Said, bunun özel-

likle gezginlerin ve romancıların yazılarında belirgin olduğunu söyler. Steven Marcus'un "Şehvet Düşkünü Türk" çözümlemesi, Gustav Flaubert'in Doğu seyahatinde karşılaştığı Mısırlı dansöz, kibar fahişe "Küçük Hanım" hikâyesi buna örnek olarak verilebilir (Said, 1978: 7-8). Düşsel ve abartılı Doğu, Flaubert için çok sayıda yeni karakterle beraber zengin bir düşler dünyası da kazandırmıştır. *La Temptation de Saint Antony*'deki Saba Melikesi, Flaubert'in Doğu cinselliğinden aldığı ilhamla çizdiği bir karakterdir (Kabbani, 1993: 91). Saba Melikesi, bazı Oryantal kurnazlıklarla erkeği aldatan ve ona sonsuz bir erotik tatminin yanında, benzersiz zevkler vaadeden bir kadındır:

Ben bir kadın değilim—ben bir dünyayım. Giysilerim düşmeli ve üzerimde bir dizi gizem keşfeceksin. Parmağını omzuma koysaydın, damarlarında bir ateş akışı gibi olurdu. Vücudumun en ufak bir parçasına sahip olmak, bir imparatorluğun fethinden daha şiddetli bir sevinçle doldurur seni. Dudaklarını yaklaştı! Öpücüklerim kalbinde eriyecek meyve tadındadır. Ah! Nasıl da kendini saçlarımda kaybedeceksin... (Flaubert, 2009: 34).

Flaubert'in Arap bir fahişeyle karşılaşma tasvirleri, okuyucunun kendini Doğu'da bulmasına neden olur: Hamamdan çıkmış çıplak bir kadın vardır karşısında. Kolayca elde edilebilecek bir kadın... Erkek, şık giyimlidir, giyiniktir, Avrupalıdır. Flaubert, Louise Colet'e "Doğulu kadın bir makineden başka bir şey değildir: bir erkekle başka bir erkek arasında hiçbir ayırım yapmaz" diye yazmıştır (Said, 1978: 188). Bu eril dünyada oryantizmin değişmezlik özelliği görülür. Mesela, bu örneklerin öznesi olan kadının davranışlarında herhangi bir ilerleme, değişme söz konusu değildir ve bu değişme durumu olumsuz bir nitelik olarak yapışıp kalır. Said, Doğu'yla ilişkili cinsel imgelemi kolonyalizmle birlikte ele alır. Hem cinsellikle ilgili kurgular hem de kolonyalizm Avrupa için faydalıdır. Avrupa kendi asilerini, suçlularını, yoksullarını sömürgelere gönderdiği gibi, Doğu da Batılı'nın yaşayamadığı cinsel deneyimleri yaşayabileceği bir yer olarak fayda sağlar. Haremler, prensesler, peçeler, dansözler, Batılı'nın özlem duyduğu ama Avrupa'da bulamadığı şeylerdir (Said, 1978: 190). Doğulu kadın Batılı'nın düşlerini yanıtlayabilen bir eserdir. "Doğu, kendini dramatizeye ve farklılığa bir neden oluşturur; romantizmin ben-merkezci fantezilerinin oynanabileceği bir tiyatro alanıdır. Düş gücüne

sonsuz malzeme sunar. Batı için de sonsuz bir potansiyeldir” (Kabbani, 1993: 20).

Oryantal resimler de Avrupalı için çağın fantazilerinin resmi belgelerine dönüşmüştü. 1862’de Paris’teki atölyesinde tamamladığı Jean Auguste Dominique Ingres’in “Le Bain Turc” adlı tablosu, bir Türk hamamında çeşitli zevkleri görüntüleyen 26 çıplak kadını içeriyordu. Arkasını izleyiciye dönmüş olan bir müzisyen, gözleri sahneye yönlendiriyordu. Sırtın dönük olması, sosyal bir engel taşıdığı için değildi; aksine kadınlar bu tabloda dışarıdan bakışlara ilgisizdiler. Tabloyu izleyenler hiçbir kadınla gözgöze gelemezlerdi. Kendi özel mekânlarında dışardan bakışlara kapalı olduklarından eminlerdi.



Le Bain Turc, Jean Auguste Dominique Ingres, 1862.

(Louvre Müzesi, Paris).

Tablonun dairesel şekli, bir anahtar deliğinden bakıldığında bakış açısı içinde kalan bir dairesel alanı temsil ettiği gibi, aynı zamanda dışılık’ simgesinden de kaynaklanıyordu. İzleyici, yasaklar ülkesi Doğuyu ve onun cinselliğini görünmeksizin temaşa şansına sahipti. Bir modelin değişik varyasyonları gibi olan tablodaki kadınların hiçbirisinin yıkandığı görülüyor. Aşk pozisyonlarında birbirlerine sarılmışlar, hamam sadece çıplaklık ve oynaşabilmenin bir aracı... Birbirini sevip okşayan kadınlar, parfümler, tütsüler ve müzik—hepsi de erotik doyumlara için potansiyel oluşturmaktadırlar. Batılı bakışı ile yaratılan Doğu, tantanalı törenleri, parfüm ve tütsü kokuları, güneşte ışıldayan lüks kumaşları ve herşeyin üstünde de kraliçe, aşk nesnesi, sevgili ve despot olabilen kadınlarıyla yeni zevklerin bir karışımıydı. Bu tür tablolar;

Doğuyu yansıtma görüntüsü altında, açıkça Avrupa’yı tasvir etmektedir. Avrupa’nın toplumsal yasalarını ve burjuva ahlâkçılığının katılığına sergilemektedirler. Dışbükey bir aynadaymış gibi, gözler Doğuya çevrilmişse de, onu üreten Batıyı yansıtır (Kabbani, 1993: 104).

Çeşitli tablolar ve yazılarda karşılaştıkları baştan çıkarıcı Doğu kadın karakterlerinden sonra Avrupa, Doğu’dan bir tür seksüel beklenti anlayışı aldı. Kral Süleyman’ın en tutkulu sözlerle hitab ettiği Arap güzeli Salome’un güzelliği ve günahkârlığı birbirinden ayrılamazdı. Onun dans edişi, tahrik ettiği kadar korkuturdu. Cinsel anlatımların egzotik ve mücevherler içindeki tiplemesi olarak Salome, Rönesans resminde ironik bir değer taşıdı ve daha sonra da 19. yüzyılda resim, edebiyat ve müziğe girdi. Doğulu kadın, bulanık ve gecelere özgü varlığıyla Batılı’nın arzuladığı kadar derin olarak canlandırıldı. 1704’de Doğulu şehvet düşkünlüğüne dair yeni bir karakter ilgi topluyordu. Avrupa’da fırtınalar estiren ve *Binbir Gece Masalları*’nın ana çerçevesini oluşturan ‘Şehrazâd’... Orijinal Arapça başlığı *Alf laila wa laila* olan bu masal koleksiyonundaki hikâyeler öncelikle sözel olarak canlılığı muhafaza edilmiş folklordur. Gezginler ve aynı zamanda anlatıcılar tarafından bunların içeriği çoğaltıldı, konuların yapılanışı özenle ayrıntılandı ve onların verdiği tadı yansıtan fıkra ve şiirlerle süslendi. Böylece hikâyeler birinden diğerine hayli farklılaştı. Bu hikâyelerin ne zaman ve neden yazıya aktarıldığı hâlâ tartışmalı olsa da nihayetinde bir Avrupalı bu hikâyelere rastlayıp onları tercüme etmeye karar verdi. Fransız Antoine Galland, *Binbir Gece Masalları*’nı 1704-1838 arasında birtakım kitap haline getiren ve Batı’nın bildiği şekliyle ilk kez kurumsallaştıran kişiydi, aynı zamanda Arapça, Farsça ve Türkçeden pek çok el yazmasını kopya ve tercüme etti. Declan Kiberd (1995: 624) bize, tercüme etmenin (*translate*) kökündeki anlamlardan birinin fetih (*conquer*) olduğunu hatırlatır. Galland, kendi hocası d’Herbelot’un hırsıyla Doğu hakkındaki bilgileri genişletebilme geleneğini sürdürüyordu ve sadece *Binbir Gece Masalları* olarak bilinen Arap hikâyelerini çevirmekle kalmayıp elindeki malzemeden bir konu yarattı. Yarattığı Batı harikası, çok az kişinin hayal edebileceği düşsel bir yeri anlatıyordu. Edebi olarak ünlenmesini sağlayan da bu kitaptı. Nasıl ki Flaubert kendi Emma Bovary’si idi, o da kendi yarattığı Şehrazâd’dı (Kabbani, 1993: 34-35). Doğunun vahşili-

ği, Galland'ın notlarında sıklıkla seks ile içiçeydi ki bu, tutku suçlarıyla dolu harem gezginin aklıdan hiç çıkmazdı. Galland, Doğuya giden diğer Avrupalı gezginlerden etkilenmişti. Bu tür hikâyeler, 19. yüzyıldaki Doğu tasvirlerinde önem kazanan 'acımasız ve kadınlarını hor kullanan doğu erkeği' görüntüsünü de canlı tutuyordu.

Doğu 19. yüzyılda bu türden bir fantastik kavramlar dizisi olarak yansıdı. Bu fantastik özelemler ister Hugo'nun kullandığı gibi salt biçimsel, egzotik unsurlarla, ister Lamartine ve Flaubert'deki gibi benlik arayışında, isterse Byron ve Nerval'de olduğu gibi bir tür Doğu nevrozunda dile gelsin, bu yazarların hepsi için Doğu 'ölümsüz' ve 'değişmez'dir. Doğu burada tarihi süreçlerin hiçbirini yaşamamış, zaman-ötesi, donuk ve ebedi olarak karşımıza çıkar. Doğu, bir gerçeklik değil, hakkındaki söylemlerin başka bir metne ya da bir oryantalistin hayal gücüne dayandığı bir kurgudur. Bu bakımdan Doğu coğrafi bir yer olmaktan öte bir temsiller yumağıdır. 19. yüzyıl sonlarında İslam'a dair değerlendirmelerde de bu durum kendini gösterir. Doğulu kadına ilişkin değerlendirmeler İslam hakkında da 'derin' genellemeleri 'caiz' kılarak, Doğulu kadın gibi İslam da basit, sefil, boyun eğen olarak sunulur. Kolonyal efendi, Batılı-olmayan karşısında her durumda bir hâkim özne olarak tezahür eder. Müslüman kadın için, onun bastırılmış, içe dönük, pasif olduğuna hükmederken, Afrika'nın 'çıplak' yerli kabileleriyle karşılaşmasında onların edep, iffet ve ahlâk yoksunu olduklarına karar vermiş, bu çıplaklığı hayvanlıkla bağdaştırarak, bunun onların ilkelikleri ile ilişkili olduğunu varsaymıştır (Duer, 1999: 124-127).

İlkel yerlilerin ayaklanma ihtimalinin yarattığı tehdit, çok farklı türden bir kolonyal klişe üretmiştir. Bu klişede, kolonileştirilen halklar, nihayetinde Avrupa kültürünü simgeleyen beyaz kadına tecavüz eden ırz düşmanları olarak temsil edilir. Avrupa kaynaklı bir çaba olarak anlaşılan "siyah ırz düşmanı" siması, kolonyal manzaranın zorunlu ve de değişmeyen bir görünümü olarak beylik bir klişedir. Jenny Sharpe, böyle bir simanın İngilizlerin "1857 Ayaklanması" diye adlandırdığı isyan süresince ve sonrasında beylik bir klişe haline geldiğini, söylemsel olarak üretildiğini gösterir. İsyandan önce ortalıkta tecavüz öyküleri yoktur. "İngiliz otoritesinin içine girdiği kriz, İngiliz kadınların saldırıya uğramış bedenlerinin kolonyalizmin uğradı-

ğı saldırının bir göstergesi olarak dolaşıma sokulması yoluyla halledilmiştir" (Sharpe, 1993: 4). Bunun işevselliği, İngiltere'nin bir dişi olarak simgelenmesinden kaynaklanıyordu. Eğer İngiltere bir dişiye, emperyal proje dişi bir monark adına (bu durumda I. Elizabeth) gerçekleştiriliyorsa, kolonyal ilişkiler açıktan açığa patriyarkal veya heteroseksüel tahakküm çerçevesinde yansıtılmadığından, metinler, şiirler, klişeler için farklı dil ve kodlar kullanılması zorunlu hale gelmişti.

Edebi metinler yaratıcı biçimde ve halk üzerinde işlemlerinden dolayı, kolonyal söylemlerin oluşumunda hayati bir rol oynar. Ama edebi metinler basitçe egemen ideolojileri yansıtmaz; aynı zamanda bu ideolojilerin aleyhine de işleyebilir ya da bu ideolojilerle uzlaştırılmayacak unsurlar içerir. Homi Bhabha (1984: 126), Said'in tahakküm üzerindeki vurgusunu düzeltmeye çalışırken aynı zamanda kolonileştirilenlerin eylemliliği konusuna odaklanılması gerektiğine dikkat çeker. Bu görüş, *Oryantalizm*'in yaratacağı izlenimin aksine, kolonyal söylemlerin pürüzsüz biçimde iş göremeyeceğini ileri sürer. Böylece *Othello* ve *Firtına* gibi oyunlar, Avrupalı-olmayanların barbarlığı, yamyamlığı ve kabalığı konusundaki fikirleri canlandırırken, aynı zamanda şu sorgulamalara ve fikir ayrılıklarına da kapı aralar: *Othello*, farklı ırklardan insanlar arasında yaşanabilecek aşklara dair bir itiraz mıdır, yoksa bu tür aşklara geçit vermeyen bir toplumun suçlaması mıdır? *Firtına*, Kaliban'ın hayvani bir yaban olduğunu düşünen Prospero'nun görüşünün onaylanması mıdır, yoksa insanlık dışı kolonyal yönetimin bir tasviri midir? Shakespeaere'nin niyetini sorgulamak zor olsa da bu oyunların farklı zaman ve yerlerde insanlar tarafından farklı yorumlandığını tahmin etmek mümkündür. Başkalık/ötekilik ya da kolonileştiren ile kolonileştirilen arasında inşa edilen ikili karşıtlık, anti-kolonyal anlatıların inşasında başvurulabilecek güçlü bir fikir olarak işlev görmüştür. Edebi metinler, sadece kolonyal iktidar için değil, kolonyalizme karşı yürütülen anti-kolonyal hareketler için de önemli bir rol oynamıştır. Anti-kolonyal mücadeleler, kolonileştirilenlerin benimseyebileceği yeni-güçlü kimlikler yaratmak ve kolonyalizmle sadece politik ve düşünsel düzeyde değil, aynı zamanda duygusal düzlemde de meydan okumak zorundaydı. Ulus fikri, bu açıdan güçlü bir vasıta oldu. Ancak, anti-kolonyal düşünce 'müşterek' ırksal/kültürel bir bellek veya tecrübe nosyonunu, ayrı bir coğrafya veya politik kendilik olarak anlaşılan ulusla her zaman eşitle-

memiştir (Loomba, 2000: 237). Negridute hareketinin ya da Pan-Afrikanizm yazılarında bizzat 'ulus' başka bir anlam kazanır. Negridute kavramı, bir meydan okuma yolu olarak Zenci (*négre*) sözcüğünü kabul eden Aimé Césaire tarafından uydurulmuştur. Negridute, Leopold Sedar Senghor gibi Fransızca konuşan siyah entelektüellere, Martinikli Şair Aimé Césaire'e ya da Fildişi Sahili'nden Bernard Binlin Dadie'nin yazılarına gönderme yapar. Pan-Afrikanizm genellikle İngilizce konuşulan dünyada benzer bir harekete, genelde Britanya'da yaşayan siyah insanların çalışmalarına bir göndermedir. Bu hareketlerin ikisi de beyazların üstünlüğüne dayalı emperyalist tahakküme son verilmesini istedi ve ayrı bir ırksal-kültürel varlık olarak siyah olmayı, bilhassa Afrika kökenli siyah olmayı olumladı. Fanon'a da kolonyal yaşanmış deneyiminin en güçlü ifadelerini sağlayan 'Negridute şairi' Césaire'dir.

Negritude
Ne barutu onlar buldu,
Ne pusulayı.
Ne buhara baş eğdiren onlardı,
Ne de elektriğe . . .
Kaşifi de onlar olmadı
Göklerin ve denizlerin.
Ama tanımadıkları yer kalmadı yine de
Kahrın ve acının kol gezdiği ülkede.
Köklerinden söküp savuran
Uygur ve kamçılı fırtınalar olmadıkça,
Gezip dolaşmayı bilmeyen kimseler bunlar,
Baş eğdirilip diz çöktürülen kimseler bunlar,
Evcilleştirilen, Hristiyanlaştırılan,
Soysuzlaştırılan, tanınmaz kılınan kimseler bunlar...
...
Sağır değil benim Zenciliğim.
Ölü belki, ama sağırlığı
Uğultusuna meydan okuyor zamanın.
Zenciliğim, ölü bir gözyaşı damlası
Gözünde dünyanın!
Kara deham benim, Zenciliğim,
Ne bir kule yükseltti
Ne de katedral.
Güneşin kızıl etine gömülü yüreğim
Göğün sızılarla tutuşan etine
Koskoyu ve devasa ehamına sabrın

Gömülü benim Zenci yüreğim! (Césaire, 1956: 77-78)

Césaire'in şiiri için önemli bir kaynak sağlayan ise, Léopold Sédar Senghor'dur. Farklı iki yerden kariyer

arayışı için Paris'e gelen Césaire ve Senghor'un dostluğu, 'Afrikalı varoluşun temel bir nitelik olduğu' fikrine dayanan felsefi bir bakış açısının gelişmesine neden olmuştur. Paris'e gelince Fransız olmuşlardı; ancak ölümcül bir kusurla: hâlâ Siyahlılar. Bu kusurun bir ürünü olan 'Negritude' 1935'te Paris'te Césaire, Senghor ve Leon Damas tarafından *L'Etudiant Noir* gazetesinin kurulmasıyla ortaya çıkmıştır (Gibson, 2003: 49). Bir kavram olarak Negritude, Avrupa ile onun 'ötekiler'i arasındaki kültürel antagonizmayı vurgular. Negridute gibi birçok pan-milliyetçi ve anti-kolonyalist hareket, Avrupa ve 'onun ötekileri' arasındaki iki kutuplu karşıtlık nosyonunu çoğunlukla şiirsel bir tarzda temellük etmiştir (Loomba, 2000: 207). Sartre (1988: 329), siyahların şiirlerinden oluşan *Black Orpheus (Orphée Noir)* (1988[1948]) adlı derleminde, sınıfın nesnel ve olumsuzluğun öznel olduğu konusunda ısrar eder ve 'Negritude'yi, siyah bilinçliliğin tikel bir aşaması olarak görür. Oysa Senghor için (1994: 28), ırk farklılığı ve bilinci, tarihsel olarak kalıba dökülmüş insan gerçekliğinin bir parçasıdır. Fanon'a göre de (2016: 167), Siyah bilinç sadece bir geçiş aşaması değil, yeni bir biliş tarzı, mutlak bir başlangıç yoğunluğudur. Sartre için (1988: 314) Negritude, dolaysızlığın özgür varoluşsal seçimini temsil eder; ancak Fanon için bu hiçbir zaman seçim olmamıştır: "Negro'yu yaratan beyaz adamdır. Ama Negritude'yi yaratan Negro'dur" (Fanon, 1965: 47). Ancak tüm bu düşünsel yapıların oluşumunda hem zemin hem kaynak işlevi gören edebiyatın kendisidir; zira edebi metinler, kimliğin, bilincin ve direnişin ontolojik haritasını çizen asli dilsel alanı oluşturur.

Sonuç

Kolonyalizm sürecinin salt siyasi söylem üzerinden anlamlandırılmayacağını, edebî söylemin de söz konusu süreçle pek çok noktada iç içe girebildiğini göstermek önemlidir. Bir söylem sözden ibaret değildir; söylem, kültürel ve tarihsel bir bağlama gömülmüştür. Söylem, pratiğe ilişkindir ki evrilib geliştiği sürece pratiği de etkiler. Dil, özneyi kurar ve dil hakkında bunu söylemenin en radikal sonucu, insanların ürettiği hiçbir sözcenin masum olamayacağını düşünölmeye başlanmasıdır. Dolayısıyla, herhangi bir sözcük öbeği sadece bireysel olmayan, aynı zamanda tarihsel de olan bir bilincin işleyişini açığa çıkarmak için analiz edilebilir. Böylelikle sözcükler ve imgeler,

kolonyalizm gibi tarihsel süreçlerin analizi açısından önem kazanır. Göstergeler ve sözcükler, kendilerine anlam yükleyecek olan müşterek varsayımlar barındıran bir topluluğu gerektirir; başka bir deyişle bir toplumsal grup kendisini topluluk olarak bilmek için göstergelere ve dile ihtiyaç duyar. Bu zemin üzerinde dilin nesnel olmaktan ziyade ideolojik olduğu söylenebilir. Edebiyat ve kültür, politik ve ideolojik alanla taban tabana zıt olmakla şöyle dursun, bu alanın merkezinde yer alır. Başat dilin, edebiyatın ve kültürün asıl seyirleri saptırılarak kurucu ya da yıkıcı amaçlar için kullanılabileceği artık bilinen bir gerçektir.

Kolonyalizm yalnızca ekonomik ya da siyasal bir tahakküm biçimi değil, aynı zamanda epistemolojik bir şiddet pratiğidir. Kolonyalizmin en başından itibaren silahların kullanımı imgelerin kullanımıyla yakından bağlantılı olmuştur. Temsiller, imgeler ve klişeler kolonyal gaddarlığın ayrılmaz birer parçasını oluşturmuştur. Kolonyal ilişkiler başlangıçta silahlar, dalavereler ve salgın hastalıklar tarafından kurulmuş olsa da, bu ilişkiler büyük ölçüde hem kurumsal hem gayri resmi olarak metinsellik yoluyla korunmuştur. Ekonomik talan, bilgi üreimi ve temsil stratejileri herhangi bir kolonyal bağlamda birbirlerine her zaman bağımlı olmuştur. Kolonyalizm bir söylemin oluşumudur ve söylemin işleyişi olarak kolonyal özneleri bir temsil sistemine yerleştirerek kurar. Avrupalı kimlikler, sömürgeleştirme sürecinde dünyayı keşfederken, haritalandırırken ve onun üzerinde hâkimiyet iddiasında bulunurken kendilerini hiyerarşinin en üstünde yer alan, tarihin/aklın öznesi olarak kurgulamış ve şekillendirmiştir. Kolonyalizmin düşünsel temelleri Avrupa merkezilikle, yani Batı'nın kendini evrensel bilgi ve uygarlık ölçütü olarak konumlandırmasıyla ilgilidir. Kimliğin inşa edilmesinde; biçimle madde, siyahla beyaz, erkekle kadın gibi genelde belirli bir hiyerarşi temelinde kurulan bir farklılığa işaret eden söylemlerle, Batı ve dünyanın geri kalanı olarak toptan ötekileştirme yoluna gidilmiştir. Bunu yaparken de özellikle edebi metinler hayati bir rol oynamıştır. Gerek edebi ve gerek edebi-olmayan metinlerde ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsellik birbirine imgeler sunarak ve birlikte işleyerek kolonyal öznelerin inşasında merkezi bir yer tutmuştur. Doğu'nun Batı tarafından temsili, yalnızca bilgi değil; aynı zamanda iktidar ilişkileriyle iç içe geçmiş ideolojik bir inşa sürecidir. Kolonyal edebiyat, bu süreci karakterler, anlatı yapıları ve kurmaca dünyalar yoluyla normalleştirir, meşrulaştırır.

tırır. Ne var ki bu metinler aynı zamanda çatlaklar, çelişkiler ve direniş izleri de barındırır. Edebiyat, sadece kolonyal hâkimiyet için değil, anti-kolonyalist mücadele için de büyük bir güç olmuştur. Aimé Césaire'ın sürrealist ve Batı-karşıtı şiirlerinin Afrika coğrafyasındaki milletlerin uyanışındaki etkisi bu durumun en çarpıcı kanıtıdır. Belki de Césaire'ın *Söylev*'inden, siyasi mücadelesinden daha da etkili olmuştur o şiirler...

Kaynaklar

- Bhabha, H. K. (1984). "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *October*, 28: 125-133.
- Césaire, A. (1956). *Cahier d'un retour au natal*. Presence Africaine, Paris.
- Donne, J. (1985). *The Complete English Poems of John Donne*. C. A. Patrides (drl.). J. M. Dent & Sons Ltd., Londra and Melbourne.
- Duer, H. P. (1999). *Çıplak ve Utanç: Uygarlaşma Sürecinin Miti*. Dost Kitabevi, Ankara.
- Fanon, F. (1965). *A Dying Colonialism*. (Çev. H. Chevalier). Grove Press, New York.
- Fanon, F. (1965). *A Dying Colonialism*. (Çev. H. Chevalier). Grove Press, New York.
- Fanon, F. (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. (Çev. C. Koytak). Encore Yayınları, İstanbul.
- Flaubert, G. (2009). *The Temptation of St. Antony*. Dodo Press. [Orijinal eser: 1904].
- Gibson, N. C. (2003). *Fanon: The Postcolonial Imagination*. Polity Press, Cambridge.
- Hulme, P. (1985). "Polytropic Man: Tropes of Sexuality and Mobility in Early Colonial Discourse". F. Barker, P. Hulme, M. Iversen ve D. Loxley (der.). *Europe and its Others*. University of Essex Press, Colchester, 17-32.
- Kabbani, R. (1986). *Europe's Myths Of Orient: Devise and Rule*. Macmillan, London.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. (Çev. S. Tuncer). Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Kiberd, D. (1995). *Inventing Ireland*. Jonathan Cape, London.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. (Çev. M. Küçük). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Palmer, T. (1988). *The Emblems of Thomas Palmer: Two Hundred Posies*. J. Manning (der.) AMS Press, New York.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, London and New York.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Penguin Books, London.
- Sartre, J-P. (1988). *Black Orpheus: "What Is Literature?" and Other Essays*. Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 289-330.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Serdar, Z., Davies, M. W. ve Nandy, A. (1997). *Batı İrkçiliğinin Kaynakları-Bir Manifesto*. (Çev. F. Bayram). Yöneliş Yayınları, İstanbul.
- Sharpe, J. (1993). *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*. University of Minnesota Press. Londra and Minneapolis, MN.

Uygur Orhan

BİR ANLAM ALTI KANAMALARI

1-Anlamın iç kanamasıydı bu
O yangınlarda külden bebekler ve küresel çöl estanteneleri
Tenime takılan tümcenin noktalama imi
Tümünden eriyor imge bak çok yakınımızda
Aşkı aşkla yıkıyorsun barışıysa
Barışla güzel yapıyorsun
Yüzündeki sarı sayfalar söylüyor
Yeter ki git bir sözün elini tut
Ezbere kan dolmasın
Mum ışığında kanamasın romanlar

2-Ve gün boyunca gün boyu öncesindeydim
kanama sonrası dikilmiş bir yara
renginde evren ve yeşilsiz ve kirli mor
sesi şiirle yıkıyorum büyüyor
küçük ısınmalardayım
yine barışsızlık uzuyordu ters ışıklar
ay avaz avaz ağızlarda
kanlı tükürükten küfür
sözcüğü sözcükle ovuyorsun
baksana olmuyor gözden silemiyorsun hiç
hep gezde arpacıkta ışık
öldürülenlerin gömütünde buluşuyoruz

3-Dünyanın dış kabuklarını törpülüyor rüzgar
birikiyor tozu yıldızlar çok uzak
yine kargaşa, ekmeğin elleri var gördüm
lokmasızlık albümde haritada
kanım o ki yakında kalabalıklar akacak
yılanmak için ırmağa
elimiz elimizde baksana kum gölgeyi emiyor
tam tepemde güneş ki değişiyor
yağmuru beklerken kafamda
iki kelime için ikilem için
yosun tutmuş iri kıyım heykelleri yıkıyoruz

4-Baldırı çıplakların yüreği hiç de çıplak değil
oracığında bir şiir saklar durur
taşıyorum habire resimlere
çillenmiş beyaz boyunlarını bir aşkın ve açlığın
kara kuyruklulara inat
gülme köprüsü kuruyoruz hayata dair
fırtınayı fırtınayla kutluyoruz
gerilimi sıçramayla
sıçrayarak uzanıyoruz bir çocuğu öpüyoruz
ve yıkıyor yürek

5-Kanım o ki yaklaşıyoruz akışa doğru
elliyoruz karanfili , bir yüreğin küf yeşilini
kazıyoruz duygu tırnaklarıyla
yaratıyla , romanla , şiirle
tiyatrodan bir taşı dinliyoruz sen ben
kulağımız açık sonra bir deniz geliyor külçe külçe
kıyıya koşuyoruz ağrısını dindirmek için
bir kitap ısıyor beni , ısıyoruz
vurmalı çalgı gibi ellerimde kalbim
emeğin elleri var gördüm

6-Elini kulağına koy hadi Türkiye asılalım
çok gittik az geldik zaman duman
yaramızdan utanmadık , çıktık
indirmedik daha merhaba bayrağını
öğle çok uzağa gitmeye gerek yok
bir hastaya kan veriyoruz
tüm RH'lerde eylem
iki kelime için ikilem için
zamanı unutan çocuklar için
kanaması bir anlama aktı
hayata dair
az önce okşadığım kağıtta

Gjekë Marinaj

Dr. Gjekë Marinaj, 26.5.1965'de *Brrut*, Arnavutluk'da doğdu. Arnavut- Amerikan şair, yazar, çevirmen ve edebiyat eleştirmeni. Hâlen Amerika'nın Teksas eyaleti Dallas kentinde yaşıyor. İlk şiirleri yerel gazeteler, sonra ulusal Arnavut yayınlarında çıktı. 1990'da "Atlar" (Arnavutça: *Kuajt*) komünizme karşı, hiciv şiiri ile tanınıp bu yüzden Arnavutluk'tan Yugoslavya'ya kaçır ve en son Amerikalıların mülteci kampları olarak kullandıkları eski turistik Avala otelinde bir kaç ay elektrikçi olarak çalıştıktan sonra Amerika'ya sığınır. 2001'de Arnavut-Amerikan Yazarlar Birliğini kurarak 2009'a kadar serbest gazeteci olarak yönetti. Bu zaman diliminde George W. Bush, Shimon Peres ve dünyaca ünlü futbolcu Pelé ile röportajlar gerçekleştirdi. 2006-2008'de Dallas Teksas Üniversitesinde Edebiyat okudu ve en yüksek derece ile mezun oldu. 2012'de aynı üniversitede "Oral Poetry in Albanian and Other Balkan Cultures. Translating the Labyrinths of Untranslatability ". (Arnavut ve Diğer Balkan Kültürlerinde Sözlü Şiir. Çevrilemezliğin Labirentlerini Çevirmek.) konusunda doktora ünvanını alır. 2001'den beri Richland College'de İngilizce ve İletişim Bilimleri öğretiyor.



¹Protonizm Teorisi'nin kurucusu ve savunucusu olan Marinaj Edebiyatta, eleştiri aracılığı ile barışçıl ve olumlu düşünceyi yayma çabası gösterir. Protonizm teorisini 2005 yılında komünizmin çöküşünün ardından, Doğu Avrupa akademik çevrelerindeki aşırı olumsuz eleştirel tutuma karşı yanıt olarak üretti. Amacı eleştirmenlerin edebi bir eseri daha nesnel bir bakış açısıyla analiz etmelerine olanak tanıyacak ortak bir zemin sağlamaktı. Pek çok ülkede onlarca edebiyat ödülüne lâyık bulundu. Şiir, gazetecilik, eleştiri ve çeviri alanındaki yapıtları 25'ten çok dile çevrilip yayımlandı. Arnavutluk'un en yüksek kültürel onuru olan Ulusal Elçi ünvanına sahip olmanın yanı sıra, Güney Kore'nin Suwon KS ve Changwon KC Uluslararası Edebiyat Ödülleri, Özbekistan'ın Dünya Şairi Ödülü ve Hindistan'ın Dünya Şairi Ödülü'nü kazanmıştır. Birkaç kez Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterilmiştir. En önemli yapıtlarından bir kaç: *Mos Më Ik Larg, Do Not Depart From Me, Tirana: Shtëpia Botuse e Lidhjes së Shkrimtarëve, 1995; Infnit, Infinite, Dallas: BMC Books (former Marinaj Publishing), 2000; Prisoner of Absence, Bukuresht, Primavera, 2013; 24 Hour of Love: Baku, Azerbaijan: Seirlar (Sevginin 24 Saati), 2018; Inkshed: A Poets View on the Vietnam War, Orpheus Texts, Oklahoma, 2020; With Neruda on the Atlantic Shore, Seoul, South Korea, 2020...*

THE FIRST KISSES OF NATURE

Don't fear the flowers, come now in a rush,
have made the pure dawn blush:

their soft lip-prints, scattered here and there
upon the meadow's sprouting body everywhere
are not like winter's frosty prints:
they're nature's first and freest kisses.

To set a rose upon this bosom's innocence,
such godlike loveliness as this is,
would be to snip the light in strips to blot and dry
the redness of the stars up in the sky

DOĞANIN İLK ÖPÜCÜKLERİ

Korkutma çiçekleri, acele ile gel şimdi,
bak kızıla boyadılar tan yerini:

Yumuşak dudak izleri saçılmış etrafa
her yerde çimlerin üzerinde filizlenen bedenleri.
Kışın soğuk izleri değil onlar:
Doğanın ilk ve en özgür öpücükleri.

Koymak için bir gülü bu masum göğşe,
öylesi bir tanrısal güzelliştir ki o,
ışığı kesmeli şeritler hâlinde, nokta nokta silmek ve kurutmak için
kızılığını yıldızların gökyüzünde

¹ <https://marinaj.info/inclusive-bio/>

MY NEIGHBORS IN BRRUT

When I was a child
I flew to their arms like a snowbird;
always I found welcoming birdsong
in the endless white fields of their hearts,

and the sweet smell of fritters
in the fresh air of the morning.

As a young man
I flew like one of Shiroka's² swallows
into a landscape
where doves protect you from predators,
where mannequins undo one button,
(a proposal that I resist),
despite the pains of every feeling—love, logic, reason.

But still
in the wicker hut of my ribcage,
folded in the yellowing pages of old books
I find and find again my neighbors' transparent love

As a man,
it seems I have almost forgotten the way back to Brrut.
I don't cry,
because there are "thoughts too deep for tears,"
but I always knock on their open doors,
though the blackberry thorns bloody my hands.

As one of the dead
often when I die
I find myself, arms crossed, enhumed behind their
eyelids;

And my neighbors open their eyes
and I rise again.

BRUTTA'TAKİ KOMŞULARIM

Çocukken
bir kar kuşu olup kollarına uçardım;
her daim cıvıltılı bir hoş geldin şarkısı bulurdum
kalplerinin sonsuz beyaz tarlalarında

ve tatlı börek kokuları
sabahın taze havasında.

Genç bir adamken
³Shiroka'nun kırlangıçlarından biri olarak
manzaranın içine uçardım
güvercinlerin seni yırtıcı hayvanlardan koruduğu
mankenlerin bir düğmesini açtığı
(ki karşı çıktığım bir teklifti bu),
ağrısına karşın her duygunun -aşk, mantık, nedenlerinden.

Yine de
zayıf göğüs kafesimin sepetciğinde,
eski kitapların sararmış sayfalarına katlanmış
bulurum komşularımın saydam sevgisini yeniden ve yeniden.

Yetişkin bir adamken
görünüş o ki, Brutt'un yolunu neredeyse unutmuşum.
Ağlamıyorum,
çünkü "gözyaşlarından çok daha derin düşünceler" var
ve her zaman çalışıyorum onların açık kapılarını
ellerimi kanatsa da böğürtlen dikenleri.

Ölülerden biri olarak
sık sık öldüğümde
kollarım çapraz bağlı
gömülü bulurdum kendimi göz kapakları arkasında;

Ve açınca komşularım gözlerini
yeniden doğardım ben.

² Filip Shiroka, important Albanian renaissance poet. The reference is to a poem of his about migrating swallows

³ Filip Shiroka, önemli bir Arnavut Rönesans şairidir. Söz konusu referans, göç eden kırlangıçlarla ilgili bir şiirine aittir.

HORSES

All our lives we come and go,
only see what is before us,
what's behind we fear to know,
no names are there for us;
horses, we are called.

Do not weep,
Do not laugh,
Hush and heed,
Listen up,
Eat what we're given,
Go where we're told:
And none of us has got a brain.

He who was a king's horse
higher rank would hold;
he who was a princess's
saddled was with gold;
He who was a peasant's
saddled was with straw;
he who was a maverick
always slept outdoor.

And compared to humans, horses we remain!

ATLAR

Tüm hayatımız boyunca gelir ve gideriz,
sadece önümüzdekileri görür,
arkada olanları öğrenmekten korkarız,
bize verilen bir ad yoktur;
atlar diye çağırırız.

Kışneme,
Gülme,
Sessiz ol ve itaat et,
Dinle,
Verilenle yetin
Nereye gönderildiyse oraya git:
Ve hiçbirimizin beyni yoktur.

Kim ki bir kralın atıydı
daha yüksek bir ünvan taşırdı;
kim ki prensesin atıydı,
altınla eğlerenirdi;
kim ki bir köylü atı idi,
hasırla eğlerenirdi;
kim ki bir isyancı idi
her zaman dışarıda uyurdu.

Ve insanlarla kıyaslandığında, at olarak kalırız biz!

İngilizceden Çev.: Aysen Ritzauer



Foto: Maarten Corbijn

Aysen Ritzauer, Türkiye'de doğdu ve büyüdü. 1993 yılında Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümünden Profesör Dr. İoanna Kuçuradi ve Bilge Karasu'nun da öğrencisi olarak başarı ile mezun oldu. Aynı yıl Almanya'ya göç etti. 1993-1995 yıllarında Almanca Dili eğitimi ve 1995-2000 tarihlerinde Köln Üniversitesinde Felsefe Eğitimi gördü.

2004'te tam üye olduğu VdÜ (Verband deutschsprachiger Übersetzer*innen) Almanca Dilli Çevirmenler Birliği edebiyat çevirmeni ve fotoğraf sanatçısıdır.

Sözün Değişimi Metamorphosis of the Word (Ürün Yayınları, 2025) adlı fotoğraf albümü yayınlanmıştır.

Çevirilerinden Seçmeler : Bahtiyar Atman: Kitap, Der Endzeitcode Und Die Ewige Wiederkehr, «Kıyametin Şifresi ve Sonsuzluğa Dönüş», BoD 2012; Kerfala (Keff) Vidala: Bis Die Liebe Uns Findet, «Aşk Bizi Bulana Kadar», BoD 2020; Aysen Aydın (Ritzauer) katılımcı yazar: "Großes Werklexikon der Philosophie": *Büyük Felsefe Ansiklopedisi*. Alfred Kroener Verlag, 1999.

Kadın ve Edebiyatın Bir Dalı Olarak Röportaj

Esme Aras

Dünya Kadınlar Günü için KIBATEK Edebiyat Akademisi'ne davet edildiğim konferansta, "kadın, edebiyat ve röportaj" konularını birleştiren bir başlık üzerinden konuştum. Konuyu üç bölüm hâlinde ele alırken; ilk bölümde "kadın ve edebiyat" hakkında genel bir çerçeve çizdim. İkinci bölümde "röportaj nedir" sorusu odağında, edebiyatın bir dalı olarak röportaj alanında ürün veren yazarlarımızdan ve onların kitaplarından söz ettim. Son bölümde ise öncü kadın yazarımız, gazeteci Suat Derviş'in röportajcı yönüne yoğunlaştım. Tabii bunu yapabilmek için ilkin kadının, tarih boyunca toplumsal ilişkiler ağı içindeki yerine ve cinsiyet rollerine kısaca bakmamız gerekti. Çünkü sanatı ve edebiyatı, toplumsal devinimlerden, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin etkilerinden ayrı düşünüp değerlendiremeyiz.

I- KADIN VE EDEBİYAT:

İnsanlığın doğa ile uyumlu yaşadığı, avcı-toplayıcı arkaik dönemlerinde anaerkil toplumlar vardı. Yaratılış efsanelerinde aslolan cins kadındı. Zamanla tanrıça kültü değişti. Toplumlar ataerkilliğe geçti. Anadolu'da doğa tanrıçası Kibele, yerini Yunan mitolojisindeki tanrıların babası Zeus'a bıraktı. Tarımsal üretimle birlikte yerleşik hayata geçildi ve kadınların statüsü değişime uğradı. Savaşan, avlanan, devlet yönetimine katılan kadınların yerini sadece eş olmak ve annelik aldı. İnsanlığın üzerine katran gibi çöken bin yıllık Ortaçağ Avrupası'na gelindiğinde, kadın cinsi haklarını kaybetti. Büyüçülükle suçlandı, cadı avına çıkıldı. Bu çağa bir itiraz olarak gelişen Rönesans, Reform ve Aydınlanma çağının getirdiği hareketlilik yeni düşünce biçimlerini doğurdu. Onu 18'inci yüzyılda eşitlik, özgürlük ve adalet ilkeleri izledi. 19'uncu yy. başlarında Sanayi Devrimi gerçekleşti.

Çalışma şartları ağırlaştı, bu da işçi hareketini tetikledi. Buna karşılık kadınlar, "eşit hak eşit ücret" diyerek çalışma hayatında kendi mücadelelerini başlattılar. 20'inci yüzyıla I. ve II. Dünya Savaşı damgasını vururken, dünya haritası geri dönülemez biçimde değişti. Özetle, ulus devletleşme sürecindeki ülkeler tarafından kadınlara haklarının teslim edildiği, oy hakkının tanınmaya başlandığı çağ 20'inci yüzyıldır. Sanatçılar, dünyayı sarsan bu değişimlere ve kitlesel hareketlere duyarsız kalamadılar. İnsana ait hayat kesitlerini eserlerinde işlediler. Sanat eserleri günün koşullarını kayıt altına aldı. Klasizm, romantizm, realizm gibi birbirini izleyen edebiyat akımları bu gelişmelerden doğdu.

Dünyadaki değişimin Osmanlı toplumundaki etkisi, 1839'da Tanzimat ve Batılılaşma hareketleri ile görüldü. Eğitim alanında ilk üniversite Dârülfünun ve kız öğretmen okulu Dârülmualimat kuruldu. Bu gelişmeler edebiyatta, yeni edebi türleri ve ürünleri ortaya çıkardı. Şinasi'nin (1860) yazdığı tiyatro oyununu *Şair Evlenmesi*, Şemsettin Sami'nin ilk telif eseri *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Samipaşazade Sezai'nin ilk modern öykü örneklerini ortaya koyduğu *Küçük Şeyler* dönemin eserlerinden bazılarıdır. Bu örneklerde her ne kadar Batılılaşma çabası içinde olursa da toplumun büyük çoğunluğu Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Râkım Efendi* adlı eserinde olduğu gibi geleneksel yapıyı sürdürmektedir. Dönemin yenilikçi eserlerinde ise Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* ve Mehmet Rauf'un *Eylül* adlı romanlarında kadın erkek ilişkileri, özellikle İstanbul'un elit tabakasındaki kadınlar ele alınmıştır. İstanbul'un mahalle hayatında kadınlar arasında geçen konuşmalara verilebilecek bir diğer örnek, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eseri *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* eseridir.

Bu örneklerde olduğu gibi Modern Türk Edebiyatı'nın parke taşlarını döşeyen erkek yazarlar, her ne kadar yarattıkları karakterler aracılığıyla kadın yaşamının zorluklarına, sorunlarına eğilmiş olsalar da sosyal yaşam içerisinde bunu daha çok erkeklerin mağduriyeti üzerinden anlatma yoluna gitmişlerdir. Görücü usulüyle evlenirken kandırılmaları, durumu düzeltmek için kesenin ağzını açmak zorunda kalışları, sevdiklerine kavuşmak için kılık değiştirmeyi göze almaları, iç güveyi olmayı kabul etmeleri, kavuşamayınca hastalanıp ölmeleri gibi. Ayrıca erkeklerin yaşı ve fiziksel özellikleri nasıl olursa olsun, kendilerine eş olarak hep genç, sağlıklı, kuvvetli ve güzel kadınları layık görmüşlerdir. Oysa kadının böyle bir seçim şansı ve söz hakkı yoktur. Bu fiziksel özelliklere sahip olmayan, yaşı geçkin bekar kadınlar, edebiyatta erkek karakterler arasında geçen diyaloglarda, mizah adı altında alay konusu olmuştur. Kadınlar açısından değerlendirildiğinde babanın ya da kocanın vefatıyla gelen maişet derdi, erkek çocukların omzuna erken yaşta binen yük, kız çocukların belli bir yaşa kadar okutulması, genç kızların yanında refakatçi olmadan sokağa çıkmaması, bazı mekânların kadına yasaklı olması gibi konular da işlenmiştir. Dönemin yaşam tarzı, ahlaki değerlerle çatışan karakterlerin ruhsal derinliği, eğitimi ve sosyo-ekonomik düzeyi hakkında ayrıntıların çeşitliliği bakımından değerlendirildiğinde bu eserler çok kıymetlidir. Çünkü ilerici, iyi eğitilmiş, yurt dışında bulunmuş, entelektüel ailelerde yetişmiş yazarların eserleridir ve Modern Türk Edebiyatı'nın ilk örneklerini oluşturması bakımından önemlidir.

Gelelim Osmanlı üst sınıfına ait şanslı kadınlara. Onlar evlerde özel hocalardan aldıkları eğitimle yetiştiler. Türkçe'nin ilk romancısı Fatma Aliye, Nezihe Muhiddin, Suat Derviş, Peride Celal gibi isimleri öncü kadınlara örnek verebiliriz. Aslında 1877 yılında Zafer Hanım'ın yayımladığı *Aşk-ı Vatan* adlı bir roman mevcut olmakla birlikte yazarın tek romanı olduğu ve Fatma Aliye (Topuz) Hanım bu türde daha fazla eser verdiği için ilk kadın romancı olarak adı öne çıkar. Fatma Aliye, "Bir Kadın" imzasıyla çevirdiği romanla edebiyata adım atmıştır. Edebiyat dünyası erkeğin hakimiyetindedir ve kadın yazarlar eserlerinde anonim veya erkek takma adı kullanmak zorunda kalmışlardır. Yalnız Osmanlı toplumunda değil, İngiltere'de Bronte kardeşler ilk

eserlerini takma erkek adlarıyla yayımlamışlardır. İşte Osmanlı kamuoyu, Fatma Aliye'nin roman çevirisini, kendisinin değil hocası Ahmet Mithat Efendi'nin yaptığını düşünür. Fatma Aliye, toplumsal kabule, çeviri ve Ahmet Mithat Efendi ile yazdıkları *Hayal ve Hakkat* adlı ortak romandan sonra, ancak kendi ismiyle yayımladığı (*Muhadarat*-1892) romanı ile ulaşmayı başarır. Ayrıca *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin etkin bir kalemidir ve yazılarıyla kendinden sonra gelen kuşağa öncülük etmiştir. Onun *Refet* adlı romanı (1897) kadın yaşamına yakından bakan kurgusuyla edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Refet, Türk Edebiyatı'nın ilk kadın öğretmen başkarakteridir. Yoksul bir kız çocuğunun öğretmen okulunda (Dârulmuallimat) okuyarak güçlenmesinin, mesleği sayesinde özgürleşmesinin anlatıldığı bu eser, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* (1922-23) romanının öncülüdür.

Bu örnekler bakarak, haremlik-selamlık alanlarda geçen gündelik hayatı, erkek yazarların tahayyül ederek eserlerine yansıtması ancak bir yönüyle olmuş, kadın karakterler hep erkek gözüyle biçimlendirilmiştir. Oysa kadın yazarlar hem içeriden, evlerde odalardan hem de dışarıda okulda, yolda, çarşıda, sokakta bakmasını ve görmesini bilen birer yazar gözü farkındalığıyla hemcinslerinin sorunlarına eğilmişlerdir. Kalemlerini toplumun bilinçlendirilmesi yönünde kullanarak, kadınların olaylar ve durumlar karşısındaki tutumlarını, duygu ve davranışlarını daha gerçekçi yansıtmışlardır. İşgal yıllarına gelindiğinde Halide Edip Adivar'ın öne çıktığı görülür. İyi eğitilmiş, kolej mezunu, öğretmen, yazar, gazeteci kimlikleriyle bir rol modeldir. 19'uncu yy'ın son çeyreğinde Osmanlı toplumunda yaygınlaşmaya başlayan kadın dergilerinde ve gazetelerde imzası görülür. Halide Salih adıyla kadın haklarıyla ilgili yazılar yazar. Sultanahmet mitinginde İzmir'in işgalini protesto eden ünlü konuşması, Kuva-i Milliye hareketine destek vermesi, Anadolu'ya geçerek Millî Mücadele'de cephede görev alması, muhabir olarak çalışması gibi özellikleriyle onun başı çektiği aktif bir kadın tipi vardır. Savaşın, vatan için mücadele eden güçlü bir varlıktır kadın. Halide Edip, eserlerinde kadını birçok yönüyle ele alır. İyi eğitilmiş, yabancı dil bilen, kültürlü kadın portresi çizer.

Osmanlı kadın hareketiyle başlayan hak mücadelesi 1934'e kadar sürmüştü, Cumhuriyet'in ilanıyla kadının yasalar önünde erkekle eşit olabilmesi yönünde gereken adımlar atılmıştır. Medeni kanunun kabulü, çoklu evliliklerin sona erdirilmesi, kıyafet alanındaki modernleşme, seçme ve seçilme hakkı gibi alanlarda kadına yasal ve politik hakları tanınmıştır. Nüfus sayımında kadınların sayıldığı tarihin 1882 olduğu düşünülürse, erkeklerin hakimiyetindeki edebiyatta kadınların varlık göstermesi, yazarlık ve gazetecilik mesleğine başlamaları gecikmiştir. Uzun yıllar eğitim kurumlarına alınmayan kadınların bu yolda ilerlemeleri kolay olmamıştır. Kadın dergileri etrafında toplanarak yeteneklerini kanıtladıkları, dayanışarak örgütlendikleri görülür. Dönemin entelektüel kadınları, kadın sorunlarını dile getirmede sadece yazar olarak kalmayıp bazı dergilerin yöneticiliğini de üstlenmiştir. Kadın dergilerine "bir hatun/hanım, mektepli kız, bir kocakarı" mahlasıyla gönderilen okur mektupları aracılığıyla kadın sorunları yazılı basında gündeme taşınıp tartışmaya açılmıştır.

II- "RÖPORTAJ BAL GİBİ EDEBİYATTIR":

Röportaj, dilimize Fransızcadan geçen bir sözcüktür. Türkçe karşılığı olarak genelde *söyleşi* tercih edilse de aslında farklı türleri adlandırmak için kullanılırlar. Her iki sözcüğün içerdiği karşılıklı konuşma ve sohbet etme anlamı, söyleşinin röportajın yerine kullanıldığı kimi durumları doğuruyor. Röportaj, genel hatlarıyla gazete ve dergi yazısı şeklinde tarif edilir. Konusu itibarıyla bir inceleme-araştırma alanı olarak soru sorma, soruşturma yoluyla bilgi toplama, kayıt altına alma, çoğu kez de fotoğrafın tanıklığına başvurması gibi özellikleriyle öne çıkar. Röportajcı birebir yaşadığı veya tanıklardan dinlediği güncel bir meseleyi, kaynak araştırması sonucu nesnel verilere dayandırarak, gözlem ve değerlendirmelerini de içerecek biçimde kaleme alır. İnanırcılığını belgelerden alan bu yazı türü, üzerinden zaman geçtikçe bir belge niteliği taşır.

Edebi röportaj ise ilk olarak Fransız Edebiyatı'nda ortaya çıkar. Türk Edebiyatı'nda türünün ilk örneğini 1918'de yayımladığı "*Diyorlar ki*" adlı eseriyle, Ruşen Eşref Üneydin vermiştir. Üneydin, dönemin edebiyat dünyasından sanat ve fikir insanlarıyla (Abdülhak

Hâmid Tarhan, Nigâr Hanım, Sami Paşazade Sezai Bey, Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edip Adıvar,..) yaptığı röportajları kitaplaştırmadan önce *Türk Yurdu* dergisi ve *Vakit* gazetesinde yayımlamıştır. Onun düşüncesine göre "Mülakatçılık kayıtçılık değildir. Yoksa, kaydın âlâsını meclislerdeki ve mahkemelerdeki zabıt ceride kâtipleri yapar." Buraya bir parantez açarsak, Üneydin'in kullandığı *mülakat* sözcüğü, *Çöken İstanbul* adıyla okurla buluşturulan röportaj seçkisinde de karşımıza çıkar. Suat Derviş, kendi röportajlarından mülakat diye söz etmiştir. Oysa günümüzde bu sözcüğün kullanım alanı değişmiş, karşılıklı konuşmada daha yüzeysel bir soru-cevap sürecini içermektedir. Üneydin'in konu hakkındaki görüşlerine dönersek, o bir konuşmanın renklerinin ve vasıflarının belirtilerek canlandırılması gerekliliğine inanır. Aksi halde basit, cansız ve yavan bir metin çıkacaktır ortaya. Bunun için röportajı yapan kişi dersini önceden çalışmalı, iyi hazırlanmalıdır. Bu yüzden herhangi bir sanatçı veya yazarla röportaj yapmadan önce bazen aylar süren hazırlık gerekir.

Köklü bir geleneğe sahip olan edebi röportajların dergi ve gazetelerde yayımlandıktan sonra kitaplaştırıldıkları görülür. *Edebiyatçılarımız Ne Diyor?* (Mustafa Baydar), *Edebiyatımızdan Portreler* (Hikmet Altınkaynak) gibi eserler, dönemin önde gelen yazarlarıyla yapılan röportaj kitaplarına örnek verilebilir. Günümüz edebiyatından Zeynep Aliye'nin *Yüz Yüze Edebiyat* adlı eseri hem röportaj metinlerini hem de hayatta olmayan yazarlar için kaleme alınan portre röportaj örneklerini içermesi gibi özellikleriyle öne çıkar. Kadir İncesu'nun *Dile Gelen Kalem*, Esme Aras'ın *Yaz'Ankara* ve Celal Karaca'nın *Aramızda Kalmamın* adıyla yayımlanmış kitaplarını bu türe ait örnekler arasında sayabiliriz. Çoklu röportajların bir kitapta toplanması kadar nehir söyleşi tarzında tek bir yazarla yapılmış röportajlar da söz konusudur. *Aşkdan ve Devrimden Konuşuyorduk* (Ebru Çapa-Oya Baydar), *Aşkın Sonu Cinayettir* (Mine Söğüt-Pınar Kür) adlı çalışmalar bu türe ait örneklerdir. Ayrıca gazeteci-yazar Duygu Ase-na, 1980'ler Türkiye'sinin siyaset, sanat, edebiyat, eğlence ve spor dünyasından bazı isimleriyle yaptığı ve çeşitli gazetelerde yayımladığı röportajlarından bir derlemeyi *Zamana Değen Sorular* adıyla kitaplaştırmıştır. Yine onun izinden giden Ayşe Arman, röpor-

tajlarından bir seçkiyi *Kimse Sormazsa Ben Sorarım* başlığı altında bir araya getirmiş, gazetecileri, dergi yöneticilerini, yazar ve çizerleri de konuk etmiştir.

Röportajı bilgilendirici gazete yazıları arasında görenler olduğu kadar onu yaşamdan bir kesit olarak ele alan, bazen öyküsel bir dille harmanlayarak anlatmanın mümkün olduğunu düşünenler de var. Sait Faik'in 1942'de *Haber-Akşam Postası*'nda yaptığı ve ölümünden sonra *Mahkeme Kapısı* (1956) adıyla kitaplaştırılan metinleri röportajın yanı sıra birer öykü olarak da okunabilir. Yine Suat Derviş ve Yaşar Kemal'in kitapları bu türdendir. Özellikle Yaşar Kemal'in, 1951-1963 yılları arasında yaptığı röportajları, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanmış ve dört kitaptan oluşacak şekilde "Bu Diyar Baştanbaşa" alt başlığıyla bir araya getirilmiştir. Onun çağdaşı Fikret Otyam da *Ha Bu Diyar* (1959) adıyla yayımlanan kitabında, Anadolu'nun gerçeklerini gündeme taşımıştır. Böylece haberin ardındaki gerçeklerin peşine düşen yazarlarımız, yaşananları göz hizasına çekerek görünür kılmayı amaçlamıştır. Gerçekliğini hayattan, gücünü dilinden alan pek çok meseleyi mercek altında büyütüp derine inmişlerdir. İster haber röportajı ister gezi/izlenim röportajı olsun insana dair yaşama biçimlerini, görünmesini istedikleri sorunları öyküleme tekniği ile yazmışlar; yerine göre öyküleyici, betimleyici, açıklayıcı, tartışmacı anlatım biçimlerinden birini kullanarak metinlerini kaleme almışlardır.

Haberde nesnellik söz konusudur. Yaşar Kemal'e göre ise röportaj, haberin varamadığı yere varandır. Röportajın haberden farkını, "Ama gerçeği değiştirerek değil, yaratarak yapar bunu," cümlesiyle ortaya koyar. Buradaki yaratmanın, düş gücüyle hiçbir ilgisinin olmadığı belirtilmeli. Çünkü amaç gerçeği saptırmadan, olayların ve haberin ardındaki yaşamları, dramları, sevinçleri, düşünceleri verebilmektir. İşte Yaşar Kemal, Sait Faik ve Suat Derviş, metinlerini oluştururken edebiyattan beslenir. Onların dil ve anlatım olanakları bakımından edebiyattan yararlanması, röportajı gerçeğin uzağına düşürmez. O nedenle Yaşar Kemal, 1975 *Milliyet Sanat* dergisindeki röportaj soruşturmasında görüşünü açıklarken, "Röportajı bir edebiyat dalı saymak ne, röportaj bal gibi edebiyattır. Onu haberden ayıran nitelik onun edebiyat gücüdür," demiştir.

III-SUAT DERViŞ RÖPORTAJCILIĞI

Edebiyat yaşamına pek çok roman, hikâye, makale, röportaj, eleştiri ve çeviri yazısı sığdıran Suat Derviş, resmî kayıtlardaki adı ile Hatice Saadet (1901-1972) 20'inci yüzyılın başında İstanbul'da varlıklı ve köklü bir ailede doğar. Küçük yaşlardan itibaren Fransızca ve Almanca öğrenir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne, Cumhuriyet'in kuruluşuna tanıklık eder. 1924-26 arasında Berlin'de bulunarak konservatuar eğitimi alır. Çeşitli gazete ve dergilerde imzası daha o yıllarda görülen yazar, müstear-takma adlar kullanarak edebiyatımıza çok sayıda ürün vermiştir. Bunun pek çok nedeni olabilir. Siyasi görüşlerinden ötürü; erkeğin egemenliğindeki basında bir kadın yazar olarak yer aldığı için; aynı anda çok sayıda dergi ve gazetede yazdığı için; ayrıca sütun doldurmak amacıyla sipariş üzerine yazdığı öykü ve yazıları edebi nitelikte olanlardan ayırt etmek için farklı isimler kullandığı tahmin ediliyor. Sadece on dört romanı Suat Derviş ismiyle gazetelerde tefrika edilmiştir. Hatice Hatip, Saadet Hatip, Suat Suzan, Süveyda, S. B., Sujet/Suzet Doli (1930-33 arası Almanya günlerinde), Emine Hatip, BEN, Lerzan Tahir kullandığı takma adlardan bazılarıdır.

Suat Derviş, ikinci kez gittiği Almanya'dan 1932'nin sonunda Türkiye'ye döndükten sonra 1953'e kadar gazete ve dergilerde yazar. Özellikle *Son Posta*, *Vatan*, *Cumhuriyet*, *Gece Postası*, *Yeni Ay*, *Tan* gibi gazetelerde iki yüzden fazla röportajı yayımlanır. *Son Posta* adına Montrö'ye Boğazlar Sözleşmesi görüşmelerini takip etmeye gider. *Tan* gazetesi muhabiri olarak (1937) Sovyetler Birliği'nde bulunur. Buna karşılık edebiyatımızın görmezden gelineni, sükût suikastına uğrayanı ama en çok üreten yazardır. Elli yıllık yazarlık serüveninde, ölümünün ardından kırkın üstünde roman, yüzlerce öykü, belki binlerce yazı bıraktığı biliniyor. Yaşamı ve cesaretiyle ilgi çeken yazarımız hakkında *Liz Behmoaras/Suat Derviş: Efsane Bir Kadın ve Dönemi*; Osman Balcıgil/*İpek Sabahlık*; Menekşe Toprak/*Dejavu*; Emine Seda Çekin Işık/*Eylemi Kaleminde Bir Muharrir*; Serdar Soydan/*İsmi Yad Ruhunu Şad Olsun* gibi kitaplar kaleme alınmıştır.

Yazarlık kariyerinde kaç gazete ve dergide çalıştığı, verdiği eser sayısı tam olarak belli olmayan Derviş'in yazarlık serüveni için 1920'ler milat kabul edilir. *Alem-dar* gazetesinde tefrika edilen ilk romanı *Kara Kitap* ve

ilk öyküleri 1920'de yayımlanır. Gazetecilik mesleğine 1921'de başladığında *Yeni Şark* gazetesinin Almanya muhabirliğini üstlenir. "Berlin Mektupları" ve "Almanya Mektupları" başlığında yazıları gazeteye gönderirken, Suat Fuat adını kullanır. *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Açıksöz*, *Tan*, *Bugün*, *Haber* ve *Vakit* gazetelerinde muhabir, köşe yazarı olarak çalışır. 1925'te *İkdam* gazetesine "kadın köşesi" hazırlar. *Yarın* gazetesinde kadın hakları üzerine yazılar kaleme alır. Ayrıca Almanya'da Türk Kadınlığı üzerine verilen konferansta bulunur.

Suat Derviş, memleketini ve insanlarını esas olarak gazeteciliğe başladıktan sonra tanıdığını söyler. Bu sayede İstanbul'un en yoksul semtlerinden en lüks bölgelerine kadar her yere girip çıkmış, röportajları onu hayatın gerçekleriyle tanıştırmıştır. Sefaleti ve refahı birbirinden çok uzakta değil, aynı şehrin belediye sınırları içinde gözlemlemiştir. Gerçekçi eserlerini bu sayede yazan Derviş'in edebiyatı, 1930'ların ortasından itibaren toplumcu gerçekçi bir çizgiye kayar. Araştırmacı-yazar Serdar Soydan'a göre, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (1937) ve *İstanbul'un Bir Gecesi* (1939) adlı eserleri onun gazeteciliğinden izler taşımaktadır. Her ne kadar bu iki romanın adı öne çıksa da aslında onun sınıfsal uyanışı, 1930'da *Resimli Ay* gazetesinde yayımlanan ve savaş travmaları üzerine kurulan *Emine* romanı ile başlar. Daha o yıllardan mağdurun ve ezilenin yanında duracağını izlerini belli eder.

1930-33 arasında ikinci kez Berlin'de bulunduğu süre içinde eserleri Avrupa dillerine çevrilir. Fakat bu başarısı ülkesinde görmezden gelinir. 1933-44 arasında onun esas ses getiren gazetecilik dönemi başlar. O günlerde eğlencelik söyleşi-röportaj-anket geleneği varken, Derviş 1935'ten itibaren İstanbul sokaklarını gezer ve halkın sorunlarını irdeleyen dizi röportajlar hazırlar. 1935'te *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı söyleşi dizisinde, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen feministlerin ve kadın hakları savunucularının Atatürk hakkındaki sözlerine yer verir. Dergilerde moda ve makyaj üzerine, kadınlar ve ilişkiler hakkında eğlenceli, hafif yazılar yazar. 1936'da on beş gün süreyle İzmir ve civarında bulunur, bu seyahatin detaylarını içeren röportajları, *Tan* gazetesinde yayımlanır. Yerel yönetim temsilcileri ile görüştüğünden sonra, şehrin ve toplumun görülmeyen yüzüne odaklanır. Problemleri gördüğü alanları, gör-

mezden gelinenleri yazar. Toplumun alt katmanlarına inerek, mevsimlik işçi olarak çalışanları, geçinemeyen muhacirleri konu edinir. Erkek meslektaşlarından farklı olarak kadınlar ve çocuklar üzerinde daha çok durur. 1938-39 arasında Ali Naci Karacan'ın gazetesi *Bugün*'de "Adliye Koridorları" başlıklı yazıları yer alır. Sait Faik'in de yaptığı gibi adliye muhabiri olarak mahkeme salonlarındaki duruşmaları takip ederek, haber değeri olanları gazetenin sütunlarına taşır. Atatürk'ün ölümünü takiben Dolmabahçe Sarayı'nda bulunur ve o kasvetli, hüznü atmosferi okuyucularına aktarır.

1940'ların ikinci yarısında Ankara'da *Kudret* gazetesinde çalıştığı sırada Lerzan Tahir takma adıyla gazeteye röportaj ve öyküler yazar. İstanbul'da ve İzmir'de yaptığı gibi sokak sokak gezerek halkla konuşup başkent'in sorunlarını gündeme getirir, devlet hastanelerinde hasta ve yakınlarını dinler. Aynı yıllarda *Yeni Edebiyat* dergisinin yönetiminde görev alır. 1953-63 arasında Paris'te yaşar. Yurda döndüğünde Babıali'deki ayakta kalma mücadelesine kaldığı yerden devam eder. Fakat 1927'den itibaren devletin baskısını üzerinde hissetmiş, çeşitli sebeplerden hâkim karşısına çıkmıştır. Kadın kimliği ve siyasi fikirleri nedeniyle ayrımcılığa uğramış, zorlu bir hayatı ve kariyeri olmuş, eserlerini bastırmadan tutun da hayatını sürdürürebilme konusunda pek çok sıkıntı yaşamıştır. Ancak bu yolda hiç yılmadan yürümüştür.

Suat Derviş, yayımlandıktan sonra ne yazık ki eserlerinin kaydını tutmamış, birer kopyasını almamış, arşiv çalışması yapmamıştır. Mektupları ve anılarında geçen tarihlerin arşiv kayıtlarıyla tutmayışı, çok eser verdiği için hafızasının onu yanıltmasıyla açıklanabilir. Bilinen ve bilinmeyen takma adlarla verdiği eserleri düşünüldüğünde, onun külliyatını bir araya getirmek hayli zor olacaktır. Romanları, öyküleri, röportajları düşünüldüğünde edebiyatımıza katkıları ve emeği çok büyük olan Derviş'in özellikle röportaj dizileri ve köşe yazılarında ele aldığı konular önem arz etmektedir. Çünkü kentlerin dertlerine, kadınların sorunlarına, çocuklara, işçilere, hastalara, ezilenlere, gölgede kalan ve görünmeyenlere ışık tutar. Sorunları tespit edip ortaya koyarken çözüm önerileri getirir. Gazetecilik ve yazarlık o yıllarda birlikte anılan mesleklerdir. Pek çok öykücü ve romancı aynı zamanda gazetecidir. Derviş,

roman ve öykülerini tefrika ederken, bir yandan aktif olarak gazete ve dergilerde çalışır, muhabirlik yapar, köşe yazıları yazar ve ajans haberlerini çevirir. Onun muhabir kimliğiyle farklı hayatlara temas etmesi, sonraki dönem eserlerini etkilemiştir. Röportajlarını farklı kılan da budur; fiziksel ve psikolojik tasvirlerle, niteleme ve benzetmelerle metinlerini bir öykü havası içinde verir, atmosfer yaratmadaki başarısıdır. Böylece kurmaca olmayan bir yazının sınırlarını ve imkanlarını genişletir. Hem gazeteci yönü hem de edebiyat yazarı olduğu için yazılarında bu ustalık görülür. Ruşen Eşref Ünaydın'ın kastettiği gibi sadece olayları, olan biteni değil duygusal olanı da kaydetmiştir.

İşte basın ve edebiyatın kavuştuğu kavşaktan okurlarına seslenen *Çöken İstanbul*, yazarın 1935-37 yılları arasında *Cumhuriyet*, *Son Posta* ve *Tan* gazetelerinde yayımlanan röportajlarından bir seçki olarak, İthaki Yayınları etiketiyle (2021) yayımlanmıştır. Eser, yedi bölümden oluşur: "İstanbul Halkı Nerelerde Oturur?", "Düne Nazaran Nasıl Yaşıyoruz?", "Acı Bir Anket: Veremlilerle Konuştum", "Günü Gününe Yaşayanlarımız", "Çöken Boğaziçi", "İstanbul'un Altında Kimler Yaşıyor?" ve "Beyoğlu."

Suat Derviş kitabın ilk yazısını oluşturan, sağlıksız bir odada yaşayan altı çocuklu bir annenin barınma sorunundan önce, eski bir hanın son dükkânına sığınmış bu kadınla görüşmeye giderken etrafta tanık olduğu olaylara, gözlemlerine ve mekân tasvirlerine yer verir. Az diyalogun yer aldığı metin ne tam bir haber ne de tam bir röportajdır. Fakat kendini okutacak denli derin bir dil üzerine inşa edilmiş, edebiyat lezzetiyle harmanlanmıştır. Betimler, kurgusal metinlere yakışırcasına, bir edebi gazetecilik örneğidir. Daha sonra bekârlar, yalnız kadınlar, sokak satıcıları ve kimsesizlerle yapılan görüşmelerle sürüp gider yazılar. Suat Derviş okuyucu mektuplarına güvenerek gittiği, kiralık odalarda yaşayan muhacirlerin dramına tanık olduğunda "yoksulluk/yoksunluk" yerine "yoksuzluk" sözcüğünü türetir. Harabe hâlindeki meskenlerin ilk bakışta görünmezliğinden söz eder. Çünkü büyük apartmanların gölgesinde kalırlar. Bazısı İstanbul'un en temiz semtlerinden Nişantaşı ve Şişli'nin tam ortasındadır. O mezbelelerin sakinleri toz toprak içinde çıplak ayaklı, kirli çocuklar ve fakir analardır. İşte o noktada bakımsızlıktan doğan

verem kaçınılmazdır. Verilen reçeteler yaptırılmaz, ilaçlar el yapımı ve ateş pahasıdır. Veremin önüne geçmek için önce sefaletle mücadele edilmelidir.

Suat Derviş bu görüşmelerden "mülakat" diye söz eder, kendini gazeteci olarak tanıtır, yanında fotoğrafçı bir arkadaşı da vardır. Çeşitli meslek gruplarına, iktisadi buhrandan ne derece etkilendikleri yönünde sorular yöneltir. Bu soru cevap sürecine ilişkin "anket" (sormaca/ soruşturma) sözcüğünü kullanır. Farklı iş kollarında el emeği ile geçinen bu insanlar; taksi şoförü, kadın berberi, lokantacı, kapıcı, kumaşçı, kitapçı, terzi, kasap, bakkal ve otelcilerdir. Yine çeşitli mesleklerden gazete mürettibi, kondüktör, hamal, çamaşırcı, bulaşıkçı, hizmetçi, küfeci, fabrika çalışanları, iş kazası geçiren işçiler, iş göremezler, hastalanıp çalışamayacak duruma gelenler, işsizler ve iş arayanlarla adeta işçi öyküleri geçidi vardır kitapta. Yapılan sohbetlerin ana konusu geçim derdi ve harcamaların pahalılıktan nasıl etkilendiğidir. Bu yazılar fakir insanların gerçeklerini okuruna sunmak üzere kaleme alınmıştır.

Bu görüşmeler sırasında mercek, kadınların yaşamı üzerine de düşürülür. Kadınlar yalnız olduklarında hemen hemen hiç taksiye binmezler. Taksiciye göre müşterisinin ancak yüzde beşi kadındır. Lokantaların kadın müşterisi yoktur. Gidip tek başına lokantada yemek yiyemezler. Ama bu örneklerle tezat oluşturacak şekilde eski âdetlerin değiştiğinden de söz edilir. Eskiden kadın, efendisi eve ne getirirse ona kanaat ederken artık zevkine uygun şeyleri kendisi seçip alabilir. Örneğin bir üniversite veya lise öğrencisi, mağazadan içeri girerek beğendiği kumaşın pazarlığını yapar ve istediği ölçüde kestirebilir. Mektepte bıçkı hakkında fikir edindikleri için kumaşın bir santimini bile ziyan etmeden hesaplayabilir. Cumhuriyet'in sağladığı modernleşmeyle sosyal hayatın içinde var olmaya başladıkça kadın berberine daha sık uğranır.

Yeterli yolu ve ulaşım aracı olmayan Boğaz'ın iki yakasındaki semtlere giderek, eski sakinleri bulup konuşturur Derviş. Boğaziçi'nin rağbetten düşmesine, modasının geçmesine neyin sebep olduğunu araştırmak üzere yollara düşmüştür. Önceki yüzyıla göre hayat tarzı değişmiş, görkemli yalılarının haşmetli yaşantısı, şaşıaalı sandal sefalaları terk edilmiştir. Binalar ihtiyaçları karşılamaktan uzaktır. Anadolu yakasında hastane

yoktur. Vapur ücretleri pahalı, seferler düzensizdir. İnsanların şehrin imkanlarından yararlanabilmesi için, ayrıca ulaşım kolaylığı ve modern binaların varlığı nedeniyle Suadiye civarı tercih edilmektedir. Boğaziçi şehirden kopmuş, ayrı bir parça hâlinde, kendi içinde yaşamını sürdürür. Harpler, saray devrinin sönüşü, inkılaplar, mübadele ve ekonomik kriz Boğaz'ı boşaltmıştır. Bazı görüşlere göre, sönen yalnızca Boğaziçi değil bütün şehirdir. İstanbul, devlet merkezi olmaktan çıkmış, merkez artık Ankara'dır. Kitapta ilginç sayılabilecek, semtlerin adının nereden geldiğine ilişkin birkaç ayrıntıya da yer verilir. Kağnıların imal edilerek başka köylere gidildiği eski dönemlerde 'Kağnılıca' denilen semt isminin telaffuzu zamanla değişerek Kanlıca olur. Bir diğerinde ise Patrik Atik, hastalandığında devrin tabipleri kendisine tebdili hava tavsiye eder. Patrik burada şifalanınca, hastalıktan kurtulan manasına gelen Tarabya ismi semte verilir.

Sonuç olarak; röportaj tarihe, o güne not düşmektir. Kent yaşamı temasıyla yola çıkan Suat Derviş, sokak röportajlarıyla bunu amaçlamış ve İstanbul'un dününü kayıt altına alarak bugüne taşımayı başarmıştır. Modernleşme ve özellikle II. Meşrutiyet'le gündeme gelen süreçte kadınların kendilerini ifade etmeleri basın aracılığıyla olmuştur. 19'uncu yy'ın son çeyreğinden itibaren kadınlar dergi ve gazetelerde yazılarıyla yer almaya başlar. İyi eğitilmiş, yabancı dil bilen Suat Derviş de bu akımın içine doğan şanslı bir kadındır. Ancak mesleğini yapma ve sürdürme konusunda şansını kendisi yaratır. Erkeğin egemenliğindeki bir ortamda kadın olarak okuyup yazma cüreti göstermesi, sorular sorması, mesele ettiği toplumsal konular, onca izbeye girip çıkması hatta masa başında yazmak yerine sahadan bildirmesi hiç şüphesiz çağının çok ötesindedir. Örneğin, yeraltı dünyasında işten el çekmiş bir yankesicinin rehberliğinde Galata ve Beyoğlu'nun izbe yerlerini, batakhaneleri, evsizleri, paçavracıları, hiçbir kadın gözünün görmediği yerleri görmüş ve okurlarına aktarmıştır. Naci Sadullah, Hikmet Feridun Es gibi dönemin söyleşi ve röportaj yazarlarının yanında tavrı ve cesareti onu emsallerinden farklı bir yere oturtur, devrimci niteliktedir. Hiç şüphesiz öncü, yol açan olmasının kazanımları yanında bedelini de ödemiştir.

Sevgi Erol Öçal



MUTLULUĞUN RESMİ

keskin beyaz acımasız yağar maviden
boylanır damların ıslaklığından
yokluğa esaret masum gülüşler
düşleri oyun
filizsiz baharlara sevdalı
akşam güneşi kırılır yorgun camlarda
çocukluk belenir beyaza aç bakışlarda
mutluluk gözlerde uyku kaybolur kar yığınlarında
gün ışığının alacasında
her şeye inat oynar çocuklar
çizerek ayaza maviyi
eski damlardan atlarlar kar dağlarına
çınlar kahkahaları özgürce umuda
mavi gizli gök beyazında
solgun çocukluğu saracak yakında
saklanan Hürriyeti giyen çocuklar
geçen kıştan silkelenen bulutlar mavide dağılıp
tutuşacak yokluklar mutluluğun resminde
mutluluğu çizmeye

Ağaçlarla Konuşma

Umay Gül Çimen

Pasparlak bu yer; taş duvar, kaldırım, yol, kavşak üzerinde yemyeşil çimenler ve bir palmiye ağacı, ayrılan yollar, kaldırım... Gelen giden tüm arabalar havalandılar, süzıldüler; peşlerinden asfalt bir sırmcasına yükseldi, ufuktan başladı uçmaya, karıştı yukarıya. Gökyüzü masmaviydi. Uzaktaki küçük bulutlar bembeyazdı. Rüzgar yalnızca palmiyede görünüyordu.

Bu rüyadan uyandı, tam değil ama giyininip karanlığına varacak kadar... Haftanın belirli günleri ve günün belirli saatlerinde bulunmak zorunda olduğu o alçak yere... Rüyaıyla geçen saatler olmasa nasıl giderdi bu ömür? Siyaha boğulmaktan iyiydi ılgımlar. Işık öyle minikti ki gözler çekinir, geri çekilirdi.

Bura binadır, bura taşıt; hepsi yolcu taşıtır. Bir durgun yer odasının camıdır. Perde gelir, önünü kapatır, sesler en yakındadır.

Gece, rüya yine göründü. O yolda dururken her şey havalanıp uçtu, öyle hafif, öyle yavaş, öyle kolay... Bu kadar arabanın gökyüzünde ne işi vardı, o yol o kadar yükseğe nasıl çıkmıştı? Sağındaki dar ve eğimli sokak, şiirle yakarıyordu, sokağın başındaki araba çıkmaya çalıştığı yokuşun kenarından döndü, yukarıya doğru... Rüzgarı yalnızca palmiye gösteriyordu.

Bu gam gibi günün koyu yeşilinde bir şey oldu. Bir hışırtı ayaklanıp ovayı boğdu. Ay ışığı mum gibi dururken bir ağaç konuştu:

-Senin umurun nedendir? Kovuklar, şırıltılanan suların atlayıp düştüğü. Senin umurun hangi taşı aşar?

Yanıt gelmedi, hüznün gürlüyordu. Ağaç buyurdu:

-Bütün karlar susarken yağar. Bir damla su kayıkta yüzer. Bir kayık suda batar. Işığın adı yeter, yeter ki anlat.

Bir fısıltı da olsa, yanıt duyuldu:

-Mutluluğum gece doğuyor, kısa ömürlü. O yol,

o beyaz şerit çizgileri, kaldırım, o palmiye ağacı... Nereye baksam var ki hiçbir yerde yok. Bütün saatlerde şarkılar dinleyebilirim, gökyüzüne ağlayabilirim, en derin soluğu alabilirim... O eski akşamların sükunetini ve ışıltısını şimdi anlıyorum, rüyalarımda görüyorum, gördükçe daha da eskiyorlar, gördükçe ölüyorlar. Çılgınlık atabilirim ancak aynı sesi duyamam. Aynı şeyi tekrar tekrar tekrar yaşadım. Nihayet anlıyorum, yas tutmak benim ömrümün tamamıdır.

Mavi yerini siyaha bıraktı. Ağaç lacivertle yıkandı.

Geriye kalan yalnızca bir gündü. Üzerinde yürünecek bir günün hüznü.

-Ufuktaki dağı bilir misin Pırnal Meşe? Akşamın çizgisine mecbur; dağ simsiyah, yıldızlar ışıltıdadır. Öyle bir anda kendimi sonsuz hissedirim, her şeyle iç içe geçerim. Yıldızlar tane tane yüzüme yağarlar, dağın karartısı gözlerimi alır.

Şimdi taşıtın körüğünde duruyorum, körükte dururum genelde, körüğün ayırdığı iki pencere önümde. Hiçbir hız, ışık yılı mesafelere götürmeyecek beni.

Ben son nefesini vermiş anların başını bekleyeceğim.

Bir sürü yağmur yağdı, hepsini içime çektim, şimdi bir kurak yerdeyim. Sen daha iyi bilirsin Meşe. Gökten düşen bir damla suyu izleyebilmişlik özlemine anlarsın.

-Yapraklarım çok konuşmaz. Yağmuru toprak çağırır. Neyin devamıdır?.. Gözyaşların sararır. Gövdemde konuşulanlar sayısızdır, dallarım sarkıkça ağarır. Her Güneş'e ağlanılmaz.

Mavi yerini siyaha bıraktı. Ağaç lacivertle yıkandı.

Geriye kalan yalnızca bir gündü. Üzerinde yürünecek bir günün hüznü.

-Çocukluğumun geçtiği yerler, yürüdüğü kaldırımlar, baktığı pencereler... Hepsi uçtular Servi.

Şimdi hiç geçmediğim yerler hepsi. Hiçbiri tanımaz beni, göremezler. Pencere hareket etmedi de...

Sana nasıl hayranım sevgili Cupressus sempervirens. Nedenini hangi fani anlar ki?

-Bana her baktığında farklısını görürsün yavrucağ. Bir anım diğerini tutmaz, bırakır, rüzgara saçılır. Rüzgarı aramak boşunadır, rüzgar böyle güzeldir. Gece müzik gibi gelir, şarkıları böyle seversin. Şimdiyle tanışacaksın yavrucağ. Doğan günün ince ince işlediği ölümünü anlayacaksın.

Mavi yerini siyaha bıraktı. Ağaç lacivertle yıkandı.

Geriye kalan yalnızca bir gündü. Üzerinde yürünecek bir günün hüznü.

-Dağ görmeyeli bir ton mevsim oldu. Veda edemedim gözden kaybettiklerim. Gittiklerini görmeden yitirdiklerim... Bir hoşça kal bu kadar aranır mı Baobab, bu kadar çağrılır mı? Bu muhtaçlık fişkirirken atılan her adımda, hangi sezgi kalır toprakta? Bir ritmin ölümü, kokmuş cesedi, bir bardak su gömülü. Okuduğum en eski hikayeye hikayemin en eskisinin ortak yönü. Buruğum, buruşuğum. Bütün görkem, beni dolaşıp kayıplara karıştı. Baobab, uyandığında her şey harcanmıştı.

-Gün batıyor Vincentius. Bulutlar yaklaşıyor, rüyalar yaklaşıyor. Hiç görülmedik, hiç görülmeyeceğiz. Yanlış anlaşılmaktan korkmuyorum artık. Ölenlere gülüyorum. Yıldızlar tepetaklak, ben zamanla güçlendim. Yanmadığım bir cehennemdeyim. Şimdi anlıyor musun? Şimdi anlıyorsun Vincent. Yüzünde görüyorum Kavak sevgini, yaprakları döküldüğünde ağlıyor musun? Düşüne düşüyorlar mı? Uyku kolay Vincent. Amaçsızca dolaşmayı dene, ayakların birbirine dolaşıyor mu, bak. Affedilmemek ceza değil, ben suçsuzdum oysa. Her baktığında burada göreceksin beni, bir günah gibi bittiğim yerde. Sisten kaçamazsın Vincent, siste saklanamazsın. Büyüklüğümü, budaklığımı, nispetsizliğimi hep anlatıyorlar. Güneş'e buyurduğumu görenler var. Yalnızlığı kabuslarına sokma Vincent. Soğuk boyuna büyür. Yapraksız ağaçlardan daha üzücü şeyler de vardır. Şimdi anlıyor musun? Şimdi anlıyorsun ne demeye çalıştığımı. Solan yeşili duyuyor musun? Şimdi biliyorsun ne demeye çalıştığımı. Söğütleri esenle benim için. Gün battı Vincent.

Ekim 2022

Nilüfer Kaya



ASKIDA UMUT VAR

Hâlâ

Heykeltıraşın mutfağına giren

Bir çingene

Elleriyle kalbini yoğuruyor

Hâlâ

Askıda umut satarken dilenci

Çamurdan maskeler sürüyor

Pirinçten putlara

Yağmur sonrası sokakta

Fakirden çaldığı ekmeği

Kaldırım çatlağına saklıyor

Mağdurları herkes sever

Bilmek inancı değiştirmiyor

Hâlâ

Kadın Kimliğinin Sahnedeki Yansıması: Afife Jale

Hanife Nâlân Genç*

Türk tiyatrosunun önemli kadın betilerinden biri olan Afife Jale yalnızca sanatsal kariyeri ile değil aynı zamanda yaşadığı dönemde toplumsal düzlemde üstlendiği işlevlerle Türk tiyatrosuna önemli katkılarda bulunmuş bir isimdir. Kadın kimliğinin toplumsal ve kültürel yapıdaki yeri açısından değerlendirildiğinde Afife Jale'nin yaşadığı dönem siyasi, toplumsal ve kültürel açıdan derin bir dönüşümün yaşandığı bir geçiş sürecidir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinin en önemli unsurlarından biri de kadın kimliğinin şekillenmesidir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde kamusal hayattan dışlanan kadın, toplum yaşamında edilginleşir. Sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda görünürlüğü silikleşen kadının ancak Cumhuriyet'in ilanı ile ancak kamusal alanda daha fazla görünür olması gerektiği savunulmaya başlanır. Özellikle eğitim alanında kadınla erkeğin eşit haklara kavuşması, kadının iş gücüne katılması, siyasi haklara kavuşması böylesi bir değişim sonucunda gerçekleşebilir. Bu değişim toplumsal ve kültürel normlarla bir mücadeleyi gerektirmiştir. Bir yandan kadını toplumsal hayattan dışlayan, onu aile içindeki rollerine hapseden Osmanlı'dan kalan kökleşik değerler, diğer yandan Cumhuriyet'in getirdiği yenilikler toplumsal yapıda köklü bir dönüşümü ortaya koymuştur. Bu dönüşümün önemli mimarlarından biri olarak kabul edilebilecek olan Afife Jale'nin Türk tiyatro tarihi açısından üstlendiği işlev ve anlamı değerlendirilebilmek için onun yaşadığı dönemin koşullarını iyi analiz etmek, bunun için de bu dönem öncesi ülkenin toplumsal, siyasal ve kültürel koşullarını iyi anlamak gerekir.

Dinçer'e göre Afife Jale'nin sanat yaşamı ve kariyeri, Cumhuriyet'in ilk yıllarında inşa edilmeye çalışılan tiyatrocü kadın kimliğinin ve kadın özgürlüğünün sınırlarını görünür kılmıştır (2017: 94). Afife Jale'nin tiyatrodaki kadın kimliğini nasıl temsil ettiğini, dönemin toplumsal cinsiyet normlarına karşı nasıl bir duruş sergilediğini ve sahnede canlandırdığı karakterlerin toplumsal cinsiyet algısı üzerindeki etkilerini incelemek sanatçıyı anlamakla eş değerdir. Bu yüzden Afife Jale'nin bu süreçte nasıl bir işlev üstlendiğini ve bunun önemini ortaya koymak açısından bu dönem koşullarını hazırlayan süreci genel hatlarıyla değerlendirmek yerinde olacaktır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun temel türlerinden olan Karagöz ve Hacivat, meddah, orta oyunu, tuluat, köy seyirlik oyunları, kukla ve çengi gibi sözlü gelenek ürünleri güldürü ögesini önceler. Geleneksel Türk tiyatrosu köy ve kentte iki farklı biçimde temsil edilir. Köy tiyatrosu kırsalda, halk tiyatrosuysa kentsel alanda özellikle şenlikler, törenler, bayramlarda varlık gösterir. Anadolu'da tiyatronun bir halk eğlencesi haline gelmeden önce ağırlıklı inançlar doğrultusunda gelişim gösterdiği söylenebilir. XII. yüzyılın başlarında Türk tiyatrosunun temel niteliği, öykünme ve güldürü öğeleri üzerine kurulu olmasıdır. Osmanlı toplumunda öncelikle halk kültürünün yaşatılması ereğine hizmet eden tiyatro, yergi ve güldürüyle bütünleştirilmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batılılaşma hareketi ile tiyatro geleneksel özelliklerinden sıyrılarak kendine özgü nitelikleriyle ön plana çıkmıştır. Tiyatronun Tanzimat'la birlikte Türk yazınına giren türlerden biri olduğuna dikkat çeken Okay, bu yargının, tiyatroyu sahne oyunu ve yazınsal olarak birbirinden ayrı iki sanat dalı hâlinde kabul

* Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: ngenc@omu.edu.tr, ORCID 0000-0002-7618-4825

ettiğimiz zaman doğru olacağına vurgular (2005: 71). Tiyatro türleri sözlü olarak meydanlarda değil yazılı metinlerle sahnelerde yer almaya başlamış özellikle Tanzimat Dönemi'nde Batılılaşma hareketine koşut olarak kültür-sanat etkinliklerinin başat örneği haline gelmiştir.

Türk tiyatrosu, temel olarak üç dönemde gelişim göstermiştir. And'ın (1985) sınıflandırdığı biçimde bunlar, Osmanlı Dönemi'nde başlayan Batılılaşma hareketi ile ivme kazanan ve 1839-1908'li yılları kapsayan Tanzimat tiyatrosu, bu tarihten 1923 yılına kadarki süreci içeren Meşrutiyet tiyatrosu ve 1923'ten günümüze kadarki dönemi kapsayan Cumhuriyet tiyatrosudur. Osmanlı Dönemi'nde, Batılı tarzdaki tiyatro örnekleri saraya getirtilen yabancı tiyatrocularla başlasa da bu alandaki sanatsal etkinliklerin seyri ağırlıklı dinî inançla şekillenmiştir denilebilir. Zira başlangıçta ülkede bulunan yabancılarla başlayan bu etkinlikler, sonrasında Osmanlı vatandaşı gayrimüslimlerle sürdürülmüştür. Bu sanatsal etkinliklerin Müslüman tiyatrocular tarafından gerçekleştirilmesi ise daha sonra mümkün olabilmektedir. Namık Kemal, İbrahim Şinâsi, Abdülhak Hamit Tarhan, Ahmet Vefik Paşa ve Şemsettin Sâmî gibi yazarların ortak amacı ise tiyatro oyunları aracılığıyla halka ulaşma ve onun ilgisini çekmek olmuştur. "Tanzimat döneminde tiyatronun gelişmesinde saray ve çevresinin yanında üst düzey devlet görevlilerinin de önemli katkıları olmuştur" (Karaca, 2006: 147). Bu nedenle de komedi türünde yazılmış ya da bu türden uyarlanmış oyunlar içerdikleri aile, evlilik, aldatma, batıl inanç, yanlış Batılılaşma, imkânsız aşklar, vatan sevgisi gibi sosyal, millî ve kültürel konularla halkın beğenisini kazanmıştır. Müslüman tiyatro topluluklarının yaygınlaşması ve kurumsallaşmasının II. Meşrutiyet Dönemi'ne denk gelmesi de şaşırtıcı değildir. Bunda 1914 yılında kurulan Dârülbedâyî'nin etkisi olduğu açıktır. Cumhuriyet Dönemi tiyatrosu yeni bir toplum kimliğinin oluşmasında itici bir güç olarak varlık göstermiştir. Osmanlı Dönemi'nde Batı tarzının sanat alanındaki etkileri özellikle Tanzimat Dönemi'nde tiyatro ile görünürlük kazanmıştır. Bu dönemde yalnızca sanatsal değişimlerin değil kültürel, toplumsal ve siyasal alandaki değişimlerin

bu görünürlükte payı olmuştur. Yeni bir tarzın ve sanat anlayışının gelişim gösterdiği bir dönemi imleyen Tanzimat, tiyatro alanında da bunun izlerini yansıtır. Geleneksel tiyatroya karşı ortaya çıkan Batı tarzı yeni bir tiyatro anlayışı, bu sanatın yaygınlaşıp gelişmesine katkı sağlamıştır. Özellikle bu dönemde toplumsal yaşamda oluşan siyasi ve kültürel ortam bunda etkili olmuştur. Tarihî ve sosyal konuların ele alındığı daha çok telif, tercüme ve uyarlamalarla izleyiciyle buluşan bu dönem tiyatro oyunlarının getirdiği en önemli yenilik de metne dayalı bir tiyatro anlayışına sahip olmalarıdır. Geleneksel tiyatroya karşı bir seçenek olarak görülebilecek bu dönem oyunlarının en tipik niteliği, Batı yazınından önemli oyun yazarlarına öykünmeleridir. Tiyatro tarihi açısından değerlendirildiğinde, ilk kez Tanzimat Dönemi'nde oyunların bir tiyatro binasında oynanması yanında bu oyunlarda ele alınan konuların da dönem koşullarını anlamak, anlamlandırmak açısından önemli olduğu unutulmamalıdır. Tiyatro oyunlarında her ne kadar bireysel konular işlense de daha çok toplumun aksayan yönlerinin eleştirel bir bakışla değerlendirildiği görülür. Çünkü öncelik sosyal fayda amacı güderek halkı eğitmektir.

Kendi içinde iki farklı dönemde gelişim gösteren Tanzimat Dönemi tiyatrosunun getirdiği en büyük yenilik, Batılı anlamda bir tiyatro anlayışının benimsenmesidir. Bu yeni anlayış her ne kadar geleneksel tiyatro türleriyle birlikte varlık gösterse de yeni bir tarzın gelişimine de kapı aralamıştır. Bu dönemde belirttiğimiz gibi tiyatro binalarının yaptırılması bu yerlerin birer kültürel ortam olarak öne çıkmasına vesile olur. Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu ilk Türkçe oyun sergilenen sahne olmuştur (And, 1970: 8-12). Bu, Türk tiyatro tarihinde bir ilk olmuştur. Halkın tiyatroyla tanışması ve bu sanat dalına sevgi duymasında etkili olan bir diğer ismin de Ahmet Vefik Paşa olduğu söylenebilir (Ülgen, 2006: 11). Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ardından Millî Mücadele'nin başlaması ve bunun sonucunda Cumhuriyet rejimine geçiş, beraberinde pek çok değişimi de getirmiştir. Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan özgürlükçü ortam sahnelenen oyunlar ve yazınsal yapıtların üretilmesinde büyük bir canlanma

yaşanmasını sağlar. Ancak buna koşut olarak II. Abdülhamid Dönemi'nde sahnelenen oyunlara çeşitli müdahalelerin olması kadar sansür uygulamaları tiyatronun gelişimini baltalamıştır (Ulusoy Tunçel, 2019: 209). Özellikle I. Meşrutiyet Dönemi'nde hızlıca ve kısa zaman dilimlerinde yazılan/üretilen tiyatro oyunları niteliklerine gölge düşürmüştür. Meşrutiyet Dönemi'nde yürütülen tiyatro etkinlikleriyle ilgili olarak Servet-i Fünun edebiyat topluluğunun katkıları unutulmamalıdır. Servet-i Fünun anlayışıyla sürdürülen üretimler değindiğimiz gibi telif, uyarılma ve tercümelemlerle gelişim göstermiştir. Meşrutiyet Dönemi tiyatrosunun en önemli niteliği, Tanzimat Dönemi'yle Cumhuriyet Dönemi arasında geçiş dönemi olmasıdır. Pek çok tiyatro topluluğunun kurulduğu II. Meşrutiyet Dönemi'nde nicelik yönünden fazlaca olan oyunların aynı şekilde konu çeşitliliğine de sahip olması halka olduğu gibi sanata da özgürlükçü bir düşünce getirmiştir. "Devrin değişen siyaset ve toplumsal yapısı aksayan yönleriyle ve engelleriyle piyeslerin ana kaynağını oluşturur" (Töre, 2009: 2210). Sahnelenen oyunlarda dönemin siyasî çalkantıları içinde sosyal ilişkilerin sorgulandığı konular başta gelir.

Tanzimat Dönemi tiyatrosunda devlet kontrolü ve müdahalesinin devam etmesine karşın Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte daha profesyonelce bir yaklaşım izlendiği söylenebilir. Cumhuriyet Dönemi'nde bir yandan var olan kurumlar ıslah edilirken diğer yandan günün koşullarına uygun biçimde modernleşme çabalarıyla millî bir tiyatro anlayışı desteklenir. Türk tiyatrosunun gerçek anlamda gelişim göstermesine olanak veren bu dönemde Atatürk ve onun ilkelerinin önemli bir etkisi olduğu unutulmamalıdır. Sanat ve yazına büyük önem veren Atatürk, sanat ve sanatçıları daima desteklemiş ve sanatın gelişiminin önündeki engelleri ortadan kaldırmıştır. Özellikle sanat ve yazın alanında Türk kadınının erkekle eşit koşullar altında temsil edilmesinin önünü açmıştır. "Kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olması için uğraş veren Atatürk, onun sahnede yer almasına öncülük etmiştir" (Genç, 2020: 425). Atatürk özellikle kadın oyuncularını sahneye çıkarmaları konusunda cesaretlendirmiştir. Kulluk Yerdelen'in ifade ettiği

gibi "Atatürk'ün Bediâ Muvahhit'ten sonra sahneye çıkmaya cesaretlendirdiği sanatçı Nezahat Tanyeri de Dârülbedâyi'nin en beğenilen kadın oyuncularından biri olacaktır" (2023: 2350). Atatürk 1923 yılında İzmir'e gelen ve aralarında kadınların da bulunduğu Dârülbedâyi sanatçıları huzuruna kabul etmiş ve sergiledikleri oyunu izlemiştir. Atatürk, bu sanatçıların arasında kadın oyuncuların bulunmasından dolayı açıkça destek göstermekten kaçınmamıştır (Zobu, 1958: 6-7). Türk kadınına yalnızca haklarını vermekle kalmamış aynı zamanda toplumsal yaşamın her alanında görünür olmalarının önündeki engelleri bertaraf etmiştir. Kadın sanatçıların sahnede yer alması konusunda onları teşvik etmiş, aynı zamanda bunun güvence altına alınacağını ifade etmiştir. (Özakman, 1988: 1057). Cumhuriyetin ilânından sonra ülkenin her köşesinde tiyatro binalarının yapılması ve tiyatro topluluklarının kurulmasıyla Dârülbedâyi'nin varlığını sürdürebilmesi için belediyeden ödenek ayrılması, Türk Güzel Sanatlar Birliği'nin kurulması, Halkevlerinin açılması gibi çalışma ve etkinliklerin yapılmasıyla Türk tiyatrosunda önemli gelişmelere imza atılmıştır. Ancak Dârülbedâyi 1920 yılında yeni yönetmelik gereği okul niteliğini yitirerek ödenekli bir belediye tiyatrosuna dönüşmüştür. 1930'lı yıllar Türkiye'de sanatın pek çok alanında gelişme ve değişimlere sahne olmuştur. Özellikle Atatürk'ün desteğiyle tiyatro sanatına olduğu kadar sanatçılarına da değer verilmiş, halkın gözünde itibar kazanmaları sağlanmıştır. Halk için vazgeçilmez bir eğlence aracına dönüşen tiyatro, aynı zamanda halkın eğitilmesi için önemli bir araç olmuştur. Halkın önemli bir kültürel etkinliği haline gelen tiyatro, devlet desteğiyle kamu hizmeti kapsamında da önemli bir işlev üstlenmiştir. Yalnızca tiyatroya oyuncu yetiştirmek değil aynı zamanda müzik eğitimi vermek amacıyla kurulmuş ve asıl adı *Dârü'l-bedâyi-i Osmânî* olan Dârülbedâyi, Türk tiyatro tarihinin temeli olarak kabul edilir ve "Güzellikler Evi" anlamına gelir (Türkmen, 2009: 618). Tiyatro ve müzik alanında eğitim vermeyi amaçlayan bu okulda pek çok sanatçı görev almıştır. Dârülbedâyi, daha 1918 yılında ilk kez Müslüman Türk kızlarına öğrenci olma hakkı tanınmasıyla da ayrıcalıklıdır. Bu tarihte okula giren

kız öğrenciler arasında Behire, Memduha, Beyza, Refika ve Afife Hanımlar yer alırken bunlar arasında Afife ve Refika stajyer kadrosuna alınırlar (And, 1983: 278). Refika Hanım meslek yaşamının sonuna dek bu görevi sürdürürken Afife Hanım Dârülbedayi yönetim kurulunun kendisine halka açık gösterilerde sahneye çıkma yasağı getirmesi üzerine maaş almayı reddederek kurumdan ayrılır. Öncülüğünü bu beş kadının yaptığı uygulamalar ilerleyen yıllarda devam eder. Örneğin, 1935-36 öğretim yılında okula kaydolun kız öğrenci sayısı 67'ye çıkar (Gökyay, 1941: 52). Afife Jale'nin mücadelesi yalnızca kendisi için değil diğer kadınlar için de ilham verici olmuştur. Onun sayesinde Mebrure Hanım ve Leman Hanımlar tiyatro topluluklarına katılmışlardır (Sevengil, 1968: 311).

Afife Jale, 1920 yılında Kadıköy'de Apollon Tiyatrosu'nda Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyunuyla sahneye çıkar. Anadolu'da oynanan ilk Türk oyunlarında dönem koşullarından ötürü Ermeni kökenli oyuncular rol almıştır. Müslüman kadınların sahneye çıkmaları İçişleri Bakanlığınca yasaklanmış olduğundan (Kurnaz, 1996: 136) kadın rollerini ya erkek ya da Müslüman olmayan kadın oyuncular üstlenir. Bu kadınlar da Ermeni asıllıdır. Yani Türk ve Müslüman kadınların sahneye çıkmasının önünde önemli engeller vardır. Sanatçı "Müslüman Türk kimliğini gizlemeden" (Dinçer, 2017: 83) sahneye çıkan ilk kadın olması yönüyle de ayrıcalıklıdır. Afife Jale'nin sahnede yer alması ilginç bir fırsatın ayağına gelmesiyle mümkün olur. "1920 yılında Kadıköy'de Apollon Tiyatrosunda Hüseyin Suat'ın "Yamalar" adlı oyununda, Ermeni sanatçının gruptan ayrılmasıyla, Afife Hanım ilk Türk kadın tiyatro oyuncusu olarak, "Jale" takma adıyla sahneye çıkmıştır" (Avcı, 2016: 248). Türk kadınının değil oyunculuk, tiyatro oyununu izlemesine bile izin verilmeyen bir dönemde II. Meşrutiyet'ten sonra, 1920 yılında Afife Jale sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadın tiyatro oyuncusu olma unvanına sahip olur. Bayındır Uluskan, bunu bir başarı olarak değerlendirir (2010: 420). Yazık ki oyuncunun bu başarısını tüm kariyeri boyunca sürdürmesine izin verilmez. Polis takibi yüzünden sahneden uzaklaşmak zorunda kalan oyuncu bundan

dolayı uyuşturucuya alışır ve 1941'de yapayalnız ölür (Nutku, 2009: 116). Polis baskısı ve tutuklanma korkusuna karşın kendini tiyatroya adayın Afife Jale, yaşamını hiçe sayarak büyük bir mücadele vermiştir. Hatta "Müslüman ahlakına aykırı davrandığı için Afife Hanım mahkemeye verilmiştir" (Caporal, 1982: 148). Ayrıca şunu da açıkça belirtmek gerekir ki o, tutkuyla bağlandığı tiyatro için kendinden bile vazgeçmiştir. Çünkü "Afife, ikna edilerek değil, şahsi irade ve kanaatiyle sahnede yer almıştır" (Şankaya, 2020: 105). Bütün bu yaşadıklarıyla tek başına mücadele etmiş, çok severek evlendiği eşini içine düştüğü bu zorlu şartlara ortak etmek istemediğinden evliliğini kendi isteğiyle sonlandırmıştır. "Hayatı bir dram ile sonuçlanmasına karşın döneminin kadın yaşamında sanat ve sahne alanında öncü bir girişim olarak değerlendirilmiştir" (Duman, 2015: 76). Karşılaştığı güçlükler ve yaşadığı baskıların yıldırmadığı güçlü bir kadındır o. "Meşrutiyet'in sonlarına doğru Afife (Jale) ilk adımı korkusuzca atmış, bütün engellemelere karşı sahneye çıkmayı başarmıştır" (Şankaya, 2020: 78). Ergun'a göre, yaşadığı zorluklara ve engellemelere karşın Afife Jale, Türk kadınına sahne yolunu açmak için polis takibatına uğramayı, tutuklanmayı, cezalandırılmayı, hatta karalanmayı göze almış ve Türk kadın tiyatrosularının önünde bir meşale olmuştur (1997: 273-274). İçinde yaşattığı tiyatro tutkusunu nedeniyle işsiz kalan Afife, oyunculuk tutkusundan hiç vazgeçmemiş hatta ölümüne dek içinde yaşattığıdır. O, Türk kadınının sanatın pek çok alanında boy göstermesinde önemli bir model olmuştur. "Afife'nin tiyatrodan uzak olduğu bu dönemde, onun açtığı yoldan ilerleyen Müslüman Türk kadını, Cumhuriyetle sahne yaşamının kalkmasıyla, tiyatrodaki gecikmiş yerini almıştır. Bedia Muvahhit'in İzmir'de sahne alışının ardından, Şaziye Moral, Neyyire Neyir, Necla Sertel, Suzan Sururi, Halide Pişkin'de sahneye çıkmıştır" (Şankaya, 2020:104).

XX.yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'in ilk yıllarına geçiş sürecinde kadının kamusal alanda temsil edilmesine katkıda bulunan Afife Jale, yalnızca tiyatrodaki yeri çok sınırlı olan kadını bu kısıtlamalardan kurtararak onu özgürleştirmemiş

aynı zamanda sahnede güçlü bir kadın kimliğinin oluşmasının önünü açmıştır. Bu bir anlamda Osmanlı kimliğinden Türk kimliğine geçişi imleyen bir anlama gönderme yapar. O, Türk tiyatrosunda kadın figürünün temsiline yeni bir soluk getirmiştir. Dinçer, bu dönemin Afife Jale'nin sanat yaşamıyla ilişkisini şöyle değerlendirir: "Özellikle Tanzimat Dönemi'nden (1839-1876) itibaren kültürel hayatı çok açık olarak etkileyen modernleşme süreci Afife Jale'nin sanat hayatıyla ilgili bir dizi kültürel inşa sürecinin zeminini oluşturmuştur" (2017: 83).

Sanatçı asıl ismi Afife olmasına karşın Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyununda 'Jale' takma ismini kullandığı için daha sonraları Afife Jale olarak tanınmıştır. 1902 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, dönemin kültürel değişimlerini yakından izleyen bir aile ortamında sanatla iç içe büyümüştür. Batılılaşma hareketlerine açık bir aile ortamında büyüyen Afife Jale'nin sanatın farklı dallarına ilgi duymasında müzik öğretmeni olan babası İsmail Hakkı Bey'in etkisi yadsınmaz. Aile içindeki bu kültürel ortam onun sanat sevgisinin temellerini güçlendirmekle kalmamış aynı zamanda ilerleyen yıllarda tiyatroya yönelmesinde etkili olmuştur. Aile ortamının sanatla iç içe olmasına karşın dönemin toplum yapısı, kadının sahneye çıkması konusunda oldukça katı bir tutum sergiler.

Yaşadığı dönem itibarıyla gerek toplumsal normlar gerekse ahlaki değerler açısından kadına biçilen roller oldukça sınırlıdır. XX. yüzyılın başlarında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde kadının tiyatro sahnesinde yer alması bir tabu olarak nitelendirilmektedir. Çünkü kadına biçilen rol ve sorumluluklar patriyarkinin onun için belirlediği alanlarla sınırlanır. "Geleneğe bağlı yaşamını sürdüren Osmanlı kadınının bu değişimi sosyal ve siyasi alanlarda tartışmalara neden olmuştur" (Aydın, 2015: 94). Evin içinde çocuk bakımı ve ev işleriyle sınırlı bir alanda tutulması kadını, edilgin ve bir anlamda korunmaya muhtaç bir figür haline getirir. Bu yüzden Afife Jale'nin tiyatro sahnesine çıkma kararı, yalnızca bireysel bir başarı olarak değerlendirilemez. Bu aynı zamanda dönemin toplumsal yapısına da bir meydan

okumadır. Onun sahneye çıkma kararı bir bakıma toplumsal cinsiyet normlarına karşı duruşunun bir göstergesidir. "Erkek egemen toplum yapısının belirlediği kurallar çerçevesinde ve harem yaşamının meşru sayıldığı Osmanlı toplumunda kadın kaçınılmaz olarak nesne konumunda yer almaktadır" (Temel, 2015: 133). Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ve erken Cumhuriyet Dönemi'nde kadın ve erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rolleri oldukça belirgindir. Buna göre kadın genellikle ev içi rollerle, erkek kamusal alanda görünürlük kazanır. Bu dönem toplumundaki kadın ve erkek algısı da bu çerçevede şekillenir. Kadınlar aile içinde yer edinirken erkekler kamusal alanda varlık gösterirler. Bu yüzden kadının toplumsal alanda, özellikle sanatsal alanlarda görünür olması neredeyse olanaksızdır. Bu sanat dalları içinde özellikle de tiyatro kadının kamusal alanda yer almasıyla eş anlamlıdır. Bu ise ne toplumsal normlara ne ahlaki değerlere ne de dini inançlara uygundur. Afife Jale, bu cesareti göstererek tiyatro sahnesine adım atan ilk kadınlardan biri olmuştur. Onun bu kararı, sadece bireysel bir başarıyı değil, aynı zamanda toplumsal normlara karşı bir başkaldırıyı simgeler. Afife Jale'nin tiyatro sahnesine çıkışı, bu kökleşik algıları yerle bir eden bir adım olmuştur denilebilir. O, kadının ev içi rollere indirgenemeyeceğini, toplumsal ve kültürel alanda da söz sahibi olabileceğini kanıtlayan bir eyleme imza atarak tarih sahnesindeki yerini almıştır. Kökleşik kadın imgesinin dışında bir kimlik inşa eden Afife Jale'yi yalnızca sahneye çıkan ilk kadın oyuncu olarak nitelendirmek sığ bir değerlendirme olacaktır. O, kadının yalnızca ev içinde değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel alanlarda da varlık gösterebileceğini kanıtlamıştır. Bu açıdan onun çabalarını yalnızca sanatçı kimliğiyle değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliği açısından üstlendiği işlevlerle değerlendirmek gerekir. Onun tiyatro yolculuğu, sosyal ve kültürel bağlamda toplumsal normların ve kökleşik değerlerin ötesinde bir anlam taşır. Onun sahneye çıkış mücadelesi toplumsal cinsiyet normlarının yeniden şekillenmesine katkı sağlamakla kalmamış aynı zamanda kadının sanatta kendini ifade etmesine



olanak vermiştir. "Türk kadınlarına sahne yolunu açmak uğruna cezalandırılmayı, tutuklanmayı, polis takibatına uğramayı göze alarak Türk kadın tiyatrocuların önünde bir meşale olmuştur" (Şankaya, 2020: 3). Bu bakımdan başarısı bireysel değil, toplumsal bir dönüşümün simgesi olmuştur. Duman'ın ifade ettiği gibi, Afife, döneminin ilerisinde durabilmeyi başarmış, kişisel teşebbüsü ile Osmanlı kadın yaşamının tanık olduğunun aksine bir tavır sergilemiştir (2015: 63). Bu yüzden onun sahnedeki varlığı oyuncu olarak var olmasından öte bir anlam taşır. Bu, kadınların toplumsal hayatta daha görünür olmasının önünü açan bir adım olarak değerlendirilebilir. Hem sanatsal hem de toplumsal açıdan kadının temsil edilmesinin yolunu açan çabaları sahnede kadın kimliğinin daha derin ve güçlü bir şekilde işlenmesine olanak vermiştir. Çabalarını yalnızca bir sanatçının başarısı olarak değerlendirmemek gerekir. Zira o kadın hakları savunucusu olarak da önemli bir katkı sağlamıştır. Özellikle kadının kendi kimliğini sergilemesi ve sesini duyurmasında bir nefer olmuştur. Afife Jale yalnızca tiyatro alanında sanatını icra etmemiştir. Kadının toplumsal normlara karşı direnişinin simgesi de olmuştur. O, dönem toplumunun kadın için belirlediği sınırların dışına çıkmış ve kadının özgür iradesini simgelemiştir.

Yaşadığı dönemde Afife Jale'nin sahnede varlık göstermesi çok farklı tepkilerle karşılanmıştır.

Örneğin, onun 1920 yılında sahneye çıkması, Dâhiliye Nazırı'nın emriyle Dârülbedâyi'nin ödeneğinin kesilmesine yol açmıştır (Ay, 1962: 19). Bazı kesimler onun cesaretini ve sanatsal başarısını takdir ederken diğerleri onu toplumsal normlara uymamakla eleştirmiştir. Bir başka deyişle, bir yandan büyük bir sanatçı olarak kabul edilirken diğer yandan bir kadın olarak sahnede varlık göstermesi ahlaki açıdan yanlış bulunmuştur. Bu karşıt durum, onun kariyerini tartışmalı hale getirmiştir. Bu nedenle böylesi bir ortamda beliren çatışma onun tiyatro kariyerini daha da anlamlı kılmıştır. Öncelikle onun tiyatrodaki bir kadın olarak varlık göstermesi beraberinde toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden sorgulanmasını getirmiştir. Afife Jale'nin sahnede çizdiği kimlik aynı zamanda kadının toplumda sesini duyurabileceği ve kendini özgürce ifade edebileceği alanların açılmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle onun tiyatro sanatına katkısı oyunculuğunun ötesindedir. Çünkü o, kadının toplumsal eşitlik mücadelesinde onun sözcüsü olmuştur.

Afife Jale'nin tiyatro kariyeri iki açıdan önem taşır. İlki tiyatro alanına kattığı sanatsal yenilikler ve farklı bakış açılarıdır. Diğer ise sahnede güçlü, özgür ve derinlemesine işlenmiş karakterler yaratmasıdır. Sahnede böylesine güçlü bir kadın kimliğinin temsil edilmesini sağlayan Afife Jale, bu yolla kendi iradesine sahip, bağımsız ve güçlü bir kadın betisinin canlı örneği olmuştur. Belirttiğimiz gibi Afife Jale'nin tiyatrodaki varlığı, yalnızca oyunculuğuyla sınırlı değildir. O, aynı zamanda dönemin toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan bir yaklaşımla kadının her platformda kendini ifade etmesinde önemli bir rol üstlenir. Her ne kadar Cumhuriyet'in erken döneminde kadınlar, kamusal alanlarda görünür olmaya başlasalar da özellikle tiyatro gibi sanatsal alanlarda kimi kısıtlamalarla karşılaştıkları görülür. Sanatçı kimliğiyle Afife Jale, sahnede sergilediği performansla, kadınların sanatta, bilimde ve diğer kamusal alanlarda varlık gösterebileceklerini, başarılı olabileceklerini kanıtlamıştır. Bu onun kişisel başarısından çok daha önemli bir anlam taşımaktadır. O, kökleşik kadın kimliği anlayışını yıkarak çağdaş ve başarılı kadın imgesinin görünür kılınmasını

sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte insan hakları ve demokrasi anlayışında kadın ve erkek açısından kayda değer gelişmeler olmasına karşın bunların toplum nezdinde tam anlamıyla kabul görmüş olduğunu söylemek zordur. Bu anlamda onun başarısı toplumsal ve kültürel dönüşümün göstergesi olmuştur. Afife Jale, bu sürecin önemli bir aktörüdür.

Afife Jale'nin tiyatro sahnesine adım atması gerçekte sanatsal bir yenilikten öte dönemin toplumsal cinsiyet normlarına karşı güçlü bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir. Dönem toplumunda kökleşik kadın imgesi kadını, ev içindeki alana hapsederek onun annelik, eşlik ve bakıcılık gibi rollerle anılmasına yol açmıştır. Böylesi bir toplum düzeninde kadın edilgen, korunması gereken bir varlıkmiş gibi algılanmıştır. Bu nedenle gücünü ve bağımsızlığını öne çıkartarak bir kadının onun gibi sahneye çıkması toplumun kadına biçtiği rollere ilişkin yargıları yerle bir etmiştir.

Öte yandan Afife Jale'nin sahnede canlandırdığı karakterler açısından da kendine özgü bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Onun canlandırdığı kadın tipleri derinlikli ve güçlü yapılarıyla kökleşik kadın betisine ters düşer. Durağan ve tek boyutlu kadın imgesinin tersine Afife Jale'nin sahneye koyduğu karakterler, kendi arzularının ve bağımsızlıklarının peşinden koşan tutkulu ve güçlü kadınlardır. Bu kadın yalnızca "ev kadını", "eş" ya da "anne" değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel alanda etkin bir "birey" dir. Kadın bağımsız ve güçlü kişiliğiyle her alanda söz hakkı olan bir kişidir. Afife Jale'nin sanatsal mirası, günümüzde dahi kadın temsili ve toplumsal cinsiyet eşitliği bakımında oldukça önemli bir referans kabul edilebilir. Türk tiyatrosunun önemli bir figürü olan Afife Jale sahnede yarattığı kadın karakterleriyle de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Onun oyunculuğundaki en belirgin özellik, kadın karakterlerin sadece fiziksel değil, psikolojik ve duygusal derinlikleri ve toplumsal rolleriyle ele alınmasıdır. Yansıttığı kadın karakterler, kendi kimliklerini bulmaya çalışan, içsel çatışmalar yaşayan ve bu çatışmalar üzerinden toplumsal normlara karşı duran figürlerdir.

Dârülbedayi'den kovulmasının ardından oyunculuk tutkusunu hiç yitirmeyen Afife Jale ne yazık ki Müslüman Türk kadına sahneye çıkma özgürlüğü geldiğinde dahi kuruma geri çağrılmaz. Yaşadığı yıllarda görmezden gelinmesi, gazete ve dergilerin ona ilgi göstermemesi onu ziyadesiyle üzer. Kuşkusuz bunda sahneye çıktığı dönem koşulları etkili olmuştur. İlk kez işgal altında bir kentte sahneye çıkması, tiyatro yapılanmasının oluşmaması, kadın oyunculara yönelik olumsuz yargılar, yönetsel sorunlar ve yetkilerin belirsizliği, Türk kadınının sahneden men edilmesi gibi sebepler bunda belirleyici birer etkidir. Bu dönem koşulları kadının iyi bir anne ve eş olmasını salık veren bir anlayışı temsil eder. Dinçer, bunun özellikle tiyatrocü kadınlara dönük bir çeşit "ehlileştirme süreci" (2017: 93) olarak yorumlanabileceğini vurgular. Sahneye çıkmasına izin verilmediği için en çok sevdiği tiyatrodan uzaklaşmayı göze alarak Dârülbedâyiden istifa eder. Sahneye çıkmak mücadelesinde yaşadıkları, fiziksel ve psikolojik sorunları beraberinde getirir. Sahneye çıkmasına engel olunan durumlar, polis baskısı, tutuklanma korkusu ve yasaklanma endişesinin yarattığı kaygı, sıkıntı, baş ağrısı, çarpıntı ve heyecan nedeniyle rahatsızlanmıştır. "Hastalığı nedeniyle doktorun verdiği morfin, toplum baskısı, hayatında en çok istediği tiyatro oyunculuğunu yapamamasının stresi zamanla onda alışkanlık yaratmıştır" (Nutku, 2015: 343). Ancak tüm bu zorluklara karşın asla pes etmeyen, cesur ve güçlü bir kadın kimliği çizer. Yaşadığı sorunlardan kaçarak bir aile kurup evlenmek ve çocuk sahibi olmak düşüncesini benimsememiş, sonuna kadar inandığı davanın peşinden gitmiştir. Sorunlarla boğuştuğu dönemde bunlarla tek başına mücadele etmeyi seçmiştir. Daha sonraları evlense de eşini yaşadığı sıkıntılara ortak etmeyerek ondan boşanmış ve hiçbir şekilde de görüşmemiştir. Yaşadığı sorunlar nedeniyle doktorun önerisiyle kullanmaya başladığı morfin daha sonra onu bağımlı hale getirmiştir. Yaşadığı dönemde modern kadın kimliğine sahip olması onu sanat yaşamından da toplum yaşamından da uzaklaştırmıştır. Yoksunluk ve acı içinde sanat uğruna feda ettiği yaşamı Bakırköy Hastanesinde son bulur. Sadece birkaç kişinin hazır

bulunduğu cenazesi Bakırköy Mezarlığına defnedilir. Ondan geriye anlatılmayanlar, bilinmeyenler, unutulmuşlar kalsa da bilinen tek gerçek onun sonsuza dek kadın kimliğinin sahnedeki yansıması olacaktır.

KAYNAKÇA

- And, M. (1970). Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosu. *Hayat Tarih Mecmuası*, S. 8, Eylül, 8-12.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (1985). Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yay., C. VI, 1607-1628.
- Avcı, M. (2016). Osmanlı Devleti'nde Kadın Hakları ve Kadın Haklarının Gelişimi İçin Mücadele Eden Öncü Kadınlar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 55, 225-253.
- Ay, L. (1962). Türkiye'de Konservatuar Açılması Teşebbüsleri. *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, S. 18, 1-6.
- Aydın, H. (2015). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türkiye'de Kadın. *Current Research in Social Sciences*, C. 1, S.3, 84-96.
- Bayındır Uluskan, S. (2010). *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Caporal, B. (1982). *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919-1970)*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Dinçer, F. (2017). Modernleşme Sürecinde Tiyatroda Kadın Kimliğinin Sorgulanması: Afife Jale Örneği. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, Sayı 33, 83-96.
- Duman, O. (2015). Darülbeydi'den Tiyatro'ya Atipik Modernist Bir Kadın: Afife Jale ve Dönemi. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, Yıl 8, Sayı XXIII, 63-83.
- Ergun, P. (1997). *Cumhuriyet Aydınlanmasında Öncü Kadınlarımız*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Genç, H. N. (2020). Cumhuriyet Döneminde Sosyo-Kültürel Değişim ve Dönüşümün Göstergesi Olarak Tiyatro. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 6 (3), 418-430.
- Gökay, O. Ş. (1941). *Devlet Konservatuarı Tarihçesi*. Ankara: Maarif Basımevi.
- Karaca, Ş. (2006). Tanzimattan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, 143-173.
- Kulluk Yerdelen, S. (2023). Hayatı Boyunca Sanatçıları ve Tiyatrocuları Yücelten Bir Lider: Mustafa Kemal Atatürk. *10. Uluslararası Atatürk Kongresi*, Ankara, Turkey.
- Kurnaz, Ş. (1996). *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Nutku, Ö. (2009). *Troya'nın Tahta Atı*. İzmir: Şenocak Yayıncılık.
- Nutku, Ö. (2015). *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Özakman, T. (1988). Türk Tiyatrosu ve Atatürk. *Erdem*, C. IV, S. 12, Eylül, 1057-1058.
- Sevingil, R. A. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Şankaya, G. A. (2020). Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosu: Afife Jale ve Kadın Tiyatrocular. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı*, Bursa.
- Temel, T. (2015). Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosunda İdeal Bireyin Temsili. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı*. İstanbul.
- Töre, E. (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. *Turkish Studies*, 4/1-II, 2181-2348.
- Türkmen, F. N. (2009). Sanat Tarihinde Öncü Kurum ve Kuruluşlar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (14), 609-628.
- Ulusoy Tunçel, A. (2019). Tiyatro Eserleri Üzerinden Düünden Bugüne Sultan II. Abdülhamid Algısı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 19 (1), 207-239.
- Ülgen, E. (2006). Türklük Bilimi Ve Türk Edebiyatı Tarihine Adanan Bir Ömür: Prof. Dr. Ömer Faruk Akün. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 19, 11-73.
- Zobu, V. R. (1958). Türk Tiyatrosu'ndan 'Darülbeydi'e' İlk Turne İzmir'e. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S. 311, 6-7.

Dilaver Mehmet Yokuşu

Mihri Nar

Baf'ın batı yakasında yüksek Mavrali düzlüğüne kurulmuş sağlam soltu tek katlı Türk evlerinin bulunduğu sokaktayım. Lemba'dan göç ettikten sonra oturduğumuz bu ikinci evin karşısındaki dar tepeli çevreleyen demir korkulukların aşağısı engebeli ovalara uzanıyor, boylu boyunca denizle kucaklaşıyor. Göz çeperlerimi tamamen çevreleyen görüş açım, bu ışıltılı deniz manzarasıyla kaplı. Güneşi içen denizin parlaklığından gözlerim kamaşıyor. Gitgide derinleşen billur sessizlik, deniz ve güneşin insana galip gelen saltanatını saçıyor.

Tepeden aşağıya inen toprak patika yol, çocukluğumun geçtiği ufak göçmen evimize ulaşıyor. Orada yokum şimdi ve buradayım şimdi... Çocukluğumu bıraktığım yerde; burada ziyaret etmek, dünya gezmelerimdeki karşılaşma anlarından değil. Bu, beni hatırladığım mekânlarla yeniden kucaklaşmak, benle buluşmak. Duruyorum, o an orada bulunanları unutup bana bakıyorum. Nasıl da hızlı iniyorum dik yokuşu aşağı. Arkalarda kalan avlanmaya elverişli dere yatakları, Necip Dayı'nın evi ve kahvesinin bulunduğu köşe, Aziz Altay'ın bağı, evlerimizin sıralandığı bu yeşil, yemyeşil düzlük benimle yürüyor. Başımı kaldırıyorum, Vikla tepesindeki beton set üzerine Esat Fellah'ın açtığı iki kare pencere göz hâlâ bana bakıyor.

Yürüyorum geriye doğru, Ülkü Yurdu sokağındaki yeşil kapılı evde oturan bana doğru ilerliyorum. Sokağımız sessiz, kimsesiz. Herkes mi görünmezlik oyunu oynuyor. Evimizdeki gibi sokağımızın da en küçük çocuklarından olduğumu biliyorum. Bana dondurma yapan Akile Teyze, evimizin karşısında yaşayan Vasfiye ablam ve çocukları evde yoklar. Evler burada. Eve, oyun parkına çevirdiğimiz araba garajı burada. Nejla Halam'ın evine giden yol burada...

Yeşil kapılı evimizin bulunduğu sokaktan aşağılara, ovalara ve denizlere doğru çeviriyorum yüzümü. Yüzümde rengârenk kelebekler uçuşuyor. Evet, evet işte şimdi yine milyonlarca kelebek yeniden sokaklarımızı basıyor. Titreyen göz bebeklerim kelebeklerin kanat çırpıntılarıyla valse başlıyor. Nasıl olabilirdi bu? Olsa olsa ovaların, denizlerin ve güneşin saltanatı ele geçirdiği bu yerde olurdu bu. Acaba hatırlayan var mıydı benim gibi. Benim gibi bu gerçek doğa harikası olayımı bilen var mıydı? Kelebekler milyon kanatlarla sarmıştı işte böyle sokaklarımızı.

İşte... zarifçe uçan kelebekler, göksel ışıltılar yayarak yeşil kapımızı aralıyor. Evimize açılan bu yeşil kapının hâlâ burada durduğu gibi gerçeklik izleri, benle sohbetlerin en naifi oluyor. O kapıda annemle ben varız. Annem elimden tutuyor çoğunlukla. Havva ablam konuşuyor benimle. Onun anne eli değişiyor üstüme başıma... bu sokaktaki çocukluğuma. Beni ilk o kucaklıyor ne de olsa. Doğduğumda göğsüme yapıştırılan kocaman kağıtta baba adım Mehmet yazılı, ilk o tanık oluyor bana, serpilliyoruz beraber. Her cumartesi Cengiz Topel ve Papatya sinemasına bilet alıyoruz, yanında 'pasadembo'muz eksik olmuyor. Annemle el ele, Havva ablamı limanda bir tekneye bindirip Türkiye'ye gelin gönderiyoruz. Annem, ağlıyor. Ağlama diyor anneme. Susuyoruz. Annemle ben, o aklımıza geldikçe dilsiz kalıyoruz. Geride kalan hepimiz susuyoruz öldürücü silahların hedef noktasında. Savaş hattındayız. Herkes korkuyor. Sınır bölgesindeki evimize yakın Atatürk büstü, burada yaşayan Türkleri kolluyor, ayakta tutuyor. Tutunuyoruz birbirimize. Sadece yaşamak istiyoruz. Yaşamak istiyoruz. Susarak da yaşayabiliyoruz ki biz! Yaşıyoruz! Hayattayız! Öldürülmemişiz!

Aysel ablam, Kazım abim, Raşit abim, Salim Galip, Şoför Ramadan ve daha nice ile göçmen evlerimize geri dönüyorum. Vikla tepesini seyrediyorum. Her gün okul çıkışı iki keçimi; Oya ve Fındık'ı alıp kral mezarlarının bulunduğu taşlı ovalara iniyorum. Annemin beni yakınına götürdüğü kuma saplı teknenin suretini hâlâ görebiliyorum. Askerler henüz gelmemiş, babamı ve Cafer abimi henüz esir almamış. Cafer abim kaşımdaki iki dikiş izine sebep olup çok üzülmemiş henüz. Bize baka baka esir düşmemişler henüz. Annem bana sıkı sıkı sarılıp “yerimo, miçça” diye feryat edip beni esircilere vermekten kurtarmamış henüz. Annem beni vermemiş. Vermemiş beni annem. Kadri abilerle beraber Şefika ablanın evinde toplanmamışız henüz. Biz hepimiz, İngilizlerin uzattığı çikolatalarla gülümsememişiz henüz.

Babam, Lemba tepelerinin sırtındaki tarlalarımızı sürerken biz el ele ona doğru yürüyoruz annemle. Drollisini tarlamızda yetiştirdiğimiz mahsullerle doldurup yola çıkan babamın arkasından annem ve ben yürüyoruz. Kardeşlerimden on iki yaş küçük olduğum için annemin elleri, Kerime adı gibi kerim elleri ellerimi, Baby... Bobby'sini hiç bırakmıyor. Küçüklüğün, en küçüklüğün saflığı ile annemin anneliği beni bırakmıyor. Yürüyoruz ikimiz...

Çıkıyoruz evimizden. Yürüyoruz dik yokuşu annemle... Annem, ellerimden sıkı sıkı tutuyor. Ellerimden sıkı sıkı annem tutuyor. 74 Harekâtı olmuş, anonslar yapılıyor. Geride kalan tüm yaşlılar, kadınlar ve çocuklar top sahasında toplanmaya çağrılıyor. Annemle yürüyoruz el ele. Karşidan silahlı askerler bize doğru geliyor. Geliyorlar bize doğru, silahlarının ucunda süngüler...Süngülerle geliyorlar!...El ele yürüyoruz, yürüyoruz... Yaklaşıyor. Süngüler yaklaşıyor... O an orada annemle görünmez olamaz mıyız? Bugün burada annemle el ele yürüyen ben, ben ve annem aynı yokuşu çıkmadığımız gibi, kimsenin olmadığı gibi şu an, o an da yok olamaz mıyız? Orada olmasak olmaz mı? Olmasak süngülerin önünde olmaz mı? Süngüler olmasa olmaz mı? Silahlar da var ama!... Süngülerden önce patlayacak silahlar, yürümeseler bize doğru olmaz mı? Milyonlarca kelebek uçuşunu gören mucize gözlerimize silahlar doğrultulmamış olamaz mı?

İki can, dört eliz biz. Dört elliyiz ki biz! Dört elin üstüne de düşülemez mi? Ayaklar gibi hani... Dört ellimizi sallaya sallaya yürüyemez miyiz sokaklarda? Sokaklar bizim, biz sokakların hani... Dünya bizim hani. Hani her insan bir dünya... Dünya, insan hani... Dünya ölümsüz hani. Dünya milyarlarca kelebek yılı hani... kocaman hani... ölümsüz hani... öldürmeye geliyor yeşil kapımız rengindeki askerler... geliyorlar, bize doğru geliyorlar, siyah silahlarla geliyorlar!... Silahlarının ucundaki süngüler parlıyor. Gözlerimiz kamaşıyor... Burada, bu deniz ve güneşin ülkesinde, Ülkü Yurdun'da, Mavro Ali'de, Vikla Tepesi'nde kadınlar ve çocukları bekliyor silahların ucundaki gümüş patlağı keskin ışıltılar. Ben Bobby! Annemin Bobby'siyim... Yaşıyoruz. Ölmemişiz. Annem vermedi beni ölümün ellerine. Annemle beraber yürüyoruz, en öndeyiz. Annem en önde yürüyor oğlu elinde. Görünüyoruz...oyun oynamıyoruz. Ölüm askerleri bizi görüyor. Görünüyoruz en önde...

Yaklaşıyorlar, yaklaşıyorlar, yaklaşıyor ışıltılar. Yaklaşıyorlar. Dört el mesafesi kadar yaklaşıyorlar göğsümüze. Yaklaşıyorlar koca koca dört gözle... Bobby'im ben. Konuşuyorum. Konuşuyorum... Konuşuyorum kendimle... Dilaverce... kelebek uçuşu görmüş Dilaver Mehmet gözlerimle söylüyorum; “Bizi silahla vursunlar, süngülerle öldürmesinler!

Annem mavi gözleriyle konuşuyor, burnundan soluyan iki askerle cayır cayır bakışıyor. Soluk soluğa çarpışan gözlerimiz canımızda zonklıyor. Zonklıyor Ülkü Yurdu. Yurdumuz... Annemin mavi gözleri silahların kara kuvvetini ele geçiriyor. Annem, annem kalkan, kalkan balığı benim annem, annem... anneliği ile ışıltıyor asker gözlerde. Mavi, masmavi gözlerle çağlıyor annem ölümsüzlüğümü. Ölmüyoruz. Öldürüleliyiz. Suyu maviye dönüştüren anne gözler, kara toprağa inmiyor. Askerlerden biri... bir asker bağılıyor ötekine: “Onları öldürürsen ben de seni öldürürüm!”

Yürüyoruz annemle, yürüyoruz ikimiz. Yürüyoruz o dik yokuşu!

Bir Şiir Anlayışı Üzerine

Philippe Lekeuche

Türkçeye çeviren : Aytekin Karaçoban

Şiirin özünü (doğasını) hemen ve tümünden kavramak, içinde şöyle bir dolaşmak olanaksızsa böyle bir özün olmadığı anlamına gelir. Şiir gerçekse o zaman özü de öyledir; ne var ki yalnızca bazı yönlerini kavrayan, bütünü içinde yakalamakta başarısız olan bir açıdan yaklaşılabılır.

Bir şiirin özünden söz etmek gerçekte ne olduğunu sormak ve böylece hazır yanıtları geri çevirmek olur. Sahtelerinden farklı olarak kendi varlığına ilişkin ne olduğunu düşünmek söz konusudur. Heidegger'in **Gerçekliğin Doğası** adlı, Fransızcaya çevrilen kitabının önsözünde Walter Biemel ve Alphonse De Waelhens'in yazdıkları gibi: "Filozof var olduğu biçimde bir şeyden ayrılan şeyi **öz** olarak adlandırmaktadır." (1, s. 23). Şiir var mıdır? Yanıt evetse özü ne olacaktır? Değişik türde şiirler varsa, o zaman onları betimlemek için aynı sözcüğün kullanılması hepsinde ortak olan bir gerçekliğe göndermede bulunmalıdır.

Hölderlin'in şiirinden esinlenen Heidegger'e göre şiirin varlığı insan varlığı için tümüyle gereklidir çünkü insanın insanlığının çekirdeğinde yer alır. Şiiri yitirirse insan olarak yiter. Başka bir deyişle şiir ve insan varlığı aynı tözdendir ve başından beri bir birlik oluştururlar. Filozofa göre şiir her insan varlığında bir boyut olarak yer alır. Bu boyut şiir yazmaya indirgenemez. Varlığının önemli olayları olan aşk, yas, kendine uyanış, gerçek bir karşılaşma, tinsellik şiirsel boyutu içimizde devindirir. Bu boyut ölümlüleri, yeri, göğü, yıldızları birbirine bağlayan, başka bir yerde yer alan, insanlara işaretler gönderen yanlamasına, geçişli bir yöneye (vektöre) benzer. İnsanın varlığı ancak şiirsel boyutla konumlanır ve açılır.

Ne var ki bu boyut sürekli tehlike altındadır; insan kendisini unutmasını, en kişisel yanına göndermede bulunan, ne olduğuna ilişkin her türlü güvenceyi elinden alan acılı soruların bazılarında kaçınmasını

sağlayan davranışlara ve yoğun uğraşlara kendini vermek için onu boğmaya çalışır.

Heidegger'in felsefesi ve psikanaliz şunu açıkça göstermiştir: dil öncelikle bilginin iletilmesi değildir. Bu işlev, dilin ikincil kullanımının bir sonucudur. Bilgiyi sağlayan somut yan anlam ne olursa olsun her şeyden önce nesnelere ve bizim varlığımızın açığa vurulmasıdır, gerçek başkılığın bilincine varıştır. Bir kısmını gizlese bile şiire kendini göstermeyi sağlar. Onun ortaya çıkış noktasıdır. Ne var ki şiirin varlığı başka yerdedir ve sürekli aradığımız da odur; onun için bazıları durmadan şiir yazar. Bu durumda yaratılan şiirin kendisi genel olarak şiirin en iyi yeri midir? Bir kadın ya da adamın doğada seyrettiği çok güzel bir manzarayı göstermeye kendini vermez mi? İnsanın bakışının dünyanın gizemini karşıladığı andan başlayarak her yerde değil midir? Hölderlin ve Heidegger'de şiir dilin kökeninde bulunur, değişik diller de ondan kaynağını alır. Doğada bulunan ilk dildir, insan dilinden, sanattan ve her türlü yazıdan önce vardır. O zaman şiir yazmaya ne gerek vardır?

Çünkü yaratılan şiir kendini verir, gelir, ısrar eder. Genel olarak şiirin dünyadaki varlığını güçlü bir biçimde aydınlatan anı kendi içinde yoğunlaştırır. Canlı bir güç yayan ve dili dile, kendi ortaya çıkışını geri veren bir yoğunluk alıcısı ya da odası gibidir. Dil yetisi orada güç bulur. Şair içimizde ve dünyada konuşan şeyin aracı, yorumcusu olarak bu olayın hizmetindedir.

Gerçek bir şiirde her zaman aydınlatıcı bir gizem, açan ve örten belirti olarak kendini gösteren bir gerçeklik vardır. Şiirde önceden olmayan, dışındaki olası bir gerçekliği dışı vuran kendisidir. Bu gerçeklik bilimden, felsefeden, dinden ya da herhangi başka bir insan eyleminden ortaya çıkan gerçekliklerden başka

bir niteliğe sahiptir. Bazı şiiirler kendilerinden önce hiç de var olmayan bu gerçekliği dile getirebilirler. Önceden ne düşünölmüş ne de dile getirilmiştir. Yoktur. Ne olursa olsun hiç var olmamıştır. En güzel bazı şiiirler bu işlemleri yerine getirir. Gerçeklik, yaratıları içinden belirir.

Bir tek örnek vermek gerekirse (elbette başka örnekler vardır) Hölderlin'in, "*Ein Zeichen sind wir, deuntungslos.*" (**Hiçbir yorumu olmayan belirtiyiz**) dediği **Bellek** başlıklı şiiirini düşünelim. Böyle bir gerçekliğe yalnızca şiiirle ulaşılabilir ve hep varlığın özü söz konusudur. Şimşeğe benzer bir biçimde ne olduğumuza ilişkin bir ışık saçır; açık seçik olanın, önceden bilinenin örtüsünü kaldırır. İşin doğrusu felsefe de buna yakın bir gerçekliği dile getirebilir, ne var ki yalnızca şiiir bunu edimsel kılar, söylediğini eylem yapar, böylece yalnızca Hölderlin'in şiiiriyle hiçbir yorumu olmayan belirti oluruz. Maurice Blanchot'un dediği gibi, "Yazmak bizi değiştirir. Neysek o olduğumuza göre yazmayız; yazdığımız şeye göre neyse o oluruz." (2, s. 108-109)

Şaire gelince, sakar bir hizmetçidir, bu gerçekliğin bizde kendini gösterdiği şeye bilmeden hizmet eder. Aynı gerçeklik bir başkasına nasıl ulaşır? Şiiir söz konusu olduğunda, okumayla. Şu soru belirir o zaman: yapıt olarak var olması için şiiir ya da kitabı bir okurun okuması mı gerek?

Rimbaud'un **Cehennemde Bir Mevsim** adlı yapıtı karanlık bir mağarada kapalı kalsaydı yine bir dehanın yapıtı olur muydu? Evet, tümüyle bir yaratıcı gücü içinde barındıran bir dehanın yapıtı olurdu, ne yazık ki bunu dünyaya aktaramazdı, uykuda gibi kendi yalnızlığı içinde kapalı kalırdı. **Cehennemde Bir Mevsim** mağarasında birisi gelip kendisiyle karşılaşsın, kendisini keşfetsin diye beklerdi, diye düşünürüz.

Buna göre *sanat yapıtında bir bekleyiş olduğunu* saptıyoruz. Olacak şey değil bu çünkü yapıt bir istektir; mağarasında bir başkalığı vardır, dışında değil içinde, aslında bulunan bu başkalıktır: **yapıtın başkasıdır**. Başka bir deyişle, yapıt bir karşılıklı konuşmadır. İçinde bir iç okuyucu kayıtlı bulunmaktadır. Herhangi bir okur tarafından okunmamışsa da kendi okurunu içerir. Dış gerçeklikte görünmeden önce vardır ve kitabın bir parçasını oluşturur. Kitap her şeyden önce kendisi tarafından okunmuştur. Bu iç okur sanal ya da düşsel, yazarın kafasında tasarladığı bir okur değildir. Yazarın düş gücü içinde yer almaz ne ki gerçektir, oluşumundan başlayarak yapıtın yapısı içinde devinir. Maurice Blanchot **Yazınsal Uzam**'da şunları yazar:

"Her yazarın herhangi bir okur için ya da okunmak için yazdığını söylerler. Söylenmesi gereken şey, yapıtın oluşumu içinde okur payının (...) değişik biçimlerde daha önceden var olduğudur." (2, s. 265)

Dolayısıyla, dış okurlar, yapıtı okuyan, yazarla çağdaş okurlar bunu algılayamazlar, yalnızca daha sonra gelen başka okurlar sonunda bu payı görürler. Neden? Çünkü çağdaş okurlar kitaba girmezler. Başka deyişle görgöl (ampirik) okur iç okurla uyuzmaz, yapıtın içindeki görgöl okur dönemin toplumunda yoktur daha. Onun için bazı yapıtlar herhangi bir dönemde okunmuş, ne ki görölmemiştir. Sonunda bu uyum gerçekleştiğinde görgöl okur kitabın içine girer; o zaman gerçekte ne olduğu şeyde görülebilir ve algısı birçok yorum yapmayı sağlar.

Buna bağılı olarak Michel Foucault, "Yazar Kimdir?" başlıklı yazısında yazınsal bir metni onu yazan somut bireyle karıştırmamak gerektiğini söylüyordu. Gerçekten de yazar, kitabının yazımı bittikten sonra nasıl olmuş da böyle bir şeyi yazmış duygusuna kapılabilir; ortaya çıktıktan sonra neyse o olduğu gibi de görmebilir. Belki gördüğünü sansa bile hiç görmeyecektir; *herkesin görebilmesi için bir başkasının -bir tek kişinin- gelmesi gerekecektir*. Aynı şey aşk konusunda da geçerlidir: insan sevildiğini sansa da öyle değildir; sevilmediğini sansa da öyle değildir. Gözlerin açılması için acı veren bir şeyin yaşanması gerekir.

Çağımız her türlü ayırt etmeyi, ayırmaşmayı geri çevirerek anlaşılmaşlıklar, birbirine karıştırmalar üretmektedir. Bu aynı düzeye getirme, düşüncenin bu yoksulluğu öznellikler, öznel görüşler adına, her şeyi görece olarak görme adına onları aynı düzleme yerleştirmeye eğilimli **Postmodernite**'nin özelliğidir. Her şeyin değeri vardır, bu da çağdaş nihilizmin biçimlerinden biridir. *Her şeyin bir değeri varsa, hiçbir şeyin hiçbir değeri yoktur*.

Bireysel özgürlükten, düşünce özgürlüğünden söz edilecektir elbette. Çoğunlukla "özgürlük" denen şey değerini yitirmiş bir kavramdır. Büyük Macar ruhbilimci ve ruhçözömcüsü Léopold Szondi, Hegel'den bir alıntı yaparak onun özgürlük tanımına başvurur: "Özgürlük zorunluluğun çabucak kavranan bilgisidir". Daha sonra Nietzsche onu **amor fati** (Acıların üstesinden gelmek için yazgısını benimsemekten oluşan tutum. Ç.N.) olarak adlandıracaktır.

Dizeli ya da düzyazılı olsun, yazınsal değeri yüksek, güzel eğretilmeler, okuyucuyu esinleyici imge-

ler barındıran, “şiirsel” -bu sözcüğün en iyi anlamıyla- iyi bir metin daha şiir değildir. Metinde bir tür işlem oluşturmak ve onun doğasına kesinlik kazandırmak gerekir, bu da o denli kolay değildir. Bazıları ritmi belirleyici olarak görür; doğrudur ancak yeterli değildir: ritmi bizi uyandıran romanlar da vardır. Ritim şiire özgü şeylerden biridir. Kullanılan dil dikkate değer, denilecektir: bu roman ve tiyatro için de geçerlidir. Bir başkası düşünce derinliğinden söz edecektir: aynı şey felsefe yazılarında da bulunmaktadır. Bütün bunlar bir metni şiire dönüştüren adımı belirlemez. Metinden yayılan gizeme, gizilgüce gelince, onlar da başka yazınsal türlerde bulunmaktadır.

Metni şiire dönüştüren yaratıcı adım aracılığıyla nesnelleştirmeden ve öznelleştirmeden kurtulan bilinmeyen, bir “x” ortaya çıkar. Bazıları “bu şiirde ruh var” ya da “bu şiir gerçekten canlı” diyecektir. Bu bilinmeyen, bu “x” şiirde can bulan kıvılcım gibidir, onu var kılandır. Bu kıvılcım şiirin belirtisidir. Bu bilinmeyen, bu “x” bir bedene can verir.

Geleneğin *Aristo'nun Sorunu* (büyük olasılıkla Theophraste adlı öğrencilerinden birinin yazdığı) olarak adlandırıldığı metinden önce Grekler şairi Tanrının esinlediği, ele geçirdiği biri olarak değerlendirerek sorunu çözmüşlerdi. Yani deliliğe yakalanmış biri olarak. Kutsal esinden, kendine egemen olamama, bir başkası olma durumu şiir yaratısında başka bir mantığın işlediği ve şiirin onu yazan öznenin, psikolojik **Ben**'in ürünü olmadığı düşüncesini verir. Burada başka yerden, tanrıdan gelecektir.

Greğe “şiir” (“ποίησις”) sözcüğü, bilindiği üzere, önce “yaratma”, sonra “yapma”, ardından “şiir” anlamına gelmektedir; «ποιέω» («ποιέω») eylemi her şeyden önce “yapmak” demektir. Yazmaktan daha çok yapmak söz konusudur, çünkü şiir ille de yazılan değildir, şarkı olarak söylenebilir ve sözlü gelenekle iletilebilir. Demek ki yazın öne çıkan değildir. Greklerde temel olan şey, şiir başka yerden, insana işaretler gönderen yüksek bir kattan geldiğine göre tanrının o insanı ele geçirdiği düşüncesi öne çıkar.

Yaratılan şiir genel olarak şiirin birikme yeri, sınırı belli bir özdek oluştursa da genel olarak şiir elle tutulmaz bir akımdır, Mallarmé'nin **Gömütler** dönemindeki sonelerinde duyumsanabileceği gibi, yaratılan şiirin derisinin yüzeyine dipten akıp gelen bir “elektrik”tir.

Bu anlamda şiirin tanımı sorun oluşturur. Genel olarak şiir ve yaratılan şiir konusu çevresinde hiç dönmeden dönülüyormuş gibi olunur, ikisi de kaçınılmazdır. Nesnelleştirilemezler, sınırları çizilemez, yine de onlardan söz edilebilir; “bir şey” söylenebilir ve bu bir şey ikisinin özüne az çok yakın bir yanını, bir kısmını dile getirir.

Bu konuda Rilke daha açık görmemize yardım eder. **Genç Bir Şaire Mektuplar**'da seslendiği kişiye, Franz Xaver Kappus'a yazınsal eleştiriye, temelde sanat ve şiir üzerine her türlü kuramlaştırmaya güvenmemesini salık verir. Sanat yapıtlarının sonsuz bir yalnızlıktan (*von einer unendlichen Einsamkeit*) doğduğunu, eleştirinin ulaşamayacağını (*erreichbar*), yalnızca sevginin (*Liebe*) onları anlayabileceği ve kavrayabileceğini (*erfassen und halten*), onlara karşı dürüst davranacağını (*und kann gerecht sein gegen sie*) yazar. Ona göre eleştiri görüşleri, yalnızca “katılıklarıyla yaşamsız, her türlü anlamı yitirdiklerinden taşlaşmış, sınırlı görüşleri” (*Parteiansichten, versteinert und sinnlos geworden in ihrem leblosen Verhärtetsein*) (3, s. 16) eleştirir. Rilke'ye göre bu görüşlerin hepsi görecedir; bugün birisi, başka bir gün bir başkası baskın çıkar (23 Nisan 1903 tarihli mektup). Rilke, söylendiğinin tersine, hiçbir zaman, “Eleştiriden daha kötüsü yoktur.” dememiştir; onun saldırdığı eleştiri, sözcüklerle yetinen, sanat yapıtları üzerine onun çekirdeğinden yola çıkmadan söz eden bir tür eleştiridir.

Mektuplarında *sanat yapıtının yaşamı* düşüncesine sık sık değinilir; her şeyden önce önem taşıyan şey, yapıtın **canlı** olmasıdır. Onun gözünde sanatsal yaratıyla Freud'un yaşama iştahı denen libido olarak çok geniş anlamda ele aldığı cinsellik arasındaki bağın öylesine önem kazanması bundandır. Evet, yapıt eksikleriyle, başarısızlıklarıyla ve ortaya çıktığında kusurlarıyla bir canlıdır! O zaman şu soru sorulabilir: yaratılan şiir canlı mıdır? Bu yaşam ne anlama gelmektedir? Bizimle iletişim kurar, yapıtla buluşma zamanında, bazen de bu zamanın ötesinde varlığımızı çoğaltır. Bu bir duygudur, duyumdur, yaşanmış bir deneyimdir, düşünsel bir işlem değil, bir buluşmadır. Şiirin bir bedeni vardır, bir organizma oluşturur ve kendisini canlandıran, bizim bedenimize aktarılmış yaşam içimizde durağan, donmuş olanı devindirir. Düğümümüzü çözer.

Gelgör ki Rilke'nin belirttiği gibi, yalnızca sevgi yapıtı “anlayabilir”se, hangi sevgi söz konusudur? Ona

göre sevgi, başka biriyle buluşma içinde yalnızlığın içini oyandır, bir kaynaşma ve karmaşa değildir. Yaşaydı gerçek sevginin birinin başka olana gerçekliğini ve onun üzerine her türlü düşürünü düşüncelerden arınmış tam ötekiliğini kazandıran şey olarak düşünen Simon Weil'le aynı görüşte olurdu. Bu sevgi başka olanın kendi oluşunu açığa çıkarandır, başka olan neyse o, çözümez bilmece olarak benimsenmesidir. Sevgi, açıklayıcı bir bilgidir, başka olan nesne üzerine edinilen düşüncenin egemenliğine uygun "**üzerinde bilgi sahibi olma**" düzleminde değildir. Ona sevgiyle yaklaşılar, başka olan yalnızca kendisine ait ötekiliğine kavuşur. Açılmamış, çözümlenmemiş, değerlendirilmemiştir. Yapıtı hakkıyla algılamak, hakkını vermek benim için ya da bana göre, dahası benim ön algılarıma göre değil **yalnızlığı içinde** kendisi neyse gerçekten o olarak dışı vurmasını sağlamaktır.

Böylece yaratılan şiir bizimle buluşmaya, bizimle söyleşmeye gelen bir "özne" olarak ortaya çıkar. Karşıda yer alan bir nesne değildir çünkü görece öz oluşumu içinde kendisiyle ve kendisine çevreleyen her şeyle bir söyleşiden doğmuştur. Özne olan, kendini yaratan canlı olarak şiir kusurlarla, eksiklerle doludur. Metnin teninden, görmemizi sağlayan görünüşünden başka şey değildir. Başka deyişle bir şiir, kendisini görünür kılan metne indirgenemez. Kendisi bu metin değildir. Aynı zamanda "*şiir kimliği*"dir.

Şiir kimliği, üzerinde örtüsü, yazım alanı ya da izi olan metnin arkasında şiirin yer aldığı düzlemdir. Eric Brogniet, Kara Gül adlı yapıtında şöyle yazar: "Hiçbir iz kalmaz / Ve yazmak yitirilmiş / Bir izin izidir." (4, s.144). **Şiir kimliği, görünür metinden önceki dokudur, yazının yüzeyine yayılan dalgaların titreştiği dokudur. Yazılı şiire aylasını, yankısını, çevresini aydınlatan gizilgüçlü ışığını bağışlayandır.** Sonuç olarak şiir kimliği kendisini görünür kılan metinle aynı cinsten değildir. Söz öncesinin dibinden gelir ve sözcüksüz konuşur. Görünür metinden daha geniştir ve aylası çevreyi ışıtır. Onu nesneleştirmek, "üstüne parmak basmak", orada olduğunu nesnel olarak kanıtlamak olanaksızdır. O zaman gerçek olan hiçbir şeye göndermede bulunmayan yapay bir kavramın söz konusu olduğu düşünülebilir. Bir izi ya da başka şeyi açığa çıkarılamaz mı? Dendiğine göre, bir şiir

uzunsa, şiir kimliğinin metin içinde görüldüğünü ya da gözden yittiğini görme olasılığı daha yüksektir.

Peguy'nin dizeleri on iki heceli uzun şiirlerini alalım. Bazı anlar yalnızca koşuklamayla karşı karşıyayız izlenimine kapılırız çünkü dördümlükler ve hece sayıları değişmez. Gelgör ki bir şey sönmüştür, şiir önce gözden yiter, birkaç dize sonra geri gelir, bir süre varlığını sürdürdükten sonra yeniden gözden yiter. Oysa metin kötü yazılmamıştır, ne koşuklama ne ritim değişmiştir ne de içeriğin biçim verdiği izlek. Yüzeydeki metninkinden ayrı bir düzlemde derinlemesine bir olay olmaktadır. Ölçünün daha kısa olduğu şiirler durumunda, örneğin Emily Dickinson'un kısa şiirlerinde şiir kimliğinin varlığını görmek çok güçtür. Belki de onun varlığının izini, eyleminin etkisini şiirin yoğunluğu, vurucu gücü, etkisi içinde aramamız gerekecektir. Burada da metin kötü yazılmamıştır, düşünce iyi yoğunlaştırılmıştır, yazınsal nitelik yerli yerindedir. Bununla birlikte böyle bir şiir daha az çarpıcı, daha az yoğun gibi görünmektedir. Buna karşın, şiir kimliği olmadığına varlığın olanaksızlığı kendini gösterir. O zaman nice güzel yazılmış, şiirselleştirilmiş olsa da yalnızca bir metinle karşı karşıya bulunur. Yazının, düşüncenin ve imgelerin niteliği, biçimdeki kısalık bile burada bir şiir yazmaya yeterli değildir.

Bu da bize göstermektedir ki şiir metniyle ya da yazısıyla karıştırılmamalıdır, ilk özdeği metinden öncedir. Gelgelelim, özdek sözcüğü tehlikeli görünebilir çünkü onu şeyleştirir, özdekleştirir. Şiirin bir özdeği var mıdır yoksa bir akımdan, katıksız bir gizilgüçten başka şey değil midir? Bana kalırsa, yanılmayı göze alarak diyebilirim ki şiirin kimliği dengeli bir biçimde vardır ve yalnızca dalgalanmalı düzeyde değildir. Şiir kendisini görünür kılacak metinden önce kendisi olarak oradadır. Oradadır ve kavranmadan önce elden kaçırılabilir. Orada değilse metin istendiği oranda dizele ya da düzyazılı olarak şiirselleştirilsin, karşıımızda şiirsel metinden başka şey olmayacaktır. Bu demektir ki metin okur üzerinde aynı etkiyi göstermeyecektir; o zaman şu soru sorulur: şiir bize ne yapar? Varlığımıza ne noktada ulaşır? Bizde neyi uyandırır? Öznel olarak şiirsel coşku neden oluşmaktadır?

Şiir, kendisini karşılayana çok şey taşır: imgeler, eğretilemeler, anlamlar, düşünceyle dolu bir içerik, düşünmeye; güzelliği, canlılığı, coşkuları, yaşama istencini vb.

kafasında canlandırmaya bir çağrı. Yalnızca öznel olarak o - yazılan şiir- genel olarak şiiri bize verir, yazılan şiir genel olarak kabı içinde yer alsın, bu dünyada **yoğun, ne-redeyse katıksız bir biçimde** bulunsun diye vardır.

Şiirin okur üzerindeki etkisine gelince, kesinlikle söylenebilir ki eylemin en öznel anlamıyla okuru "var kılar". Bu yargı çok geniştir çünkü, örneğin, aynı şey gerçek bir sevgi ya da gerçek bir sanat yapıtına ilişkin de ileri sürülebilir.

Yazılı bir şiir, dönüştüğü şey olarak, bir anın uzamı, **gerçek söz, dolu söz** olarak onu karşılayanı var kılar, **Varım** dedirtir. Onun yardımıyla bu söz, **Varım**, kaygıları, koşuşturmacalarıyla somut, alışlagelen yaşamın bizi sürekli olarak uzaklaştırdığı başlangıç anındaki bozulmamış durumuna yerleştirir. Bu **Varım** bir deneyimdir, yaşanmış bir olaydır (Almanların dediği gibi Erlebnis'dir). Başlangıçta yer alan bu söz öncelikle sözel, kavramsal, düşünme yoluyla dile getirilebilir ya da kavranabilir olmadığını açığa vurur. Temsil etme değil, var olmadır: söz olarak **'burada olmak'**tır; görünüşte çok basit ve açık seçiklik izlenimi yaratan bu olay, gerçekte varlık içinde çok seyrek olarak ortaya çıkar: çok seyrek olarak buradayızdır. Ne var ki bu olayın varlığı hiç uzun sürmez, her şey her zaman bir başlangıç olarak yeniden yaratılacak, durmadan yeniden başlanacaktır.

Şiir nereden gelir? Yazarı kimdir? Yaratılan şiirde çok sayıda etmen için içindedir: Ben, kişisel Bilinçdışı, toplumsal Bilinçdışı, Kültür vb. Kapsamı bize yabancı şiirsel özdek insanın parçalanmış "dip"iyle "başka yer"de yer alan **Bilinmeyen** arasındaki canlı ilişkiden, bu "dip"le (Alman felsefesine göre *Abgrund* yani uçurum, dipsizlik de olan *Grund*) ve bu "başka yer" (ki ille de dinsel ya da kutsal bir kimlik değildir; başka bir yerdir, başka bir boyuttur, kesin bir ötekiliktir, bir bilmece noktasıdır, kendi olmadan önce var olmaya bir çağrıdır.) arasındaki ilişkiden doğar. Yaratılan şiir, yaratıcı zıplamayla doğumu anında "dünya yaşamı"nın (sözcüğün felsefe anlamıyla) belirtilerinden kopar ve kendi kendini belirler (kendi kendine oluşum). Dışında var olan bütün bu öğeleri içinde eritir, onları aşar. Kendi kendini belirler, canlı bir varlık "neredeyse bir özne" gibi görece bir özerklik içine girer.

Şiirin işi zordur çünkü az çok kusurludur. Gerçek bir yapıtın kurucu kusuru söz konusudur. Yalnızca

büyük yapıtlar kusurludur, küçükler başarılıdır. Bu tümce basit bir kıskırtma cümlesine benzemektedir. Bunu açalım biraz.

Yaratıcıdan yana bakıldığında şiirin insanın en derininden geldiği için kusurlu olduğu görülür. Nietzsche'nin dediği gibi söylersem, insanda bir şey eksik kalmıştır: bu hiç de kazayla olmamıştır, varlığının tanımıyla ilişkilidir. İnsan her zaman insanlığına doğru yürür. Bitmemiştir, eksiktir. *Yapıttan yana* bakıldığında, amacının dışında değil, içinde olduğu görülür: yapıt tamamlanmayı hedefler. Bir şiirde eksik olan, başaramadığı şey, içimizde yaşayan, bizi insan olarak tanımlayan, dile gelmez **Şey**'i sonunda dile getirebilmesidir. Onun için somut, yaratılmış bu şiir kendi kusurunu taşır ve başkalarını yardıma çağırır... Onun için başka şiirlerin var olması gerekir.

Güzellik, görkem bir yapıtta bulunabilir, bu yapıt bütünlüğü ve kusursuzluğu içinde görünebilir. Böyle yapıtlar vardır, parlıtlı bir gerçeklikle, açık seçik bir aydınlıkla yaşarlar. Ne var ki "kusursuzluk"ları konusunda yaratıcıları içten içe pek emin değillerdir. Blanchot, **Yazınsal Uzam** adlı yapıtında Kafka'nın "Değişim okunamayacak durumda, kesinlikle başarısızdır." (2, s. 260) diye yazdığından söz eder. Yapıtın başarısızlığı, sözcüğün sıradan anlamıyla, bir sandalye üretme sırasındakine benzer bir başarısızlık demek değildir. Üretme, işlevsellik durumu söz konusu olduğunda elbette sandalyenin sağlam bir biçimde ayakta durması gerekir. Yaratı üretim değildir. Bir yaratının çekirdeğinde başarısızlık boşluğun, çatlakların, tehlikenin, yapısındaki temel boşluğun olduğu, yani kendi içinde dolu olmadığı, yetersiz olduğu, bir nesne biçiminde aynı zamana gelmediğinden bitme-mişliğe yer bıraktığı anlamına gelir.

Rilke, Genç Bir Şaire Mektuplar'da Kappus'a hiç ölmeyecekmiş gibi çalışmasını salık verir. Çünkü yaratılan şiir zamanın başka bir biçiminde, dağınık bir zamansallık dışında evrim yaşar. Yoğunluğu oranında gerçek bir vuruş, çarpma gücüne sahip okunu fırlatır. Okun yönü hiç ulaşamadığı hedefinden daha önemlidir, hep başarısız olduğu için şiir "hedeften uzak" düşer. Şiirin zamansallığı geçip giden zamanın "ölçüler"inden kaynaklanmaz ve şiirin uzamı matematikle hesaplanamaz, başka bir özelliكتedir. Bunun

için sone kısa bir metin içine yerleştirilmiş engin bir şiirden oluşur ve on iki heceli bir dize çok uzun göründüğü gibi çok kısa da görünebilir. Gerçekten şiir olmayan şiirsel bir metin yalnızca zamanın dizinselliği içinde gelişirken düzyazılı şiir de aynı mantığa boyun eğmek zorunda kalacaktır.

Yeterli olmak isteyen şiir anlayışının hiçbir zaman bir tür metinsel düzeneğe indirgenmemesi gerekir çünkü şiirin çekirdeği elden kaçır. Şiir ilerler, soluk alıp verir, soluğu taşıdığı ritimle az çok bağıntılıdır. "Şiirsel düşünce" şiiri yazandan değil, düşünen şiirden gelir ve söz konusu düşünce, felsefenin yaptığı biçimde açıkça dışa vurulmamış, izleksel kılınmamıştır. Şiirdeki bu düşünce bilgi düzleminde değildir, yaşanmış bir deneyimdir; bedenimizin lifleri aracılığıyla görmeyi, düşlemeyi, duyumsamayı sağlar.

Şiir ruhtan, soluktan doğar. İnsanların sıradan bir biçimde yaşadıkları zamanı ve uzamı aşar. Mantığı yaratının kökenini, varlığın ve dilin çıkış noktasını "anlatan" söylene (mit) çok yakın ustan öncedir. Şair için bu kraterin, üzerine dil atarak evcilleştirmeye çalıştığı bu patlamanın yakınında dolaşması tehlikelidir. Şiirin güzelliği çıkarıp atar gibi görünse de tehlikeli öge Hölderlin, Dickinson, Rilke, Artaud, Celan ve başka şairlerin yaşamlarındaki yanıklarda varlığını sürdürür.

Umarım bu birkaç değerlendirme düşünmeyi sağlar. Şurası kesin ki şiirsel yaratı şairden habersiz olup biter ve bu alandaki bilgi, gerçek bilgiden uzaklaştırılan bir engeldir.

Notlar:

- (1) Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité*, traduction et introduction par Alphonse De Waelhens et Walter Biemel, éditions E. Nauwelaerts et J. Vrin, Louvain et Paris, 1948.
- (2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Folio Essais, éditions Gallimard, Paris, 1955.
- (3) Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel Verlag, Leipzig 1929.
- (4) Éric Brogniet, *Lumière du livre suivi de Rose Noire*, Le Taillis Pré, Châtelineau, 2021.

Kaynak :

Philippe Lekeuche, *Pour une conception de la poésie* [www.arlfb.be], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021.

Yusuf Ferhat



GİTMELER YARIÇIPLAK

Zaman koşuyor

Ben burkuluyorum her adımda

İçimde kanat çırpıyor kuşlar

Gölgem yalınayak

Uzaklık kanyon gövdesinde yolların

Gitmeler yarı çıplak...

Karnı gurulduyor yoksul kentin

Kulağında çınlayan acı sirenler

Bir kasırga uluyor pencерemde,

Sesi delik.

Sokağimde sağanak bir yağmur

Sicimi düşüncenin ensesinde...

Karanlık uğulduyor dışarıda

Şehre akşam çökmüş

Damda ipi sararıyor kaygının

Kınında çırpınan efkâr

Bir ırmak geçiyor içinden,

İçimdeki bozkırın...

Öykü ve Romanda Anlatıcı Türleri ve Karakter Çeşitleri Üzerine Notlar

A. Galip

Edebiyat, insanlık tarihinin en derin düşünsel ve duygusal izlerini taşıyan sanat dallarından biridir. Özellikle öykü ve roman gibi uzun anlatılar, yalnızca olayların değil, karakterlerin iç dünyalarının da titizlikle işlendiği türlerdir. Bu türlerin başarılı olabilmesi için, anlatıcı ve karakter çeşitlerinin doğru bir şekilde seçilmesi büyük önem taşır. Anlatıcı, bir hikâyeyi ya da romanı, okuyucunun algılama biçimini yönlendiren, olayları ve karakterleri bir bakış açısıyla sunan kişidir. Karakterler ise, her edebi eserin can damarını oluşturur; bir eserin temaları, içsel çatışmaları ve duygusal derinlikleri çoğunlukla karakterlerin evriminden ve gelişiminden beslenir.

Bu yazıda, öykü ve romanda kullanılan anlatıcı türlerini, karakter çeşitlerini ve bunların avantajları ile dezavantajları üzerinde durup dünya klasiklerinden örneklerle bu öğelerin edebi işlevini değerlendireceğim.

Anlatıcı Türleri: Edebiyatın Gözleri ve Duyuları

Öykü ve romanda anlatıcı türleri, eserin yapısına, temasına ve karakterlerin derinliğine büyük etki eder. Anlatıcı türlerinin her biri, anlatılmak istenen mesajı ve hikâyeyi farklı biçimlerde açığa çıkarır. Genel olarak anlatıcı türleri; birinci tekil anlatıcı, üçüncü tekil anlatıcı ve çoklu bakış açısı sunan anlatıcılar olarak üç ana kategoriye ayrılır.

Birinci Tekil Anlatıcı (I. Şahıs)

Birinci tekil anlatıcı, olayları kendi gözünden anlatır ve "ben" dilini kullanarak okuyucuyu karakterin iç dünyasına doğrudan dâhil eder. Bu anlatıcı türü, özellikle içsel çatışmaların ve duygusal evrimlerin ön plana çıktığı eserlerde sıkça kullanılır.

Avantajları:

İçsel Derinlik: Birinci tekil anlatıcı, okuyucuya karakterin düşüncelerini, duygusal durumunu ve psikolojik çözümlerini doğrudan aktarır. Bu da okuyucunun karakterle daha güçlü bir empati kurmasına olanak tanır.

Duygusal Yoğunluk: Karakterin kendisini anlatması, metnin duygusal yoğunluğunu artırır. Özellikle kişisel trajediler ve içsel yolculuklar söz konusu olduğunda, okuyucu karakterin dünyasına derinlemesine girebilir.

Dezavantajları:

Sınırlı Perspektif: Birinci tekil anlatıcı, sadece anlatıcının gördüklerini, bildiklerini ve düşündüklerini aktarabilir. Bu durum, metnin yalnızca bir bakış açısıyla sınırlı kalmasına yol açar. Diğer karakterlerin iç dünyasına dair bilgi edinmek zorlaşır.

Yanlılık: Anlatıcı, tamamen öznel bir bakış açısına sahiptir. Olayları ya da diğer karakterleri anlatırken kendi önyargıları ve algıları doğrultusunda bir anlatım sergileyebilir, bu da gerçekliğin kaybolmasına yol açabilir.

Örnek: "Büyük Umutlar" Charles Dickens Charles Dickens'in Büyük Umutlar romanında, Pip, olayları kendi bakış açısından anlatır. Pip'in içsel dünyasına girilerek, onun hayal kırıklıkları, beklentileri ve büyüme süreci derinlemesine işlenir. Okuyucu, yalnızca Pip'in algılabildiği dünyayı ve gelişimini görür.

Üçüncü Tekil Anlatıcı (Olaycı ya da Bilgici Anlatıcı)

Üçüncü tekil anlatıcı, dışarıdan bakarak olayları anlatır. Bu anlatıcı türü, çok sayıda karakterin iç dünyasına girme imkânı sunar. Bazen "her şeyi bilen" anlatıcı, bazen de sınırlı bir bakış açısına sahip anlatıcı olarak karşımıza çıkar.

Avantajları:

Geniş Perspektif: Üçüncü tekil anlatıcı, birden fazla karakterin düşünce ve duygularına erişebilir. Bu da

metnin daha geniş ve çok yönlü bir anlatı sunmasını sağlar. Okuyucu, hem karakterlerin içsel dünyalarına hem de dışsal dünyada olup bitenlere tanıklık edebilir.

Objektiflik: Üçüncü tekil anlatıcı, karakterlerden bağımsız olarak olayları aktarır. Bu sayede, daha nesnel bir bakış açısı oluşturulabilir.

Dezavantajları:

Mesafeli Bir Anlatım: Bu anlatıcı türü, okuyucuyu karakterle aynı duygusal bağa çekme konusunda zayıf kalabilir. Okuyucu, karakterin iç dünyasına birinci tekil anlatıcıda olduğu kadar yaklaşamayabilir.

Sınırlı Derinlik: Sınırlı anlatıcı türünde, yalnızca belirli karakterlerin düşüncelerine ve içsel dünyalarına yer verilirken, diğer karakterlerin gelişimi dışarıda kalabilir.

Örnek: "Anna Karenina" - Lev Tolstoy Tolstoy'un Anna Karenina romanında, üçüncü tekil anlatıcı kullanılır. Roman, birden fazla karakterin bakış açıları üzerinden gelişir. Anna'nın trajik hikâyesi ile Vronsky'nin, Karenin'in ve diğer yan karakterlerin içsel çatışmaları da derinlemesine işlenir.

İçsel Monolog ve Çoklu Perspektif Anlatıcılar

İçsel monolog, bir karakterin zihnindeki düşüncelerin kesintisiz bir şekilde aktarıldığı bir tekniktir. Çoklu perspektif anlatıcılar ise, bir olayın farklı karakterlerin gözünden anlatıldığı bir yapıyı ifade eder.

Avantajları:

Zenginlik ve Katmanlılık: İçsel monologlar ve çoklu bakış açıları, esere çok yönlülük ve derinlik kazandırır. Her karakterin içsel dünyasını açığa çıkaran bu türler, metni oldukça katmanlı bir hale getirir.

Zihinsel Derinlik: İçsel monologlar, karakterlerin zihin dünyalarını doğrudan aktardığı için, okuyucuya duygusal ve zihinsel bir yolculuk yapma fırsatı verir.

Dezavantajları:

Karışıklık ve Karmaşa: Çoklu bakış açıları ya da içsel monologlar bazen anlatıyı karmaşık hale getirebilir. Okuyucu, bir karakterin bakış açısından diğerine geçerken zorluk yaşayabilir.

Tutarsızlık: Farklı karakterlerin seslerini dengelemek zor olabilir, özellikle içsel monologlarda anlatıcı tutarsız bir biçimde değişirse, anlatımda kopukluklar yaşanabilir.

Örnek: James Joyce'un Ulysses romanı, içsel monolog ve çoklu perspektif kullanımının en belirgin örneklerinden biridir. Joyce, karakterlerin zihinsel süreçlerini kesintisiz bir şekilde aktararak, okuyucuyu karakterlerin iç dünyalarına çekmiştir.

Karakter Türleri: Tip ve Dinamik Karakterler

Karakterler, öykü ya da romanın en belirgin öğeleridir ve bir anlatının temalarını, çatışmalarını ve mesajlarını iletmeye yarar. Edebiyat eserlerinde karakterler genellikle iki ana türde sınıflandırılır: dinamik (gelişen) karakterler ve tip (statik) karakterler.

Dinamik (Gelişen) Karakterler

Dinamik karakterler, hikâye boyunca değişir, gelişir ve evrilir. Bu karakterler, genellikle ana karakterlerdir ve hikâyenin çatışmaları, onların içsel yolculuklarıyla derinleşir. Dinamik karakterler, romanın temalarını en güçlü şekilde yansıtan figürlerdir.

Avantajları:

İçsel Değişim: Dinamik karakterler, okuyucuya karakterin içsel evrimini izleme fırsatı sunar. Bu gelişim, eserin ana temasını daha açık ve etkili bir şekilde işler.

Zenginlik ve Katmanlılık: Karakterin evrimi, eserin yapısını güçlendirir ve olayların daha derin bir anlam kazanmasını sağlar.

Dezavantajları:

Karakterin Bütünlüğü: Dinamik karakterler bazen fazla değişebilir ya da değişimlerinde tutarsızlıklar gösterebilir. Bu da karakterin inandırıcılığını zayıflatabilir.

Örnek: "Suç ve Ceza" - Fyodor Dostoyevski Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanındaki Raskolnikov, içsel bir dönüşüm geçirir. Romanın başında bir cinayet işler ve sonrasında suçluluk duygusuyla psikolojik bir çöküş yaşar. Bu değişim, romanın ana temalarından biri olan kefaret ve vicdanın derinliklerini ele alır.

Tip (Statik) Karakterler

Tip karakterler, genellikle belirli bir özelliği veya

rolü simgeler. Bu tür karakterler, gelişim göstermezler; hikâyede sabit bir özellikleriyle yer alırlar. Tip karakterler, toplumsal sınıflar, arketipler ya da belirli bir durumu simgelemek için kullanılır.

Avantajları:

Netlik ve Odak: Tip karakterler, eserin temasını açık ve net bir biçimde simgeler. Onlar, genellikle toplumun belirli bir yönünü temsil ederler.

Basitlik: Tip karakterler, çoğu zaman kısa anlatılarda ve temaların belirgin olduğu eserlerde daha etkili olabilirler.

Dezavantajları:

Yüzeysellik: Tip karakterler, derinlikten yoksun olabilir. Bu da karakterlerin hikâyeye olan katkısını sınırlayabilir. Okuyucu, bu karakterlerle derin bir bağ kuramayabilir.

Örnek: Herman Melville'in Moby Dick romanında, Ahab tipik bir "takıntılı" karakterdir. Ahab'ın yalnızca Moby Dick'i avlama takıntısı, onun tek boyutlu bir karakter olmasını sağlar, ancak aynı zamanda romanın ana çatışmasını oluşturur.

Sonuç: Anlatıcı ve Karakterin Edebi İşlevi

Edebiyat eserlerinde anlatıcı türleri ve karakter çeşitleri, yalnızca olayların anlatılmasında değil, aynı zamanda temaların işlenmesinde ve karakterlerin içsel yolculuklarının yansıtılmasında da kritik bir rol oynar. Dünya klasiklerinden aldığımız örnekler, anlatıcı türlerinin ve karakterlerin ne denli etkili bir biçimde kullanılabileceğini ve her birinin eserin bütününe nasıl katkı sağladığını gösteriyor. Anlatıcı türleri, bir hikâyenin duygusal tonunu belirlerken, karakter türleri de eserin temasını ve mesajını derinleştirir. Bu unsurların doğru kullanımı, edebi metinlerin gücünü artırır ve okuru hem entelektüel hem de duygusal anlamda zenginleştirir.

İrfan Aslan

DÜŞLEMELER

Hiçbir fikrin olmadan

Bir serüvene katılırcasına

Cesur ve heyecanla

Ve öğrenerek dönmek umuduyla

Dünyaya bir yolculuk düşlemek

Ya da kurgulara . . .

Paylaştıkların arasına saklanarak

Kaçmak

Ya da kavuşmak

Nedeni olduğun bir şiiire.

Susarak dinlemek düşlemek.

Eşlik ettiğin şarkının sözlerinde

İçten bir "merhaba" arar gibi

Kimsesizliğine bakınarak.

Sormadan,

Sorgulanarak

Yapmadıklarından öğrenmek hayatı.

Bir kitabın dostluğuna sığınarak

Alıp başını gitmek.

Üşüyen ellerinin yalnızlığında bulmak kendini

Sokakta,

Bir otobüs camında.

Ve fırtınalar esipte dalgalanmayan denizinde

Çivit mavisini gözlerinin

İzlerinde yok olmak düşlemek.

Yapraksız Dalların Yeşil Nağmesi

Vagif Sultanlı

Türkiye Türkçesine aktaran: Prof. Dr. Parvana Bayram

Kara zurnanın tiz sesi insanları evden dışarı çıkarıyor, büyüleyerek düğün evine doğru yönlendiriyordu. Ayaklar, bu sesin kaynağına doğru karınca sürüsü misali akın ediyorlardı.

Suna kadın, ellerini koynunda kenetleyerek düğün alanının bir köşesinde, yüzüne, gözlerine dünyanın ısırtılabı çökmüş olarak öylece bekliyordu. Kara zurnanın sesi kara bir rüzgâr gibi iç dünyasını dalgalandırıyor. Az önce bu ses onu da hasta yatağından kaldırarak düğün alanına çekip getirmişti. Fakat yaşlı kadın şimdi onu hasta yatağından koparıp getiren bu zurnanın sesini değil, tamamen başka, şimdikiye kadar duymadığı çok uzaklardan bir ses duymaktaydı.

Kimse onun düğünlerde eğlendiğini hatırlamazdı; düğün alanının görünmeyen bir köşesine sinip gizlice dinler, sonra da sessiz sedasız çekip giderdi.

Suna kadın bu sesin sihriyle büyülenerek her şeyi unutmuş, bu sestten başka hiçbir şey duyup hissetmez olmuştu. Peki, içini, ruhunu altüst eden bu ses nereden geliyordu böyle? Birden bire hayali çocukluk yıllarına kanatlandı, hafızasının uzak, çok uzak karanlıklarında adeta bir ay doğdu.

Güneşli bir bahar günü, ağaçların pembe beyaz çiçekler açtığı zamanda, minik Suna arkadaşlarıyla saklambaç oynuyordu; koşarak dut ağacının iri yeşil yapraklı dalları arasında saklanmıştı, ne kadar arasalar da onu bulamıyorlardı.

Bugünkü gibi hatırlıyordu.

Sonra çocuklar, yorulup elden ayaktan düşünceye kadar onu aramışlardı. Arkadaşları, bin pişman evlerine dağılmak isterken Suna, bağırarak dalların arasından yere atlamış, çiçekli elbisesi kuru bir dala takılarak yırtılmış, o da dengesini kaybederek başı üstüne düşmüştü.

Bunları da hatırlıyordu.

Suna, iyileştikten sonra da saklambaç oynamaya de-

vam ediyordu. Yıllar geçtikçe, çocuklar birbiriyle yarışmasına büyüyorlardı. Bir tek Suna büyümüyor, boyu uzamıyor ama onun yerine kamburu, inadına daha da belirgin hale geliyordu.

Şimdi o günleri hatırlarken ürkek bakışlarla düğün alanını seyrediyordu. Gelini, yüzüne duvak örterek baş tarafta, nedimelerin arasına oturtmuşlardı. Yakından tanıdığı bunca insanın arasında ansızın bir yalnızlık, bir gariplik hissetti. Geri dönmek, koşup uzaklaşmak istese de bırakıp geldiği ölüm döşeğinin soğumasından korktu, ancak bu korku, bu endişe birkaç saniye sürdü. Yeniden o esrarengiz sesin, o havanın büyüüne kapıldı.

Suna, bu sesi, uzun zamandır duymuyordu. Şimdi bu ses ruhuna ve kalbine yayıldıkça dünyaya, yüzüne ve gözlerine çökmüş acılar gölge gibi, duman gibi çekilip uzaklaşıyordu. Suna kadın gençleşiyor, güzelleşiyordu. Sanki düğün havasını Kara Semid'in oğlu Latif ile çoban kızı Gülsüm için değil, Yetim İsmi ile kendisine çalıyorlardı.

Bembeyaz ay ışığına bürünmüş bunaltıcı ağustos gecesi, bir zamanlar dalından düştüğü işte bu yeşil yapraklı dut ağacının altında, Yetim İsmi savaşa gideceğini söyleyerek onunla helalleşmişti. Dönüp geleceğini ve kendisini beklemesini sıkı sıkıya tembih ederek döndüğünde çalışıp para biriktireceğini, ev bark salıplı şanlı düğün yaptıracağını söylemişti. Şimdi Suna kadın, Yetim İsmi'nin savaştan dönmediğini, onun yolunu beklerken kamburunun biraz daha büküldüğünü unutmuştu.

Suna kadının yaşlılarından kimse sağ kalmamıştı. Yalnız o, Yetim İsmi'nin yolunu gözleye gözleye felekten bir az daha mühlet istemişti. Şimdi bu mühlet de bittiği için Suna gözlerini yollardan çekmiş, dünya ile helalleşerek ölüm yatağına girmişti.

Kara zurnanın sedası yeri göğü inletiyordu. Kızlar,

gelinler el ele, kol kola halay çekiyorlardı. Suna kadının gözü kimseyi görmüyordu ve kimse de Suna'yı görmüyordu. Bu ses iliklerine, kemiklerine yayılıyor, kemikleri kendiliğinden oynamaya başlıyordu.

Kara zurna, oynayanları yorup bir bir meydandan çıkarıyor, bitkin halde sandalyelere yönlendiriyordu.

Meydan tamamen boşalmıştı. Zurnacı Kara, hüznü bir hava çalmaktaydı. Bu dertli havayı öyle bir coşkuyla çalıyordu ki sanki bu kara zurna bir anda boğum boğum yaprak açacaktı. Öyle dertli bir biçimde çalıyordu ki oynamak isteyenler müziğin büyüüne kapılarak kendilerinden geçiyor, oynamaya takatleri kalmıyordu.

Bir süre sonra, zurnacı yoruldu ve çalmaya ara verdi.

Suna kadın, yerinde duramıyordu, eli kolu, ayakları oynuyor; yüreği, gözleri, bebekleri oynuyordu.

Suna kadın ne kadar uğraşsa da kendine hâkim olamıyordu. Bir anda kendini meydanın ortasında buldu. Kambur Suna, müziksiz oynuyordu. Zurnacı, hayretler içindeydi. Zurnası dizinin üstünde, ağzı açık biçimde bekliyor, gülsün mü, ağlasın mı, yoksa çalmaya devam etsin mi bir türlü kestiremiyordu.

Zurnacı, bir anda kendini topladı, parmaklarını gezdirerek kadının oyununa uygun ahengi yakalamaya çalıştı. Ancak ne kadar uğraşsa da oyunun ritmini yakalayamıyordu. Kadın, kendi havasına oynuyordu. Hiçbir aletle çalınması mümkün olmayan o büyüü hava oynuyordu.

Suna, gelinin karşısına geçip oynuyor, sanki gelini kovarak düğün alanından çıkarmak istiyor, fakat çıkarıyordu. Sanki geçip gelinin yanında oturmak istiyor, ama oturmuyordu.

Çoban kızının gözlerinden sicim gibi yaş akmaktaydı. Ancak bu gözyaşları duvağın altından görünmüyordu. Birisinin gelip Suna'nın kolundan tutup onu durdurması gerekiyordu, ama kimse gelmiyordu. Birisi gelip Suna'yı düğün alanından çıkarmalıydı ama kimse yaklaşıp çıkarmıyordu, herkes hayret içinde bu oyunun sonunu beklemekteydi.

Kadın oynadıkça düğün alanındakiler de seviniyordu. Birden kadın oynaya oynaya gülmeye başladı ve yavaş yavaş etraftaki herkes ona katılınca düğün alanını gürültü bürüdü. Kadını gören herkes kahkahayla gülüp kendinden geçiyordu.

Suna kadın kahkaha çekerek oynamaya devam ediyordu. Dünya dağılsa umurunda değildi. Zurnacı, hâlâ kadının oynadığı havayı bulamadığından acayip bir müzik çalmaktaydı. Sonra kadın oynayarak meydana çıktı. Düğün evinin karşısındaki bahçeden atlayarak avlu kapısına yöneldi. Oynaya oynaya köyün ortasından geçen beyaz yola çıktı.

Düğündekiler Suna kadının peşine takıldılar. Suna yalınayak oynuyordu, yırtık lastik ayakkabıları, ayaklarından çıkıp bir yerlerde kalmış, köhne siyah örtüsü boynundan düşmüş, bir tutam bembeyaz yumak gibi olmuş saçları yukarı kabarmıştı.

Zurnacı Kara, acayip havasını çalarak kadına ulaşmaya çalışıyor, ancak ulaşamıyordu. Köy halkı Suna'yı geri döndürmek istiyor ama yetişip döndüremiyordu. Suna kadın oynaya oynaya çekip gidiyordu.

Suna kadın, oyun sırasında birden dikelip durdu; sırtındaki kambur tamamen kayboldu. Şimdi dimdik oynuyordu. Sabahtan beri iki buklüm bir ihtiyar iken şimdi fidan boylu bir kadın oluvermişti.

Suna kadının dikilmesiyle birlikte, zurnacı Kara'nın çaldığı o acayip hava dudaklarında, parmaklarının ucunda donup kaldı. Şimdi Suna'nın kulaklarında o hava, daha açık duyulmaktaydı. Ve Suna deli bir ihtirasla oynamakta olduğu bu oyunuyla sanki dünyayı terk etmek, bir büyü, bir sihir gibi ortadan kaybolmak istiyordu.

* * *

Yarın, yeryüzüne dünyanın en garip gecesi doğacaktı. Akşamdan başlayan sonbahar yağmurları bir hafta ara vermeden yağacak, evleri, ağaçları, yolları baştanbaşa yuyup yıkayacaktı.

Suna kadın bunu bilmiyordu.

Yarın gece, Yetim İsmi onu dut ağacının altına çağırarak, kolları arasına alıp bir türlü ara vermeyen sonbahar yağmurlarının hazin nağmesini dinleyerek gece boyunca avutacaktı.

Suna kadın bunu da bilmiyordu.

Yarın gece, soğuk sonbahar yağmurlarının altında, dut ağacı son gazellerini de dökecek ve bir daha yaparak bitirmeyecekti.

Suna kadın bunu bilmeyecekti.

Çocuk Edebiyatı Üzerine

Selma Özhan

Çocuk edebiyatı, minik kalplerin ve kocaman hayallerin buluştuğu, rengarenk bir dünya. İki yaşından ergenliğe uzanan bu sihirli yolculukta, çocukların algılarına, gelişimlerine, ilgi ve ihtiyaçlarına uygun, özenle seçilmiş metinler onlara eşlik eder. Bu metinler, çocukların dünyasını zenginleştirirken, gelişimine katkıda bulunur ve okuma sevgisini aşılar.

Çocuk edebiyatı, tıpkı bir bahçe gibi birbirinden farklı ve güzel türlerle doludur. Masallar, olağanüstü kahramanların zorlukları aştığı, mutlu sonla biten hikayelerle çocukların hayal gücünü besler. Öyküler, gerçek ya da kurgusal olaylarla çocukların dünyasına ayna tutar, duygusal gelişimine katkıda bulunur. Şiirler, ritmik ve uyaklı sözcüklerle çocukların duygularını, düşüncelerini ve hayallerini ifade etmelerine olanak tanır. Romanlar, uzun ve karmaşık olay örgüsüyle çocukları karakterlerle özdeşleştirir, maceralarına ortak eder. Bilgi verici kitaplar ise çocukların merak duygusunu uyandırır, çeşitli konularda bilgi vererek öğrenmelerine yardımcı olur. Ancak, iki yaşından ergenliğe kadar olan süreçte, çocukların ilgi alanları, anlama kapasitesi ve ihtiyaçları sürekli değiştiği için seçilen eserlerin çocuğun yaşına uygun olmasıdır. Çocuk edebiyatı, sadece bir okuma etkinliği değil, aynı zamanda bir keşif yolculuğudur. Bu yolculukta, çocuklar kitapların sihirli dünyasında kaybolur, farklı karakterlerle tanışır, yeni bilgiler öğrenir ve hayal güçlerini geliştirir, çocukların yaşamında unutulmaz izler bırakır, kişisel gelişimine katkıda bulunur ve okuma sevgisini aşılar.

Çocuk edebiyatının özünde, yaratıcı düşünceyle kurulan derin bir bağ yatar. Kurgusu, yapısı, içeriği, dil ve anlatım özellikleriyle çocukları düşünmeye,



hayal kurmaya ve kendi yaratıcı potansiyellerini keşfetmeye yönlendirmelidir. Eğitimde, öğrenme süreçlerini bilinçli bir şekilde yönlendirmek, çocukların yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmek, hedeflerimiz arasında ön sıralarda yer almalıdır. Çocuk edebiyatı ürünleri, bu hedefe ulaşmada bize eşsiz bir araç sunar. Her eğitim seviyesinde, çocukların bu zengin kaynaklardan beslenerek, kendi özgün düşüncelerini ifade edebilme yeteneklerini geliştirmeleri, geleceğe daha donanımlı bireyler olarak hazırlanmaları anlamına gelir.

Kurmaca dünyaların kapılarını aralayan çocuk edebiyatı, çocuğa her şeyin başka bir şeye dönüşebileceğini, imkansızın mümkün olabileceğini fısıldar. Her şeyden önce, çocuğa yönelik yazınsal metinler, yaratıcılığın somutlaşmış birer modelidir. Yaratıcılık, soyut kavramlardan ziyade, somut örneklerle, modellerle gelişir. Bu nedenle, rol modeller çocuk edebiyatının en önemli işlevlerinden biridir. Her kurmaca metin, çocuklar için yaratıcılığın bir kıvılcımı, yeni dünyalar yaratmanın bir modelidir. Rol model olgusu, yaratıcı düşünme için örnek teşkil eden kişileri sunmakla ilgilidir. Çocuk, okuduğu kitabın kahramanıyla özdeşim kurar ve bu özdeşimin en önemli bileşenlerinden biri zihinsel boyuttur. Kahramanın yaşama bakış açısı, engelle-

re yaklaşımı, hayal gücü, çocuk için bir modelleme alanıdır.

Nitelikli çocuk edebiyatı eserleri, kurgusu, içeriği, yapısı, biçimi, dili ve anlatımıyla çocukların düşünce dünyasını zenginleştirmeyi hedefler. Çocukluk dönemi, çocukların fiziksel, kişilik ve sosyal gelişimlerinin yeni olduğu, okuma alışkanlığının kazandırılacağı en doğru zamandır. Bu nedenle, çocuk edebiyatı, çocukların hayatında unutulmaz izler bırakarak, onların kişisel gelişimine katkıda bulunur ve onlara okuma sevgisini aşılar.

Çocukların dünyasına açılan kapıların en büyüğü, şüphesiz ki kitaplardır. Anne, baba ve öğretmenler, bu kapıları aralayarak çocukların kişilik ve sosyal gelişimlerine en değerli katkıyı sunarlar. Düzeylerine uygun kitaplarla buluşan çocuklar, kitapları yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası haline getirirler. Ebeveynler ve öğretmenler, çocukların en yakın rol modelleri olarak, onlara kitap okuma alışkanlığını kazandırmada kritik rol oynarlar. Evde anne-babasını kitap okurken gören bir çocuk, onlarla aynı anda kitap okuma isteği duyar ve bu, okuma sevgisinin tohumlarının atıldığı en kıymetli andır.

Günümüzde, her yaşa uygun çocuk kitapları yazılmış ve yayınlanmıştır. Bu zengin seçki arasından doğru kitapları seçmek, çocukların okuma deneyimini olumlu yönde etkiler. Çocuk edebiyatı, her türlü ayrımcılığa (ırk, din, dil, cinsiyet, sosyal sınıf vb.) karşı durmalı, çocuklara farklılıkları kabul etmeyi, saygı duymayı ve ötekileştirmemeyi öğretmelidir. Ayrımcılık ve ötekileştirme içeren içerikler, çocukların kendilerine veya başkalarına karşı olumsuz duygular geliştirmesine neden olabilir. Bu nedenle, çocuk edebiyatında yazılmaması gereken unsurlar, çocukların sağlıklı gelişimini olumsuz etkileyebilecek içeriklerdir. Ayrımcılık içeren ifadeler, ötekileştirici ifadeler, şiddet içeren içerikler, korkutucu içerikler, cinsel istismar içeren içerikler, çocukların gelişimine uygun olmayan içerikler, yanlış/eksik bilgiler içeren içerikler ve ağır/anlaşılması zor dil, çocuk edebiyatında kaçınılması gereken başlıca unsurlardır. Bu unsurlara dikkat ederek, çocukların dünyalarını genişleten, onlara okuma sevgisi aşılayan ve geli-

şimlerine katkıda bulunan eserler yaratmak, çocuk edebiyatının en önemli sorumluluklarından biridir. Çocukların zihinlerinde yeşeren her bir tohum, geleceğin dünyasını şekillendirecek bir fidan olacaktır.

Çocuklar, geleceğimizin aynasıdır; onlara verdiğimiz her değeri, yarınlarında yansıtırlar. Bu nedenle, çocuklarla kitap seçmek, onların düşüncelerini ve tercihlerini dikkate almak, sadece bir ebeveynlik görevi değil, aynı zamanda geleceğe yapılan en kıymetli yatırımdır. Kitapları önce bizler okumalıyız ve doğru seçenekler sunmalıyız. Sadece okumakla kalmayıp sonra da çocuğumuzla kitap hakkında konuşmalı, düşüncelerini ve yorumlarını dinlemeliyiz. Bu, onların hem eleştirel düşünme becerilerini geliştirir hem de onlara değer verildiğini hissettirir. Her alanda olduğu gibi bilimsel alanlarda da üretme yolunda yaratıcı eylemlerini besler. Bu nedenlerle, öğretmen ve ebeveyn olarak bizlere düşen görev; çocuklarımıza yaşına uygun, özgün, yeni, farklı çocuk edebiyatı ürünleri sunarken, öncelikli olarak okuma alışkanlığı edinmelerine destek ve yardımcı olmaktır.

Sonuç olarak, çocuklarla resimli çocuk kitaplarının ilişkisi, mümkün olduğunca erken kurulmalıdır. Bunun yanı sıra, kitapların çocukların gelişim düzeylerine uygun olması, okumayı öğrendikten sonra okuma düzeylerini de desteklemesi gerekir ki çocuklar okuma alışkanlığı edinebilsinler. Bu doğrultuda, kitap okuma alışkanlığını kazandıracığımız çocuklarımızın, sağlıklı ve mutlu bir şekilde büyümelerine yardımcı olabiliriz. Ve kitaplarla kurdukları sihirli bağ, onların hayatları boyunca yol göstericileri olur.

Akile Ruh

BEN SENİ

Ben seni sustuklarından tanıdım
Diline takılıp
Gözbebeklerinde saklanıp
Damla damla düşenlerden bildim

Ben sana
Karanlık bir sokağa dalar gibi cesur
Yağmurda ıpslak
Ve çıplak ayak
Bir çocuk gibi koşarak geldim

Ben seni yaralarından öpe öpe
Sorgusuzca sevdim
Kendi yaralarımın
Üstünü örtmedim hiç

Senin bana tuz olman niye

Akile Ruh

1976'da Lefkoşa'da doğdu. 1998 yılında Atatürk Öğretmen Akademisi'nden (AÖA) öğretmen olarak mezun oldu ve 16 yıl devlet anaokulları ve ilkokullarında öğretmenlik yaptı. 2010 yılında Okul Öncesi Öğretmenliği alanında uzmanlığını tamamlayıp AÖA'da birkaç yıl part-time dersler verdi. Eylül 2014'ten bu yana KKTC Millî Eğitim Bakanlığı'nda yüksek öğretim müfettişi olarak görev yapmaktadır. Kıbrıs halk masallarını araştırma, kitaplaştırma ve anlatmaya gönül veren biri olarak halen bu çalışmalarına devam etmektedir. Geçmiş yıllarda farklı gazetelerde eğitim-kültür-sanat alanında köşe yazıları yazmış şimdilerde ise kendi yazı bloğunda yazma serüvenine devam etmektedir. Ayrıca şarkı sözleri yazmakta ve besteler yapmaktadır.

Yayımlanmış Kitapları:

İki Parça, 2019 (Şiir)

Dr. Küçük'ün Anıları, 2019 (Anı-Biyografi)

Dr. Küçük'ün Anıları (4 cilt), 2020 (Çocuk)

Garaböcü (Halk Masalı), 2021 (Çocuk)

Gargacık (Halk Masalı), 2023 (Çocuk)



AŞK TÜRKÜSÜ

Dudağımda yanık bir türküdür aşk
Uşşak'la sevişen, Hüseyin'de durulan
Ve ezeli bir hüzüdür
Porteden yankılanan
Sonu gelmez bir bekleyiştir
Bilmem kaçınıc gün batımında
Kaç kırlangıç yolculuğu
Kaç badem çiçeği meyveye duran...

Ah benim yarım asırlık yeldiren ömrüm
Balonlar uçu görünmedin mi
Epey oldu çalalı son trenin düdüğü
Kulakları sağır eden
Islıklara karışıyor şimdi
Dudağımda yarım kalan o eski türkü

Yelkenli

Yusuf Sağlam

Kavuşmamız, günler sonrasının yeni ayrılığını da aklıma düşürüyor. Ne yaman çelişki kavuşmamızın içindeki ayrılık! Daimi birlikteliğimize kapı açamıyorum bir türlü. Çözumsuzlüğüm; yöntem bilemem sorunsalı! Yoksa istemez miyim seninle baş başa gün geçirmeyi? Seni başköşeye koyup hayatımın parçası yapmaktan bahtiyar olacağımı bilmeni isterim, ama yakalayamıyor ve öldürüyorum o fırsatı. Kahretsin, olmuyor işte! Birlikteliğimizin sonlanmaması adına ayrılığımıza bulduğum tek çözüm; seni oğluma emanet oldurmaktı. Ancak ona da yük olmaya başladın, dolayısıyla bana da! Her taşınmasında kendine yar değilken seni öncelemesi, yüküne yük demek oluyor. Buranın ev bulamama, bulduğunun da aylar indinde taşınmayı yüklemesi; çıldırtan sorunsal! Tabii o biçareliğinde sıkıntısını bana kusuyor! Durduk yerde baba oğul arasındaki limoniliğe sebep sen olunca; aklımıza, seninle olan aramızdaki bağı koparsak mı düşüncesi büyüyor! Oğlum da, ben de şaşırıp kalıyoruz bu çözumsuzlük ile seni bir kenara bırakamama çaresizliğimize!

Geçici ayrılığımızın sebebi; farklı ülkelere çakılı oluşumuzdur ki, bunu biliyorsun. Oğluma gelmelerimde seninle olan hasretlik bitiyor. Burada, yani ait olduğun ülkede yaşasaydım, inan ki, senden bir an bile ayrı kalmayı aklımın ucundan geçirmezdim. Baş başa olacak birlikteliğimizi sevda kanadında yaşardık. Geldiğimiz bu günde, aklım, seni burada birine emanet etmeyi işaret ediyor, ancak yüreğim buna razı değil. Ya başına bir şey gelirse, ya hep-ten kaybedersem... Seni, ülkeme götüremememdeki ayrılıkta acı yaşıyorken, burada birine emanet etmekteki daimi ayrılığa nasıl dayanırım? İnanın, söylediğimden çok samimiyim! Sonra, buradaki ayrılığımı göze alınca; bu sefer de, ya teslim ettiğim kişi çaresizlik çıkmazında, ne bileyim bir esereklilik halinde seni bir kaldırım köşesine bırakır da giderse

ne olur halin? Olur, mu olur, olmaz değil! Böyle bir olguda seni bilmek; yüreğimi hiçe saymak, vicdanıma kara çalmaktaki kahrım olur. Demem şu ki, bir hatıra olarak ortada varken, nasıl yüzüstü bırakırım o hatırayı da, seni emanet ederim başkasına? Seni burada yüzüstü bırakmak; anıları unutayazmak olur benim için. Oysa anılar yaşam kaynağıdır, yarına bağlayan umudum ve güvencemdir. Umut var olmayı, yaşama direncini ruha işleyen yürekteki açacak goncadır anılar. Ben, böyle bildiğim düşüncemden kendimi nasıl soyutlarım? Anlayacağın, her halükarda kopmaz bir parçam oldun sen benim. Ancak bilmeni isterim ki, seninle birlikte olmanın beni köşeye sıkıştıran kötü tarafı da var. Senin kültürüne yabancıyım her şeyden önce! Sana nasıl davranacağımın, sevip okşayacağımın gelgitleri içindeyim başbaşa-lığımızda! Nereden esti bu eserikliğin deme; ben Anadolu'nun uca dağlarının insanıyım, sense, Avrupalılığın yetmezmiş gibi deniz insanı kültürüsün ve o insanlardan birinin gönülden emanetisin bana. Bu farklılığımız nasıl içselleşip durulacak sancıları içindeyim ilk günden beri. Evet, mürekkep yalamış biri olarak hayatımda yer edinmediğinin bilincindeyim, ancak seninle bir kerecik bile hemhal olmasam da, sen hakkında düşündüklerim, bildiklerim, hislerim var. Okuduklarımdan, dinlediklerimden, sinemadan, izlediğim ve görsel tanıtım fragmanlardan tanışıklığımın olduğu gerçeğindedim. İfade etmeye çalıştığım; yaşanmışlıkla hayatımın odağında olmadığıdır, ancak bu yabancılığa karşın, yakın düşün hissettiklerim var senin hakkında!

Seni bana teslim eden elin geçmişinde sen kültürü vardı ki, evinin başköşesindeydin. Anılarını, sen merkeziyle yâd etmenin yoluydu belki de bu seçimi. İnsan aklına kıymetiyle yer etmeyen bir figür ya da bilmediği, tanımadığı, yabancı olduğu nesne niçin hatırlatma objesi olarak başköşeye konsun ki? İnan-

cım o ki, o insanın hayallerinin başında, denizlere, daha ötesi okyanusa pupa yelkenle açılmak vardı. Ancak o şişmiş yelkenler; sonsuzluğa açılan özgülüğü absorbe etmek miydi, yoksa hasreti ortadan kaldıran kavuşmanın ya da sömürü emtiası taşımanın biricik araçsallığı mıydı, bilmiyorum! Belki de o yol almadaki ölüm kalım duyumsamasının yaşanıyor olmasıydı onun için! Ya da kim bilir mendireğin dalgalarla buluştu, buluşuyor olmada duyulan adrenaline ihtiyaç duymaydı işin esası? Yelken açmanın tehlikeli olduğu o dev dalgalardaki çırpınmış mı korkutucuydu, yoksa o halin, deryada küçük bir saman çöpüymüş anımsatması yapan hiçliği mi? Bunu bilmenin ve heyecanının hangi duygulara yol açtığının uzağındayım. Dedim ya, ben deniz kıyıları uzağı karaların insanıyım. Seni bana teslim eden o elin heyecanlarının sebebinde; denizler, okyanuslar ötesi ülkeleri yakın etmek işlerliği mi vardı ya da masumane balıkçı avcılığının peşindeki rızık koşturması mı vardı? Bilmiyorum! Ancak bu deniz hayatının görünür kılınmasında; her şeyin o pupa yelkenlere borçlu olduğunu göz önüne seren prototipe bir vefa göstergesi olarak başköşeye konması, açıklayıcı belirtir olsa gerekti! O insanın mutluluğunun, anı tazelemekten geldiği ve seni görmenin buna araçsallık olduğu kuşkusuzdur! Masumane ve bilindik bu kurgu davranışına sözüm olmaz. İnsan yaşlandıkça anılarıyla yaşama umudunu tazeler ve ona tutunduğu içindir ki, unutup yitmesini istemez. Onların hayatı içinde capcanlı yer almasını esas bilir. İşte sen, o çağrışımların anahtarı olmayla kıymetliydin ki başköşeydin. Seni bana teslim etmek; senden kurtulmak ya da önemini kaybettiğin, geçmişte kaldığını anımsatan olmanla elden çıkarma gibi bir derdinin olduğunu sanmıyorum. Onunkisi, zorunlu bir mecburiyettin eylem davranışındı bana göre. Belki de, kendine göre senin için en masumane çözümdü bu. Bunu yapmaktan huzurlu ve çok mu akıl güdüsüyle hareket etmişti? Hiç sanmıyorum! Ne senden, ne de diğer taraftan kendinin parçası bildiği unsurlardan ayrılması kolaydı o insan için. Seni bana teslim etmesi; insani yardımına müteşekkik kalmanın vicdan arınma eylemiydi bana göre. Çünkü kendisi için hayati bir dokunuşta bulunduğumun inancındaydı. Seni bana getiren şans kapısının yüzüme nasıl açıldığını bilmiyorsun tabii! Onu anlatacak olmam; şahit olmuş olduklarımı anımsamak yanında,

o günleri, o insanı yâd etmek olmuş olacak benim içi. Belki de bu anlatımım o gün için bilmediğim, düşünmediğim, aklım ve hayalime gelmeyen eksiklerimin tamamlanma olma olasılığını da elde etmiş olacağım.

Senin memleketin Hollanda'ya, oğluma, misafirlige gelmişim. Bir akşamüstü evin ziline acı acı basıldı. Emekli memur tabiatı bu ya, pencereden başımı uzattım, üst komşunun küçük kızı tüm zillere birden basıyor ve imdat diye bağırarak, merdivenlerde oluşacak hareketliliği gözlüyordu. Bir ara annesi telaşla balkonun duldasından çıktı, merdivenlere göz attı ve kayboldu. Takipte kalmamdaki görme açımı değiştirdim, annesi, alt komşumuz ihtiyat adamı yerden kaldırmaya çabalıyordu. Anladım ki acil yardım ikazıydı bu kapı zili çalımı! Ayağımda ev terlikleriyle evden fırladım ve yanlarında bittim. Oğlum bir hafta önce taşınmıştı ve o, komşularıyla yüzleşmeden ben yüzleşiyordum. Çocuk vesveseli halde mızırdanıyor, annesi sakin olmasını salık veriyordu. Kadın, yaşlı adamın kendisiyle konuşurken aniden ağırlaşmış yığıldığını, cebinde bulduğu anahtarıyla kapısını açtığını, hemen evine taşınması gerektiğini söyledi. Yaşlı adamın kafasını göğsüme alarak, kabanın kol altlarından tutum, kadın, benim davranışımın ayaklarında tutu ve zorlana zorlana evine, yatağının üstüne uzattık. Yaşlı adam baygındı ve kadın, nefes alacak şekilde konumlamasına özen gösterdi. Bu tutumu ancak ilk yardım eğitimi alan birisi önceleyebilirdi ki, her müdahale aşamasında bu özeni gözden kaçırmıyordu. Ambülans servisine haber verdiğini, neredeyse geleceklerini söylerken; yardımcı olduğum için teşekkür etti. Kadın, yaşanan durum karşısındaki şaşkınlığıyla ne olduğunu anlamaya çalışırken; kızının mızırdanmasının önüne geçmek için tembih ve telkinlerde bulunuyordu. İlgimin üzerinde olduğunu görünce, kızının, yaşlı komşuyu çok sevdiğini, her apartmana girişte kapısını çalıp halini hatırlı sorduğunu, şu an gelişen olumsuz durumun ne olduğunu kavramaya çalıştığı için huzursuzlandığı açıklamasını yaptı. Tekrar teşekkür ederken; ilk adım attığımdan beri, taşıma esnasında ve sonrasında bu kaçınıcı teşekkürü saymadım. Yaptığının, abartılacak tarafının olmadığını söyleyince; hiç de öyle düşünmememi, apartmanda başkalarının da olduğunu, büyük ihtimal gördüklerini, ancak hiç kimsenin inmediğini, benim yaptığının büyük ne-

zakat ve yardımseverlik olduğuyla cevap verdi. Bu esnada gözlem ve zihnimle ilk adım attığım Hollandalının evinde keşfe çıkmıştım. Ancak bir yanımla da, kendimin bu garip yanını yargılıyordum. Neyse! Yaşlı adamın evindeki ağır koku, karmakarışıklık, bulaşıkların ve yerin kirli hali ile duvarlarında tablolar ve en başköşede de senin varlığın ilk dikkatimi çekendi. O acil durum telaşında bu kadar ayrıntıya nasıl oldu da dikkat kesildin dersin; tabii ki seni başköşeye koyan ev sahibinin ön açmışlığıydı! Apartmana girip çıkarken, yaşlı adamın penceresine yapıştırdığı fareli afiş ve üzerine yazdığı uyarı dikkatimi ilk günden çekmişti. Bu uyarıda; pencere önü kaldırıma yiyecek ve çöp konmamasını, aksi halde bunun farelere davet olacağını belirtmişti. Temelde temizliği önceleyen bu uyarı, içeriği yadsıyor olmaktan ötürü çelişkiydi. Fareler, evdeki bu kokunun kılavuzluğunda haydi haydi duvarı delebilirlerdi! Yaşlı adam, nedenlerinden dolayı evine eğilmiyor olabilirdi, ancak uzanan yakın bir el yok muydu? Kaldı ki, belediyenin bu içerikten hizmetinin olduğunu duymuşluğum vardı! Bu arada ambulans ekibi geldi ve hastanın acil müdahalesi sonrasında, aile doktoruna haber verildiğini, tansiyon yükselmesine bağlı düşme ve baygınlığın gerçekleştiği, geçmişe dönük verilerden rutin doktor kontrollerini aksattığı, hastaneye kaldıracaklarını, aile doktorunun da hastaneye geçeceğini açıklamasını yapıp, yaşlı adamı alıp gittiler. Yukarı, evlerimize çıkarken küçük kız rahatlasın diye adını ve okula gidip gitmediğini sordum. Anaokuluna gittiğini, İngilizce öğrenmeye başladığını, annesiyle İngilizcesini ilerletmek için evde sadece İngilizce konuşmak istediğini söyledi. Oturduğum birinci kata gelmişken, kadın, bir kamu kurumunda çalıştığını, mesai saatleri dışında; yaşlılara yardım konusunda bir hayır kurumuna gittiğini söylerken, tekrar teşekkür etti. O an zihnimde bir şimşek çakımı oldu. Karşı ve apartman komşularının varlık, yokluklarından hala haberdar değilken, kadın komşumun, her gördüğünde yaşlı adamla ilgilenmesi, yardıma ihtiyacının olup olmasını sorması; bende anlamını bulmuştu. Evet, batı geçesinin genel işleyişinde; mesai saatleri dışında sosyal etkinlik kapsamında gönüllü çalışmalarda bulunmak; karşı karşıya kalınan iş seçiminde, pozitif ayrımcılığın etkeniydi. Bunu hanelerine yazdırmakta mahir olanlar çoktu ve bir yerde zorunluluk haliydi! Yani

bu, sadece iyilik timsalinde içten doğuşla ortaya çıkan, *Balık bilmezse halik bilir!* karşılıksızlık üzerine kurulu hayırlılık davranışı olmayıp, aynı zamanda bir yararlılık çalışmasıydı! İyi dilekler diledik ve ayrıldık.

Yaşlı adamı iki gün sonra evden çıkarken görünce selamlaştık, nasıl olduğunu sordum, İngilizce bilmediğini anlatmaya çalıştı ve ayrıldık. Tesadüf bu ya, aynı günün akşamına doğru kadın komşumla tramvay durağında karşılaştık. Ben, tramvaydan inmiş, o da kızını okuldan almış eve gidiyordu. Birlikte yürürken, hal hatır sonrası küçük kıza takıldım. Küçük kız, annesinin, kendi sözünü dinlediğini, evde hep İngilizce konuştuklarını bu sayede grubun en iyi İngilizce konuşanı olduğunu söyledi. Çocuk sevinciyle çok mutluydu. Bu arada yaşlı adamı sordum, hiç iyi olmadığıyla söze başladı. Ciddi bir tansiyon yüksekliği sorununun baş gösterdiğini, gözetim altında takip edilmesi gerektiğini söyledi. Rahatsızlığına, yaşlılığının kaynaklık ettiğini ifadesinde bulunsa da, hareketsizlik ve beslenme özensizliğinin, tetikleyen olduğunu söyledi. Oysa kendisine defalarca, yürümesi gerektiği, sokak başındaki markete giderken tekerlekli sandalyeyle –Akülü tek kişilik araç.- gitmesinin doğru olmadığı ikazında bulunulduğu da söylenmiş. Hatta aile ve hastane doktorunun köpek beslemesi tavsiyesinde bulduklarını; köpeğin ihtiyacını karşılamak ve enerjisini tüketmek için eşlik etmek zorunda olacağı mecburiyetiyle, kendiliğinden bir hareketlenmenin hayata geçeceği anlatımında bulduklarını da söyledi. Ancak yaşlı adamın, birçok yaşlının severek yerine getirdiği bu uygulamaları yerine getirmede beis görmediği gibi, duymazdan geldiğini konuşmalarına ekledi. Tedavisinin nasıl olacağını sorduğumda; kendisi için hiç de iyi olmayan, kabul etmesinin zor olduğu bir uygulamayla karşı karşıya kaldığını söyledi. Anlamaya çalışmak için açmasını istedim. Kadın, Hollanda’da uygulanan bir izleği anlatacağını söyledi. Öncelikle doktor kontrolündeki yaşlılar yerleşkesine yerleştirileceğiyle söze başladı. Uygulanacak tedavi orada daha yakından izlenecek. Gerekli görürlerse hastaneye yatırılması da söz konusu olabilecek. Dayanamadım, bunu yaşlılar yerleşkesine yerleştirilmeden, evden de takip edebileceklerini söyledim. Bunu söylememdeki nedenim; komşumun anlatmaya çalıştığı sağlık sistemlerinin arka planının hiç de öyle pürü

pak olmadığına şahitliklerimin olmasıydı. Hastane ile ilaca ulaşımda ve tanı konmada ne kadar ağır ve yetersiz olduklarını, bitkisel çay ve alternatif tıp vitaminleriyle tedavi uyguladıklarını, bu sebepten yakınlarımların kayıplarından biliyordum. Sokak şahitliklerimdeki ortopedi sakatlıklarının çokluğunu bisiklet kazalarına yorarken, bunların giderilemeyen arazlara dönüşmesini; bu konudaki tedavi başarısızlığının aynası olarak görüyordum. Hatta sağlık sisteminin sigorta şirketlerinin elinden zar ağladığını, özgür davranamadıkları konusunda çoklu öykü duymuşluğum da vardı. Bilgim dâhilimde olanları o an söylemenin yersiz kaçacağı düşüncesindeyken, komşum, yaşlılar yerleşkesine yerleştirmemenin bu saatten sonra olası olmadığını söyledi. Hemen arkasından da, bunun izole bir mekâna bağlı kapatmak olmadığı, dışarı çıkmak, gezip dolaşmak serbestisine sahip olduğu, yaşlı adamdan evini kısa sürede boşaltmasını istediklerini sözlerine ekledi. Anlayamadığımı, şaşkınlığımdan anlamıştı komşum. Bu gibi hallerde ev kendi mülkü de olsa boşaltmak zorunda olduğunu söyledi! Yine şaşkındım! Komşum, mülkü de olsa, kiracı da olsa evini kapatmak zorunda olduğunu, çünkü bu aşamadan sonra tek başına yaşamasına izin verilmeyeceğini sözlerine ekledi. Varislerinin yanında yaşamasına izin verilip verilmediğinden emin olmadığını, ancak bunun olasılık dışında, olsa bile çok zor ve şartlarının ağır olabileceği açıklamasında bulundu. Yani, yaşlı adam; sağlık sorunundan ötürü tek başına kalmasının sakıncalı görülmesiyle evini kapatmak ve yaşlılar bakım yurduna taşınmayla karşı karşıyaydı! Bu, bir anlık seslendirilişte kulağı tırmalamasa da, yaşlılığa adım atmış biri olarak ne kadar kabul edilmez, incitici olabileceğinin hesabına girdim. Hastalığımı ve durumunu kabul etmiş yaşlıların, yaşlı bakım yurduna taşınması bir kenara, ancak yaşlılığa bağlı istisnayı hastalık hastaların ev içindeki düzenlerinin, uyku yerlerinin, oturdukları yerlerinin yönlerini, kullandıkları alet ve edevat ile ilaç yerlerinin değiştirmesi bile sağlıkları açısından sakıncalı olacağını; uzmanların ikazından bilgimizdir. Evveliyatında ikazları kulak arkası etmiş yaşlı adamın karşı karşıya kaldığı prosedür karşısında bir yönüyle şaşkın idiysem de, ülkenin, vatandaşına sahip olması yönüyle memnunluk içindeydim. Şaşkınlığım; yaşlı adama bir süreç tanınmadan, kabul edeceğinin onayı alınmadan uygulamayla karşı karşıya

bırakılmasının sakıncasıydı. Yaşanmayanı evvelinden düşünüp, olabilecekler konusunda öngöründe bulunmak ve bunu hayırsızlığa yormak; benim havadan nem kapmak ya da vesveseliyim miydi, yoksa geleneksel yapının tabiatıma işlediği evhamlılık damarımın kabarması mıydı? İşin içinden çıkmak zordu. Kendi kendime kötü düşünmenin yersiz olduğunu ve birçok şeyde olduğu gibi bunu da zamanın akışına bırakmanın uygun olacağı düşüncesiyle frenlemeye çalıştım. Ancak, yüreğim, düşündüklerimi kökten onaylamıyordu. Söz konusu olan sağlık başatsa da, yaşlılık ve yalnızlık ondan azade değildi. Yaşlı adamın gideceği yer, kendi akranları ve yaşayacaklarıyla birbirlerini en iyi anlayanlar kümesi görünse de, kendi yalnızlarını içlerinde yaşayanlar kalabalığı ortamıydı aynı zamanda. Kalabalıklar içindeki yalnızlıktansa, yaşam ortamı içindeki yalnızlık tercihi yeğdir insana! Çünkü markete, çarşıya, pazara, eşine dostuna gitme külfeti sırtından kalkarken; sokaktaki iki selam, üç kelam sıcaklığı da ortadan kalkan olacaktır. İhtiyacını karşılamaktaki birçok işi son bulacağı rahatlığıyla zihin, meşguliyeti yalnızlığa odaklanacaktır. Komşu kızın cıvıldaşan çocuk sesleniş ve hatır sormaları bitecek, ona duyulan özlem yoksunluğu, derdi olacaktır. Varislerinin; *Evin altında ne oldu?* kaygısı ortadan kalkacak, *Nasılsa bakımı, kontrolleri yapılmakta, akranlarıyla da rahat, keyifli ortamındadır!* boş vermişliğiyle, ayakları kesilecek, kimsesizlik, sahip olunmama düşüncesine saplanacaktır. Bu ve bu düşüncelerin çokluğu öngörüsünde bulunmak, insan için bir ihsan değildir. Bakıp gördüğünü algılamak yeten ve artandır insan olan insan için! Yaşlılık dedim de, yalnızlık yaşlılığın kardeşidir! At başı koşma birliktelikleri vardır. Burada, her yerde yaşlılar görüyorum kendi sorunlarıyla baş edebilme derdine düşmüş halleriyle. Bu, bizim oralardaki yaşlıların elinin eteğinin her şeyden çektilmesinden, rahata ersinler diye eve hapsedilmelerinden yeğdir! Ancak bizdeki yaşlıların kahir ekseriyeti yakın ve yakınlarına tabii oldukları için, hiç değilse yalnızlık kasvetini yaşamıyorlar. Buradaki yaşlılar, yaşlılıklarından daha ağır kardeşi olan yalnızlık pençesinde kıvrınıyorlar. Bir selama, iki cümleye muhtaçlıklarını bakış ve edalarıyla anlatma derdi içindeler. Toplu taşımada birine sözün ucunu açmayı gör, zincirlerini kırmış olarak sohbetin belini katlıyor ve geçmişe yönelik kalabalıklarını özlemler

olarak anekdotlarına ulamlıyorlar. Bu öyle sıradan, sözün gelişinde yer bulan ifadeler aczi değil, bilinçlice, musallat olan yalnızlıkla baş edememe sızısının dışı vurmalarıdır. Kalabalıklar içinde ve kendi tercihi dışında yalnızlığa düşmek, sıkıntı ve kahreden açmazdır. Kahır, sürüp giden bir yürek gamlanmasıdır ki, bu, insan için kendini yiyen kurdunu üretmesidir! Atalarımız, durumu ifadeye çalıştığımızı; *Duvarı nem, insanı gam yıkar!* sözüyle arılaştırmışlardır. Gamın kökenindeki yalnızlığın yaşlılıkla kol-kolalığı ve bununla da baş edememenin kahra yol açtığı, döngünün müsilağı olduğunu bilmek gerek.

Yaşlı adamın eve dönüşü sonrasında, günlük hareketliliğinde bir koşuşturma içinde olduğunu gözlemledim. O eski sakinliği ve dinginliği gitmiş, yerini tedirgin ve bir şeylere yetişme, bitirme uğraşısı almıştı. Günde üç veya dört defa, apartmanın hemen dibindeki kanalda bağlı bulunan, eski büyük bir tekne bozması ya da yük taşıma botu diye de adlandırabilecek deniz aracını uzaktan uzağa gözetleme davranışı da, işin başka yanıydı. Ayakaltından izole edilmiş bu bot mekânında; dokuz adet kano ve dört adet deniz bisikleti de vardı. Bu araçların sahibi yaşlı adam mıydı, yoksa bir başkası adına göz kulan mı oluyordu, soramadım! Çünkü Hollanda da, hatta Avrupa'nın genel ekseriyetinde özele dair üstüne vazife olmayanın sorulmasının büyük ayıp olduğu gibi gerektiğinde suça dönüşebildiğini öğrenmişim! Yaşlı adamın o eski deniz araçlarıyla bağını: çocukların ızgara demirlerini kasıp, kanoyu dışarı geçmeye çalışmalarındaki pervasızlıklarında; evden çıkıp bağırmalarından, sonradan gidip yerli yerine koymasına şahitliklerimden çıkardım. Sadece bununla da değil, bir müdahale istenciyle tatmin olmayı yaşamak ister hallerinde, tekerlekli sandalyesini yolun kanala en yakın yerinde durdurur, ölçer biçer gibi onlarca dakika izlemeye koyulur, yarasına bunun merhem olmayacağı davranışıyla, tekerlekli sandalyesini köprüye sürer ve oradan gözlemeye başlaması da tuhafıkları arasındaydı! Bu esnada aradığına ulaşma tez canlılığıyla yük botu ile kano ve deniz bisikletlerin hapsedildiği demir çitin kapısını açar, bota yanaşır, tekerlekli sandalyesinden zor belâ iner, aksaya tutuna botun üstünde dolaşmaya başlar, güverte dairesinden kaybolunca, iç kısımda yanan ışıkların camdan aksettirmesi ile iç kısmı teftiş ettiği ortaya çıkardı. Dakikalar sonra botun üstünden

kontroller yapar gibi gezinir, aynı özenle tekerlekli sandalyesine binip kapıdan çıkar çıkmaz kilitler ve döne döne bakarak uzaklaşırken; ani bir hareketle karşı yoldan demir çitin arka tarafına geçer ve başlar oradan incelemesini sürdürmeye. Eylemleri bir şeylerin hesap duruluğundayken, bir şeylerin de üstesinden gelememe sancılarındaydı sanki! Eşyaların etrafında gezinmesi, günlerin rutin eylemine evrilirken, haftayı buldu bulmadı müşteri gözüyle dolananlara eşlikçi oldu yaşlı adam. O eşlikçilikte; bir şeyler anlatıyor da anlatıyor ve gösteriyordu. Günler sonra bir pompa yardımıyla botun içindeki suyun tahliye edildiği ve güverte kapısı başta olmak üzere birkaç aksamın boyanmaya başlama işinin başında yaşlı adam vardı.

Beni, işi gücü bırakmış, pencere kenarına kurulmuş emekli insan olarak yerme! Tutumumu, aksiyon karşısında kendiliğinden gelişen doğal davranış olarak değerlendir. Yani, evin konumu dışarıyı görmeyi sergen ediyorsa, gözümü ondan almaya çaba sarf edemem ki! Düşün ki, site ufak çaplı bir ada üzerine konumlu ve yaya ile araç trafiğine ait köprülerle diğer kara parçalarına bağlı. Sitenin üç bir tarafı suyolu kanalı, bir yanı ise deniz trafiğinin işlediği büyük ırmakla çevrili. Dolayısıyla, site ile karşı geçedeki siteler arası mesafe; Amsterdam yapılaşmasının hayli üstünde. Bu boşluktaki herhangi bir trafik; sıradan olmayan davranış olarak göze takılıyor ve ilgi odağı oluyor. Böyle bir öğlen üzeri, sesin uyarı yönlendirme hareketliliğinde, sokakta, üç otomobilin arka arkaya sağa yanaşmış haliyle karşılaştım. Kaldırımında üç orta yaş erkek ayaküstü sohbet ederken yanlarında da iki erkek çocuk vardı. Otomobillerden birinin arkasına römork bağlıydı. Biraz sonra yaşlı adam bu üçlüye katılınca, bu insanların evi taşımaya geldiklerinin kanaatine vardım. Yaşlı adamın eşya olarak nesi olabilir ki? Üç kişi birer koldan el atarsalar kısa sürede hal olur diye düşündüm. Bir römorku dolduracak özel eşyaları olurdu enikonu, o da getirilmişti! Sonra, sohbeti kesip eve geçtiler. Alt katta başladı konuşmalar eşliğinde eşya çekme itme ile sökme işlemleri. Tamam, benim düşüncüm gibiymiş haklılığından kendime övgü biçtim. Yarım saati geçti geçmedi dışarı çıkarlarken; bu topraklara ait olmayan orta sehpa ile iki heykelcik, iki etajer, kutu şeklinde koliler ve üç yağlıboya tabloyu taşıyıp lalettayin römorka koydular. İki erkek, ev-

den ikişer kutu koliyi daha getirip otomobillerinin bagajına koydu. Sonra o üç tabloyu paylaşır gibi her biri birini alıp otomobillerinin içine yerleştirdi. Römorktaki eşyaları düzenlediler, muşambayla kapatıp özel iple bağladılar. Bana göre bu durumdan bir yanlış vardı! Yaşlı adamın beyaz eşyası, ne bileyim yatak yorganı, kap kacağı yoktu ortada. Az sonra anladım ki, bu gerçek anlamda bir taşınma değildi. Çünkü evden çıkan çocukların kucaklarında birer yelkenli maketi vardı. O yelkenliler, yaşlı adamın geçmişinde gemicilik işi yapmış olma olasılığını gözümde tekrar canlandırdı. Çocukların arkasından yaşlı adam gruba katılınca; o kişilerin yakın akrabası, tanış olduklarına yordum. Belki de bu çocuklar yaşlı adamın torunlarıydı? Bir vedanın an zamanı olmasa günün bu saatinde çocukların ne işi vardı? Bu düşüncelerle; yaşlı adamın çok yakınlarına, belki de oğullarına kıymet verdiği eşyalarını pay ettiği düşüncesi uyanmaya başladı bende. Onlarla bir şeyler konuşurken gözü hep camda beni gözetleme derdindeydi. Yaşlı adam çocuklara bir şeyler söylerken, onlar kucaklarındaki yelkenlilere bakıp cevaplar veriyor, şakalaşır gibi davranışlarda bulunuyorlardı. Çocuklarla kısa süreliğine olan bu sohbet, otomobillerine geçmeyle noktalandı. Erkekler de yaşlı adamla vedalaşır gibi kısa bir konuşma sonrasında otomobillerine geçip, çalıştırıp ve uzaklaştılar. Yaşlı adam, arkalarında, öyle olduğu yerde kala kaldı ve elini göğüs hizasına kadar kaldırdı ve salladı. Bir vedanın arkasında uzanan, dönüşü olmayanı işaretleyen el sallayışıydı. Bu hal beni etkilemiş olacak ki, pencere köşesinden sıyrılmışım ve cama yapışmışım. Yaşlı adamın geri dönüşüyle göz göze kaldık. Eliyle yanaklarına dökülen gözyaşını silerken, bir taraftan da aşağı inmemin işaretini yaptı. İndim, kapıda elinde başköşeye koyduğu sen vardın. Titreyen elleri, ayrılması zor, ancak mecbur kalmanın çaresizliğinde seni bana uzattı. Gözleri yaşlıydı! Bir şeyler söyledi Felemenkçe, ne söylediğini bilmesem de, teşekkürlerini ifade ettiği açık seçikti. Ellerini müteşekkir ifadesiyle göğüs hizasında birletirdi. Bir arınma mıydı, yoksa dar zamanda yardım etmiş olmamın borçlu olduğu enerjiye şükranlığı mıydı, bilemedim. Ancak o yardımına karşılık teşekkür babında seni bana sunduğu aşıkardı. Ellerinden bir kutsalı alır gibi aldım, başım gözüm üzere ifadesiyle baş üstüme kadar kaldırdım ve başımı öne eğdim.

Yaşlı adam ifademi ne içerikte anladı bilemem, ama gözyaşları boşaldı. Tekrar başımı eğince, biraz önce sokakta el salları gibi el salladı ve kapısını kapadı. İşte sen, vermeye kıyamadığı, ayrılmak istemediği, ancak ayrılmaya da mecbur oldu bir zorunluluğun emanetiydin o günden sonra benim için.

Seni bana teslim eden o yaşlı adamın evinin önüne iki gün sonra bir nakliye aracı yanaştı ve şirket elemanları iki saati bulmayan sürede evi boşalttılar. Yaşlı adam bu süre zarfında bir ayrılık şarkısı söyler gibi hüznü dolanıp durdu taşıyıcıların arasında. Onu öyle yerleştirmeyin, onu oraya koymayın türünden emirler mi veriyordu, ricalarda mı bulunuyordu anlayamadım. Nakliye aracının arkasından bakırken; ben onun yerine hüznümlendim ve el salladım. Sonra tekerlekli sandalyesiyle ters yönde çekip gitti. İnsan dediğin böyle bir şeydi işte! Bir varsın, günün, saatin, dakikan gelip çattığında, çekip gidiyorsun! Geçmiş on yıllarca yaşamışlıklardan, birlikte yaşadığın sevdiklerinden, mekândan, sahip olduğun varlıklardan an olarak sıyrılıp ayrılıyorsun. Tıpkı benim, yaşlı adamın o an itibarıyla nereye çekip gittiğini bilmediğim gibi. Ancak insan bir bilinmeze gidince; arkasından, kişiden kişiye değişebilen beyaz boşluklar bırakır. Kişiler, gideni anlamlandırmada beyaz boşluğa kendi dağarlarındakini yazarlar. Bu değişken ve görecelidir! Ben çok da tanımadığım yaşlı adam hakkında ne yazacağım o beyaz boşluğa? Her gün olmasa da, karşılaşmış selamlaştığım, an itibarıyla belki de bir daha yüz yüze gelmeyeceğim bir insanla oluşmuş komşuluk boşluğu; yeten ve artan değil miydi benim için? İnsanın insandan ayrılmasına sebep olan yokluk boşluğundan daha önemli ne olabilir ki? Bu boşluk değil mi ki, tüm bu anıları bana sıralatan? Belki de kendi adıma beyaz boşluğu bu yönüyle dolduruyorum farkında olmadan!

İnsan, gidenin arkasından, hep onun konumlandığı noktaya odaklanır. Çıkıp gelecek gibi bir beklentiye saplanır ya! Benim de saplantım; yaşlı adamın market yolu, kapıdan zor bela tekerlekli sandalyesini içeri alma uğraşısının gürültü hayali ve kapalı kapısındaki sökülmüş isimlik iziydi. İster istemez göz odaklanıyor, us hayelliyor, ancak ten dokunmaktan uzak kalıyor ayrılıkta. Düşünmeye başlıyorum; ne yapıyor acaba yaşlı adam! Alışabildi mi acaba, gittiğine iyi mi etti acaba, ev yokluğunu nasıl yaşıyordur

acaba? Acabalar us'ta dönüp dolanırken gidişinin üçüncü günüydü markete giderken sokakta karşılaştık. Selamlaştık, nasıl olduğunu sordum, iki kelimeyle iyi olduğunun cevabını verdi. Bence hiç iyi değildi, çünkü iyi görünümü yoktu. Sicim gibi yağmurda, şemsiye altında insan islanırken, yaşlı adam sıırıslıklam su içinde ve bunun umursamazlığında, iyiyim diyorsa, durum hiç de iç açıcı değildir demek! Evet, yağmuru umursadığı yoktu, bu sıırıslıklam olmayı yağmuru sevdiğine mi yorumlamalı mı, yoksa Hollandalıların bisiklet üzerinde olmalarıyla alıştıkları durum muydu ya da mevsimden kaynaklı çaresizlik halleri miydi? Bilmiyor ve anlayabilmiş değilim! Marketten alış verişimi yaptım eve dönüyorum, yaşlı adam, karşı geçede, demir çitin etrafında ilerleye dura o enkazı izleyip duruyordu. Bir, *Eyvah ey!* koptu içimden. Doğal şartı, mecburiyeti, hatta sağlığı bile kopartmamıştı o mekânla bağını. Gözden kaybolduğunun dakikalar sonrasında, karşı otoparkta evini uzun uzun izlediğiyle karşılaştım. Yağmur yağıyordu sicim gibi ve yürüyen tekerlekli sandalyesinden su akıyordu. Uzun atkuyruğu saçları kafasına yapışmış, kumandada olmayan eliyle yüzünden, çenesinden akan yağmuru sıırıslıklam duruyordu. Hava ılık olsa da, mevsim kış olmayla zatürre olacak korkusu bende depreşirken, yaşlı adamın bunu umursadığı ya da hastalanacağı korkusu yoktu herhalde! Öyle miydi yoksa yaşlı adamın ipi mi kopmuştu? O yağmur altında evini, kanalda terk edilmiş emtiayı izlerken ne düşünüyordu, hangi anılarını tazeliyordu, hangi geçmişine yolculuk ediyordu? Benim için bir bilinmez olsa da, yaşlı adamın farklı bir boyutta olduğu ve bildiğini yaşadığıydı muhakkaktı. Düşündükleri, anımsamaya çalıştıkları ya da kurguladığı hikâye ve hikâyeler uzun zaman sonra bitmiş olacak ki, arkaya döne dura çekip gitti. Yaşlı adamın bu izlenç programına ardışık günlerde olmasa da, günlerce şahitlik ettim. Bu halleri; köküyle başka bir toprağa tayin edilmiş ağacın, ilk kök gürbüzlüğünde derine kol salamamasını bana çağırıyordu! Cılga kökle toprağa tutunan ağaç, nereye kadar hayatı sürdürebilirdi ki?

Gün geçti günler geçti, yurduma dönmek zorunda olduğum için seni beraberimde götüreceğimin altından kalkamadım. Aklıma gelen her fikir provası, yerini hüsrana bırakıyordu. Sen kocaman bir yelkenli gemi maketiydın! Valize sığdıramıyor, el ba-

gajı olarak taşınmıyor, bir yere terk etmeye gönlüm razı olmuyor, ötesi, götürmede yasal bir mevzuatın olup olmadığını da bilmiyordum. Şu an bile bunun açmazındayım. Olacak çareyi bulamayınca; oğlum, bir sonraki sefer için götürmemin yollarını araştırma konusunda fikir verince, seni ona emanet etmek, o an için çare oldu. Ancak burada ev bulma şartları ağır ve oğlum evden eve taşınmak zorunda kaldığı için, yük gelmeye başlasan da, seni korudu kolladı ve bugün bana teslim etti. Şimdi seninle ikinci buluşmadayız! Ne yapacağım şimdi seninle? Dilin yok ki, belki iler tutar bir fikir söyler yol açarsın bana! İş başa düştü ve beraberliğimizi sürdürmek için bir çözüm yolu bulmayla karşı karşıyayım. Umarım bu beni yasal bir zorunlulukla karşı karşı getirmes ve bir uçak koltuğu alımıyla hal olan mesele olur. Soramıyorsun, ben biliyorum sormak isterdin, ama ben söyleyeyim! Tesadüf bu ya, oğlum, yaşlı adama yardım eden kadın komşusuyla merkezde karşılaşmış. Söz dönmüş dolaşmış yaşlı adama gelmiş. Kadın, yaşlı adamın ayrılığının ikinci ayın ilk günlerinde tutulduğu zatürreye ve onunla gelişen çoklu organ yetmezliğini atlatamamasıyla noktayı koymuş. Yaşlı adam varken; hani tümünden ümitlerimi kaybedersem, seni ona geri götüreceğimi düşünürdüm. Onun yokluğu; o zahir ışığını da söndürdü. Durum bu kertede olunca; artık eğreti bir sahiplenme değil de, esaslı sahiplenmedeki çözümle, evimin başköşesine taşımam şart oldu seni.

08.01.2025 Amsterdam

İnsan Kendi Toprağında Yazar Olabilir mi?

Akman Gedik

Hazreti İsa'ya atfedilen, 'Kimse kendi memleketinde peygamber olmaz' sözüne binaen acaba yazarlar içinde aynı söz söylenebilir mi? Söylenecekse nedenleri-sebepleri ne olaki? Denilir ki, Hz.İsa kendi memleketinde (Nasıra) insanlara kendi düşüncelerini anlatmak/aktarmak isterken ilk başlarda kabul görmez. Yakınları, çevresi onu tanıdıkları için ondaki meziyetleri kabullenmezler. Ya da kabullenmek istemezler. Bu duruma binaen yukarıdaki sözü söylediği söylenir. Düşündüm tek peygamberler mi kabul görmez. Acaba meziyeti olan herkes için mi geçerli bu 'önyargı', bilemiyorum. Muhtemelen yazarlar içinde bu böyledir. Dolayısıyla bizim coğrafyamızda da durum farklı değildir. Duyduğum ya da haberdar olduğum çok arkadaşım yakın çevresinin bu yönlü serzenişlerle maruz kalmış. Anlatırlarken ki iç burukluklarını görüyorum. Ben de bundan azade değilim elbette. 'Kitaplarla uğraşmaktan bir evi(m) bile yok. Anlıyor musun?'. Kendimden başlayayım. İlk kitabım çıkınca ben de bir heyecan bir heyecan sormayın. Sırt çantama birkaç kitabımı alıp çarşıya çıkmıştım. Tanıdık bir abiyle karşılaştık. Hal hatırdan sonra ilk şiir kitabımın çıktığını söyledim ve çıkarıp bir tane vermek istedim. İstemez gibi elinin tersini havaya salladı. Ardından, 'sizin başka işiniz mi yok, bu işlerle uğraşıyorsunuz' dedi. Abi çok politikayı bilmeyip ama sıkı politik takılan biriydi. Yakında devrim olacak, şiir boş bir heves diye düşünüyordu herhalde. Üzülümüşüm haliyle. Ama yazma maceram artarak devam etti. Her kitabım çıktığında bulunduğum şehirde okuma günlerim oldu. İnsanlar kabul ettiler öyle ya da böyle. Ondan sonra o abi her kitabım çıktığında beni arayıp ısrarla, 'bir tane imzalı istiyorum' derdi. Düşündüm nerden nereye. Sonra dedim ki yazmak kalbinin sesini dinlemektir, başkasını değil. İsrar etmektir. Başkalarının moral bozuculuğuna aldırış etmemektir. Aklı yüreğe indirmektir.



En çok da, 'ne işlerle uğraşıyor, başka işi yokmuymuş' sözü en geçer söz ağızlarda dolaşan. Acaba neden? Meziyetleri olan insanın kendi toprağında değeri neden yeteri kadar bilinmez. Muhtemelen bunun çok nedeni vardır, tek bir seçeneğe mahkum etmek doğru değildir diye düşünüyorum.

İsmi ve imzası 'büyük' olan yazar/şairlerde zamanında aynı sözlerle karşılaştılar mı acaba? Elimde çok bilgi yok, olanlardan yazayım. Hepsinden haberdar olmasakta Franz Kafka, Jamec Joyce, Tolstoy, Proust ve Virginia Woolf gibi yazarların yazın işinin ilk başlarında yakın çevrelerinden ya da ailelerinden destek görmediği, hatta küçümsendikleri bilinen bir gerçektir. Kafka'nın babası oğlunun yazarlık tutkusunu ciddiye almadı. Yaramaz bir uğraş olarak gördü. Kafka babasıyla olan bu ilişkisini *Babaya Mektup* adlı eserinde ayrıntılı olarak anlatır. Yine Virginia Woolf'un ailesi onun yazarlığına mesafeli davranmıştır. Woolf kendi yeteneğine güvendi. *Dalgalar ve Kendine ait bir oda* eserleriyle feminist ve modernist edebiyatın önemli temsilcilerinden oldu. Tolstoy keza öyle genç yaşlarda disiplinsiz yaşamı, devamlı olarak ailesinin eleştirilerine maruz kalmıştır. Ailesi onun yazarlık serüveni-

ne mesafeli yaklaşmış. *Savaş ve Barış*, *Anna Karenina* kitaplarıyla tek Rusya'da değil dünya edebiyatında haklı bir yer edindi.

Kuvvetle ihtimaller çok. Yine bunun psikolojik, toplumsal, siyasal birçok nedeni olabilir. Ya da bazen insanlar 'toplumsal rolleriyle' hareket edebilirler. İnsan içine doğduğu kültürel mirasın taşıyıcısı oluyor kimileyin. Bazen hazır kanaatlerini cebinde taşıyor. Çok araştırmadan, çoğu kişi tarafından söylenen 'standart' kelimeleri kullanabilirler. Varsayalım kişi yazarlığa adım atmış, kitapları çıkıyor. Onu tanıyanlar şayet çocukluk arkadaşı, komşusu, okuldan arkadaşı, iş arkadaşı veya aynı politik ortamın arkadaşı olmuşlarsa onu tanıdıkları gibi görürler. Onun meziyetleri onların 'algı duvarına' çarpar durur. Üretiklerini görmezden gelebilirler, kulakları 'hasarlı' olabiliyor. Onu farklı görmezler 'dünün sümüklü' arkadaşıdır onlar için. Beraber kuzu gütmüşler belki, okulda aynı kıza asılmışlar. Aynı derecede yüzmüşlerdir. Ortamlarda ondan bahsedilecekse geçmişte kalan anılarıyla anlatırlar. Çoğu zamanda en anormal durumunu anlatırlar. Hep aşağılarda bir yerde gösterirler. Verdikleri örnekler iyi olmayan örneklerdir genelde. Olanları tenzih edeyim yine de. Yani geçmişte bildikleri o insan 'seviye' olarak onlardan yukarıda olamaz. Çünkü bu insan 'onların bildiği' kişidir. Zira mana itibariyle 'doğulu toplumlar' da tanınmak aile üzerindedir daha çok. 'Kimlerdensin' sözü 'altın kıymetinde'. Yakınları, arkadaşları, akrabaları veya politik arkadaşları bu yeni durumu kolaylıkla pek kabullenmezler. Çoğu zamanda pragmatik, çıkar üzerinden değerlendirdiklerinden yazarlık diğer mesleklerle oranla göz önünde olan bir iş değil. Bir doktorun gündelik hayattaki faydası daha fazla olabilir bu insanlara. Öyle ya da böyle bir işleri düşebilir doktora. Ya da bir avukat ile tanışmak işlerine daha mantıklı gelir. Belediye memuruna işleri düşebilir. Pratik sonuçları var. Çünkü görünür iş yapıyor bu meslekler. Çoğu insan pratik faydasını görmediği bir şeyi benimsemezler kolay kolay. Benimsemedikleri içinde 'küçümseme' yoluna giderler. Bir de kabul görmüş, nesilden nesile aktarılagelen, 'sanat karın doyurmaz' sözüne çok inanırlar. Karınlarının doymadığı bir işle uğraşmak onlar için boş meşgale. Elbette bizim gibi toplumlarda yazarlığın maddi bir getirisi yok. Bu bilinen bir gerçek. Yazarların çoğu kitaplarından, yazdıklarından geçimini idame ettirmezler. Mutlaka başka işlerde çalışmak zorundadırlar.

Yazarın başarılarını, üretkenliklerini küçümseme yoluna giderler. Kıskançlıkta olabilir pekala. Sanki tüm bu yapılanlar onların hakkıymış da, olamamış gibi bir hisse kapılmış olabilirler. Ya da toplumun günümüz itibariyle genel geçer trendleri var. Nedir bunlar iş, ev, araba. Hayat bunlardan ibarettir onların nazarında. Bunu bilir bunu söylerler. Oysaki, yazarlığın zorluklarını bilmezler. Fakat yazar kendi toplumunun dışında tanınıp, benimsenince ya da takdir edilince ondan sonradır ancak kendi toplumunda bilinir. Tanınmak genelde 'dışarı'da oluyor bizim gibi toplumlarda. Yani kitapları okununca, ismi bilinince ancak kendi toplumunda kabul görür. Bu seferde yakın çevresi, akrabaları, arkadaşları ondan bahsederken hep 'yakın, dost, iyi bir arkadaş' profilini üflerler kulaklara. Yazar tanınsa, saygı görse bile yakın çevresine, akrabasına, arkadaşına kendini tam olarak kabul ettirmekte zorlanır çoğu zaman. Çünkü o, 'filankesin oğlu/kızı'dır. Edebi kimliğini ciddiye almadıkları için yazar da çoğu zaman kendini yalnız hisseder. Daha birçok faktörden dolayı yazar kendi yakın çevresiyle ilişki kurmakta zorlanabilir. Kanımca yazar tüm bunların dışında kendini eserlerine/yazacaklarına odaklanıp yazma öğrencisi olma yolundaki yolculuğuna aralıksız devam etmelidir. Çünkü tarihin kayıt defterine not düşmekte yazarın yoludur. Başarı ve takdir edilmek elbette iyidir ama bu yazarı tek başına tarihin, yaşamın ve zamanın şahidi yapmaz. Daha iyi nasıl yazabilirim arayışçıdır o. O derdi olan bir insandır. Kendini çevrelleyen koşulları öğrenir. İçine doğduğu kültürel iklimin alanı içindedir. Öğrendiklerini işleyip, sorumluluk duyup tekrar yansıtır. O öğrenmenin daimi öğrencisidir. Yaralarını yazararak tamir ve tabir ediyor.

Sözü Mark Twain ile bitirelim. '*Hayallerinizi küçümseyenlerden uzak durun! Ruhunu küçük insanlar başkalarını da daraltmak, azaltmak ister.*'

Nereye Böyle Berduş

Coşkun Eroğlu

Geçici bir sihirdi o. Akşamları kadifemsi şalıyla kederimin üstüne örterek beni kahraman gibi geleceğe taşıyan, uyandığımda ise şalını çekerek beni o solgun ve zayıf halimle ortada bırakan. Sihrin adı şarap, rengi kırmızıydı. Yıllarca böyle devam etmişti. Ancak öyle bir zaman geldi ki, sihrin geçmemesi için gündüzleri de sahafta gizlice içmeye başladım.

Bunun bir sır olarak kalmayacağı ise ortadaydı. Kaçınılmaz olanın gerçekleştiği gün işverenim öfkeyle gelip masamdaki termosu bakmıştı. Kalın camlı gözlüğünün ardında biriken nefret dolu ışıltıdan bu işin nereye varacağını anlamıştım. O gün avukatının yanında iş kanuna göre tazminatsız, son maaşımı alıp kovulurken: “Bu parayla bir ay daha içersin, eğer ölmezsen!” demişti. Ne diyebilirdim ki? Kimseye veda edemeden kendimi tarihi handan dışarı atarak yürümeye başlamıştım. Yıllardır hiç değişmeyen dar sokaklarda ilerlerken boğazımda bir şeyler düğümleniyor, yutkunamıyordum. Yüzüme vuran bahar rüzgarıyla dile getiremediğim cümleler, kelime kelime saplanıyordu içime.

Meyhaneye vardığımda her zamanki yerime oturunca biraz rahatlamıştım. Üst üste içtiğim iki üç kadehten sonra gözlerimin önünden gerçekler ve düşler akmaya başladı: ‘Ailem yetmişli yıllardan sonra ustaların tamir edemediği eski eserler gibi dağılarak yok olmuştu. Beni esir alan yalnızlık yaşama isteğimi ve ümitlerimi kuruturken şaraba başlamış, yakama yapışan kederlerin ağırlığını hafifletmeye çabalamıştım. Ancak şaraba duyduğum arzunun ateşi yıllar içinde büyüyerek onsuz geçmeyen zamanı artık dayanılmaz bir sancıya boğarken beni kırılmayan şeytani bir döngüye hapsetmişti.’

Saat gece yarısına yaklaşırken nihayet şarabın sanrılılarıyla bilincimin derinlerinde bir şeyler kırır-

dandı; yitip gitmiş anılar, bir hayal ve boşluk hissi. Sanki yıllardır mayalanıp duruyordu içimde. Çocukluğumdan beri yaşadığım bu kentten ayrılıp oraya gidecektim önce...’

Bir hafta sonra hazırdım artık. Akşam eşyaları satın alan adam, yüzlerce kitap dahil tüm anıları kamyonetine doldururken bana sadece ahşap bir bavul ile onun içine koyduğum şarapların hülyalara sevk eden sarhoşluğunu bırakmıştı.

Uyanır uyanmaz sızdığım betondan kalkarak evden ayrıldım. Milenyumun ilk mayısının son günleriydi. Etrafı yediveren güllerle çevrili bahçeden geçerken güvercinler, minarelerin ve surların üstünden maviliklere doğru uçuyordu. İstikamet Bey Dağı’nın ardıydı. Frenleri Allah’a emanet, direksiyonu değirmen taşı gibi dönen kiremit renkli arabamla üç yüz kilometre öteye gidiyordum. Eskiden tanıdığım birisi talihe karşı ‘kadere kırk beş’ derdi. Ben de bu sözün peşine takılarak yola çıktım nedense.

Epey bir zaman sorun olmamıştı. Arabada bir şişe de şarap içmiştim. Ancak yılankavi yokuştan Bey Dağı’na doğru çıkarken karşılaştığım sisler yutuverdi beni. Arabanın farları bu örtüyü aralayamıyor, sanki gri bulutların üstünde uçuyordum.

Az sonra dağın doruğuna yaklaştığımda sisler dağılmaya başlamıştı, ancak bu kez de tepemde kara bulutlar toplanıyordu. Rahatlamak için camı açarak aşağıdaki vadiye bakarken ortalık birden aydınlandı. Başımı yukarı kaldırdığımda şimşekler bulutları parça parça bölüyor, kıyamet alameti renkler esriyerek birbirine karışıyordu.

Dağdan inerken ise sonunda gök gürleyerek her yeri titretti. Ardından yağmur kurşun gibi boşalır-

ken hemen camı kapatmıştım. Üstelik silecekleri açmama rağmen hiç bir şey görünmüyordu. Arabayı yolun kenarında durdurmaya hazırlanıyordum ki; sol taraftaki çalılıarın ardından gelen sel arabaya birden vurdu. O anda gaza basarak kurtulmaya çalıştım fakat artık çok geçti. Çünkü araba çoktan yoldan çıkarak dağın eteğindeki boğaza doğru sürüklenmeye başlamıştı. Aşağıya hızla giden araba bir sedire takılarak sağ yanına yatınca yanımdaki bavulu alarak kapıyı açtım.

Kendimi sele bırakır bırakmaz yağmur yüzüme kamçı gibi vurmuştu, nefes alamıyordum. Ahşap bavuluma bir burgaçtan diğerine girip çalılara ve ağaçlara çarparak inerken sonunda boğaza ulaştım. Sel burada biraz yavaşlamıştı. Ancak bavulu saran kollarımda fer kalmadığı gibi başımın dönmesi de artmıştı. Zaten zirveye çıkan adrenalin çekilirken bir gaflet uykusu da beni esir almak istiyordu. İlk ‘zor imiş meğer’ derken, kavuşacağım o mutlak sessizliği bekliyordum. Fakat o son burgaç çarkıfelek gibi çevirerek oraya attı beni zar gibi.

Taşlardan yapılan ufak bir kurganın yanında gözlerimi açtığımda önce kuru değneğinin gölgesini gördüm, sonra da gözlerini. Mavi kadranlı otomatik saatim durmuştu. Güneş batarken üşüyordum. Beni oraya getiren sel çekilmiş, ardında biraz su, biraz da kum bırakmıştı.

Hiç bir şey demeden uzattığı ince elini yavaşça tutarken beni öyle çekti ki inanmadım. Kendimi toplayarak ayağa kalktığımda ise acıyla haykırdım. Çünkü dizim çok ağrıyordu. Ben kendimi kontrol ederken o kıpırdamadan bekliyordu, haki abası ayaklarına kadar uzanan dal gibi yaşlı bir kadındı. Benden uzundu. Başına pullarla işlemeli bir örtü çatmış, gür beyaz saçları bakır teller gibi elbisesine dökülüyordu. Omzunda eskimiş heybe, boynunda kemik parçalarından oluşan kolye vardı. Çakır gözlerini gözlerimin tam içine dikince yaprak gibi titredim.

En sonunda: “Sel yüzünden yoldan çıktım.” deyince, arkasını dönerek yürüdü. “Arabamla sele kapıldım.” diye, ekledim. Fakat o bastonuyla ileriye işaret ederek yürümeye devam edince bavulumu alıp ona yetişmeye çalışmıştım acı içinde.

Aksayarak epey yürüdüktan sonra geldiğimiz ev

ormanın içindeydi. Önünde ufak bir açıklık vardı. Dizimin ağrısından artık duramadığımdan pencerenin önündeki kerevete oturmuşum. Kot pantolonum ve kadife ceketim hala ıslaktı. Cebimdeki paralar da hamur gibi olmuştu.

Böyle bir yerde ev akıl alır şey değildi doğrusu. Raflarda kurutulmuş bitkiler ve mantarlar vardı; duvarlarda ise bazı ahşap eşyalar asılıydı. Çok geçmeden o da gelerek oturdu. Kerevetin üstüne çömlek bir tas koymuştu. Karnım açtı. İçinde ne olduğunu bilmediğim aştan bir kaşık aldım önce. Ardından da dayanamayarak tastakini hemen bitirmiştim. Üşümem de biraz geçmişti. Ancak şakaklarımdaki o ağrı yine başlayınca tüm hücrelerim onunla soğumak için adeta yanıp tutuştu. Bakışlarımı oraya çevirdiğimde değneğiyle üç kez vurdu ona. Şaşırmıştım. Gözleri şahin gibi parlarken ince kırışıklarla kaplı yüzü buz gibi soğuyordu. Ayağa kalkarak yavaşça açtım kilidini. Bir kaç adım attıktan sonra arkamı döndüm. Vahşi hayvanlar nasıl parçalarsa avının boğazını, ben de öyle çekip attım şişenin lastik mantarını. Daha ayaktayken şarabı kafama diktüğimde ise midemde bir guruldama başlamıştı fakat bir yudum daha alınca sanki yanardağ patladı içimde.

Kendimi yere bıraktığımda başımı sallıyordu alacakaranlıkta. Kussam rahatlayacaktım ama olmuyordu. Artık nerdeyse bayılacakken nihayet kapağı patlayan bir baraj gibi boşalmaya başladım. Yemek borum, boğazım kezzap geçmiş gibi kavruluyordu. Burnumdan da kan gelince: “Ölüyorum!” diye seldim. Fakat o umursamadan ayağa kalkarak kapıya gitmişti. Pencereye bakarken gözlerimin önünden pul pul bir şeyler döküldü ve her şey karararak kayboldu.

Tekrar kendime geldiğimde gece olmuştu. Yok olduğumu sanmıştım oysa. Etrafım yanan odunlarla hilal gibi sarılıydı. Ev dumanlardan pek gözüküyordu. Beni yalayan alevler karşıya dönünce orada kalmıştım. Ancak ağaçların gölgeleri ateşe doğru sokulurken ormandan vahşi inlemeler gelince korkmaya başlamıştım.

Seher yelinin ürkek soluğuyla son dumanlar başımın üstünden kalkarken nihayet uzaklardaki tan yerinin turuncu demetleri sedirlerin üstünden ormana düştü. Artık ufak bir top gibi olan dizime

elimle dokunurken evin kapısı gıcırdayarak açıldı. O daha gelmeden gözlerimi yummuştum. Değneğin ucuyla dokununca gözlerimi açtım. Yüzüme bakmıyordu. Bir testi suyu bıraktıktan sonra evine döndü. Az sonra geri gelerek çömlekteki aşı önüme koydu.

“Ağuladın mı beni?” diye, sordum.

Yine hiç bir şey demeden arkasını döndüğünde öyle haykırdım ki, göğe doğru baktı bir süre. Ellerim titremeye, başımdan terler boşalmaya başlamıştı. Küllerin üstünden sürünerek yaklaştım ona. Dizimin acısı beynime kadar vuruyordu ancak yine de tırnak uçlarımdan saç tellerime kadar tüm hücrelerim onu istiyordu. Otların içinde yatan şise ise kızılımsı aydınlığın içinde kıvıldaarak parlıyordu. Korkarak bir yudum almıştım. Fakat şarap daha ağzımdayken kusmanın tetiği yine çekilince kanla karışık safra ateşlemiştim bu defa da.

O gün yemek yemedim. Ayağa kalkmayı bırak, sürünecek bile dermanım yoktu. Ne kadar garipti, insan ne yapacağını bilemezken bazen bir makine gibi kapanmak istiyordu. Son düşüm ve kavilim için çıktığım yolculuk beni nerelere getirmişti. Daha dağın eteğinde düşürmüştü yere...

Ertesi gün uyandıktan sonra zaman, okyanusta kaybolan kayığı sürükleyen rüzgarlar gibi olmuştu. Yanıma bırakılan suları içsem de tastaki aşlara dokunmayıp sadece çalılardan kopardığım ham ardiçları yiyordum. Hava nemli ve sıcaktı. Evin karşısında, sürünerek gittiğim çalının yanında yatıyordum. Yaşlı kadın her seher vakti ormanın bir ucundan giriyor, ne zaman döneceği belli olmuyordu. Ben ise ıssızlığın ortasında çevremi saran vahşi dünyaya karşı duyduğum ürpertiyle kabuğuma çekilerek yoksunluk ağrıları ve dizimin sancılılarıyla boğuşuyordum.

Günler işte böyle devam ederken hayat ile aramdaki kabukların en sert olan şarabın kırılmasına tanık olmuşum hayretler içinde. Pencereden parlayan çakır gözlerin altında diğerleri de çatlıyordu birer birer. Açılan gediklerden süzülen yaşamın geç kalan ışıklarıyla her gün keşiflere çıkıyor; açılığımı, dizimi ve beni o köşeye sıkıştırıp bırakan korkuyu dahi unutarak mekandan sıyrılıyordum. Aynı zamanda içinde hapsoldüğüm şeytani döngü de kırıl-

dığından şarapsız da akıyordu zaman. Akıbeti belirsiz o kaosu içinde otomatik saatim bile yeniden kurulmuş, mekanik çınlamasıyla akrep ve yelkovanına asılıyordu.

En önemlisi ise şaraba duyduğum susuzluğun müzmin kederimden değil, onların arkasına saklanan o muazzam kibrimden olduğunu anlamıştım geç de olsa. O kadar güçlüydü ki bu güdü; her daim acı yaşayarak zayıf görünmeme tahammül edemediği için yalancı kahramanlar yaratmıştı benden.

İkinci haftayla birlikte yavaş yavaş her şeyi olduğu gibi kabullenmeye ve anı yaşamanın buruk tadına varmaya başlamıştım. Artık eskisi gibi olmayan aşlardan da yiyordum. Gündüzleri sırt üstü yatarak toprağın solumasını dinliyor sonra tepemden köpürerek vadiye doğru savuşan bulutlara bakıyordum. Geceleri ise ormandan gelen iniltiyle uykuya dalıyor, karanlığın içinden çıkan ellerin beni boğduğu kabuslar görüyordum...

Oraya geldiğim ikinci haftası da bitmişti. Gün ağardıktan sonra uyandım. Dizim biraz daha iyiydi. Bir an önce oradan gitmek istiyordum.

Kerevetin altındaki kuru yapraklar gibi çatlamış olan bavulumu alıp biraz yer çekip gitmişim ki, evin kapısı açıldı. Oysa çoktan evden ayrılmış olmalıydı.

Yanıma gelerek durduktan sonra doğruldu. Otların arasına iyice sürttüğü değneği, beni bulduğu yere doğru uzatarak ilk kez konuştu: “Yoldan çıkmadın berduş, yol getirdi seni.” diyerek, çakır gözlerini gözlerimin içine dikti. Yutkundum. Hemen sonra da: “Eğer yoluna benekli büyük kediler çıkarsa korkma.” diye ekledi ve geldiği gibi evine döndü. Ancak kapıyı kapatmadı.

Hâlâ orada donmuş beklerken, arabaya bindiğim gün geldi aklıma. O gün Bey Dağı’nın ardındaki atalarımın Nuh Nebi’den kalan evine gitmek için yola çıkmıştım. Orada öykümü yazdıktan sonra yok olmayı arzuluyordum.

Önce sele kapıldığım yere doğru baktım, sonra yolun sonunda ne olacağını düşünerek arkama bakmadan yürümeye devam ettim...

Uluay Koçak Güvener



KUMSAZI

asi melekler düştü
 şaşkınlık çünkü
 abartı idi sokak lambaları
 hem parlak hem sönük
 taşların çığı ne sessizdi
 sonra elden ne gelirdi
 söylemler ne kadar ıssızdı
 kendiliğinden zorla
 aşmış dağlar uzun ve engelli
 penceremden görünen ufuk güneşsiz
 durmuyorum yürüyorum
 gülen
 gözlerim duraklamış
 nefes alışlarım kumluklarda
 koparılmış bir çiçek sanrısında

Batuhan Külekçi



AZRAİL BAHÇESİ

Masaldır ağı çocukların
 Boyandıktan sonra ressam
 Tutulursa ay büsbütün duman
 Salkım düşer saçak
 günahdır
 kömür yarası

Şimdi hangi bakire
 fısıldayan

Nefesiyle adematunun
 Bulaştıracağı isyanı

Yolundan çevrilmiş gece

Yıl 14 Mayıs Soma

esaret

Azrail bahçesi

Derinlerde Devinen Şiirler Toplamı: Şarkısı Lirik İlhan Kemal**Bünyamin Durali**

İlhan Kemal'in sonuncu şiir kitabı Şarkısı Lirik*¹i birkaç gündür döne-dolaşa okuyorum. Üç bölümlü, 79 şiirden oluşan oldukça oylumlu, bilhassa lirizmiyle öne çıkan (kitabın başlığındaki lirik sözcüğü bu bağlamda çok isâbetli bir yerde duruyor) ve başkaca üstün özellikleriyle göz ve gönül dolduran bir toplamdan bahsediyorum. Çingene kadınların ustalıkla, özene-bezene ördüğü bir sepete benzettim bu kitabı; sımsıkı örgülenmiş bir şiir sepetine.

Sanat-edebiyat dergilerini ısrarla izlediğim ve şiirlerimin/ yazılarımın yoğun olarak yayımlandığı dönemlerde; İlhan Kemal'in bir şiirine rastladığımda, farklı biçimde heyecanlanırdım. Hele, beş dizelik bir kesitle başlayıp, dize sayılarının aşağıya doğru birer birer azaldığı (dörtlü, üçlü, ikili, birli dizeler şeklinde dizilenmiş) kesitlerle gelişen şiirleri bende başka bir rüzgâr estirirdi. Hiçbir zaman alelâdeliğe düşmeyen, toplumsalçı öğelerle desteklediği romantizmini şiirinin gövdesine o denli başarıyla giydirdi ki, her defasında imrenirdim.

Şimdi sıra Şarkısı Lirik kitabının derin sularında, becerebildiğimce, kulaç atmaya geldi. Bakalım başarabilecek miyim.

İlk alıntı şöyle:

*"Şu tepeyi aşınca, kavakların orada, acunun ucunda
Bir uçuşum kıyısında, gümüş halının sağrısında
Ücrada, koca kayanın sağında, günlerin namlusunda
Bağdaş kurdum oturdum, aklım bir tabula rosa
Dedim: Gülebilmesi için, külü bilmesi gerekir gülün!"
(yokşehir'e dönüş, s. 12)*

Bu beş dizedeki imgesel dalgalanma beni bir gir-dap gibi çektik içine. "acunun ucu", "gümüş halının sağrısı", "günlerin namlusu", "külü bilmesi gereken gül" deyişlerinin çok katlı, tok sesli çağrışımları insanın başını döndürüyor, kalp atışlarını ivmelendiriyor. (Hemen vurgulayayım: Ses, onun şiirinin olmazsa olmaz dayanaklarından biri. Şiirinin güçlülüğü büyük ölçüde se-



sinin kapladığı alanlarla doğru orantılı.) Duyarlığımızı hallaç pamuğu gibi atıyor. Bu dizeler neyi anlatıyor, saçma sorusunun gereksizliğini de gösteriyor bir bakıma. Bu sorunun düzayak şiirler için bir karşılığı olabilir ama bu çapta enerjik dizeler için aynı şeyi söyleyemeyiz. İlhan Kemal, çokgen şiirler yazıyor öncelikle. Öyleliğinden ötürü de, yalınkat, orta malı yaklaşımlara sığ(dırıl)amaz. Onları aşar. Çağcılığı da buradan neşet eder ve parlar. Montaigne'nin yüzyıllar öncesinden dediğince: "ortalama şiirin kuralları olduğunun ama yüksek şiirin kurallardan taşıdığı, imgelem dünyamızı allak bullak ettiğinin" ayrımındadır çünkü. Tıpkı aşağıdaki kesitte olduğu gibi:

*"Cama domdom kurşunu sıkılır, acıya ekmek bandırılır
Burada, yaşam ejderhanın alev ağzından alınır
Filistin'de kan, vicdanistanda ar yağmuru!
Bir adaletsiz zuhur, halk burada tozdur, savrulur"
(boyalı taş, s. 18)*

Şu iki tek dizedeki dileyişlerin asaletine bakın hele. Ciğerden bir söyleyiş bu. Hem Halk şiirimizin, hem de modern şiirimizin köklerine bağlandıkları o denli belli ki:

"Ey yaz! İzin ver yazıda dut, höyükte nar büyüsün..."
(kısa, s. 21)

"Ey zaman! Bana yaz bu yaz, elini kurak alıştırma hadi."
(ey zaman!, s. 30)

İlhan Kemal; esasta toplumsal gerçeklikten beslenen, ezilen halk yığınlarının yanı başında saf tutan bir şair. Bu kesim şairleri, ekseriyetle, somut/ yaşanan gerçekliği estetiğin tornasından geçirmeksizin, tesviye etmeksizin, şiirine bütün kabalılığıyla katıyor ki; o zaman da elde şiirden başka bir şey, bir çeşit sosyo-politik bildirir kalıyor. Kemal'se bu yanılığa mümkünü yok düşmüyor. Bilimsel ya da siyasal değil, şiirsel metinler yazdığını bir saniye olsun unutmuyor. Diyeceğim: Değerli şairimizin hareket noktası çoğunca olgular olsa da, o olgusal olan'da takılıp kalmıyor. Olguyu alıyor, yoğunluyor, inceltiyor; ve estetik bir var-olan olarak yeniden yaratıyor. Böylece bilindik dünyanın çizgiselliğinden, sanatsal dünyanın helezonisine sıçramış oluyor. Aşağıdaki beş dize, bunun en belirtik örneklerinden biri:

*"Ne çok bilinmezleri var vahşetistanın, vah annem
Ne çok yüzü, ne çok maskeleri var inanılır değil
Sığıntı gibi kalıyorum yeryüzü avlusunda
Yersiz yurtsuz, bütün mahfillerden kovulmuş!
Bizim atlarımız ateşe yazgılı, diyen çok haklı!.."*
(ateşe yazgılı, s. 31)

Duygu(lanma) da onun şiirinin köşetaşlarından biri. Burada sözünü ettiğim duygunun/ duygulanmanın, balçık gibi yivli, ağırlıklı eğilimli bir duygusallık olmadığının altını çizmeye hacet var mı? Onun duygusu/ duygulanması, benim "nesnel duygululuk" bağlamında kullandığım "duyarlık" kavramına denk düşer. Fazladan söyleyeyim hadi: Erişmek istediğimiz iyi şiirse, o şiirin zırlı zırlı ağırlıklarla hiçbir bir ilişki olamaz. İlhan Kemal, bu bilginin yükünü taşıyanlardan. Nesnel duygululuğun (duyarlığın) hakkını a'sından z'sine verenlerden. Dörder dizelik şu iki fasıl, ne demeye getirdiğimi yeterince destekliyor diye düşünüyorum:

*"Kalbim, mahcubum sana! Beni bağışlama
Ayrılıklar olsa bir yolunu bulur geri dönerdim
Küstüğüm günlerle çok barıştım bir çiçek karşılığı
Ama işte, bu başka, bir belâ başlı başına"
(bir ölü konuşuyor, s. 34)*

*"Önüme geçemediğim tek şeydi kasırga hurucu
Dikelememiştim karşında şöyle ağız tadıyla
Önlememiştim çiçeğin savruluşunu
Beni bağışlama ey hayat, kapıma kargış dök!"*
(mesel, s. 68)

Aynı atmosfer, aşağıdaki alıntılarda da egemen. İnsan, okumaya doyamıyor İlhan Kemal'in şiirlerini. Bunları derken, onun aynı zamanda zekâ katsayısı yükseklerde seyreden bir şair olduğunu teslim etmeden olmaz. Şiirini zanaat katından sanat katına yükseltmedeki maharetinin her zaman farkındayım. Bir kez daha değinmeli buna: Usta bir yontucunun taşın içinden figür çıkarırkenki ince işçilik, emek-yoğun çaba, onun şiirsel serüveninin de en kıymetli unsurlarından. İşte bunun belgelerinden başka iki verim:

*"Karanlıklara uzun baktım, gözlerim körelecek
Şavkınla saçlarımı elle, şakağımdaki karı karala
Saklımdaki yaralarımı onar, nasılsa acıda eşitiz
(çekilme, s. 58)*
"Bir narı ağlayabilir bir kirazı kanayabilirdim"
(suskun, s. 72)

İlhan Kemal'in kendine mahsus, handiye kimsenin-kine benzemeyen dizeleme/ istifleme kompozisyonu, onun bir başka başarısı. Boşsözcülüğe (verbalizm'e) düştüğüne, en azından bu kitabında, hiç tanık olmadım. Şiir yazmak için yazmıyor o. Derinlerde devinen varoluşsal (ontolojik) sancılanmaları var bir kere. Psiko-sosyal ve entelektüel kişiliğini kuşatan koşulları didikliyor çünkü. Şiirsel lâvları buralardan fırlatıyor. Bize de, volkanik püskürmeleri anıştıran dizelerinin sarsıcılığına saygı duymak kalıyor. Düşünüyorum da, dolduruşa getirilmiş, bir oturuşta çırpıştırılmış, manzûme bile olamayan yazıntılarla esip gürleyen, üçüncü beşinci basamaktan şairler İlhan Kemal Şiiri diye bir olgudan haberdarsalar; bu "tabula rasa" türünden "şeyler"ini yayımlamaktan utanmazlar mı acaba? Diyelim, şu dizeler öylelerini azıcık düşünmeye sevk etmez mi:

*"Derin kesiklerden geçtiydim yine geçirim
Çözsem düğmesini üstümdeki kan desenli gömleğin
Koynumda avcılardan kaçmış yorgun bir ceylan
Sustuğu bir şey değil susamış da
Ona sözcüklerden yapılmış pınarlar versem"*
(suskun, s. 72)

Antik Yunan'da Platon'dan mülhem "kalokagathia" kavramı "güzel olan iyi, iyi olan güzeldir" anlamına

geliyor. İlhan Kemal'in şiirlerinde bu kavramın vücut bulduğunu görüyorum. Etik bir kavram olan "iyi" ile, estetik bir kavram olan "güzel" in bu kadar kaynaştığı şiirler yazabilmek, her şairimize kısmet olmuyor. Kemal, kalokagathia'nın felsefedeki karşılığını bilerek mi, yoksa bilmeden mi böyle kalifiye/ rafine şiirler yazıyor; bunu kestirebilmek olanağım yok. Önemli de değil bu. Önemli olan: Şiirin arkhe'sinde (töz'ünde) metafizik (metafizik kavramını burada mistik çerçevede; ya da bu çerçeveden bağımsız olarak: fenomenler dünyasının ötelere kurcalayan felsefe uğraşısı düzleminde düşün- nebilirsiniz) katmanlar bulunan şairlerde bu uyum (harmoni) kendiliğinden de varolabiliyor. İlhan Kemal'de de baskın biçimde var. Yoksa, "Taşın çiçek açtığına kanıt sunmak"; yanı sıra "Rüzgârı çiçeğin kokusuna teyelle- mek" gibi imgeselliklere öyle kolayına erişilemezdi:

"Yaşama katılmanın abc'sini öğrettin bana
Taşın çiçek açtığına kanıt sundun, inandım
Rüzgârı çiçeğin kokusuna teyelledin
Bir şarkıya durdun, afiş astın sesini şehrimde"
(sesin kalır, s. 80)

Sözü İlhan Kemal'in şiirinden açmışken, "parrhasias- tes" kavramını da anımsamamak olmaz. "Ne pahasına olursa olsun, doğruyu söyleyen kişi" demek olan bu kavramın geniş açısının/ açılımının Kemal şiirinin topoğrafyasına/ fotoğrafına sorumlulukla yerleştirildiğini görüyoruz. Şiirin dallarını-budaklarını ta 4000 yıl öncesinin şairi Sümerli Ludingirra'ya kadar uzatırken; bir yandan da, kanlı gezegenimizin acılı coğrafyalarını sevgi duyulması bir yüreklilikle imlemekten geri durmuyor. Gösteriyorum:

"Şimdi de kentler yıkılıyor, zalim tahtında kaykılıyor
Sivas, Gazze, Kabil... İnsanlık avlusu kan ve kül, kabul
Anla Loudungirra, dünya hâlâ bir barbaristan ki..."
(uzak su, s. 64)
"yurdumdun, sana bakmanın saklı bahçesinde kaldım:
ateş içtim hiçliğin nar gölgesinde, kül ağladım.
çıldırıldım belki bir sarsak parsın pençesinde."
(göz uçuşumu, s. 94)

Sonrasında da hepimize direnç aşıl原因, hepimizi yaşama sevincine çağrılan seslenişlere başvuruyor ki; şiirsel kalibresi etkileyici bir şaire de yakışan budur:

"Ölümü öldür! Yaşamı yücelt! Şenelt keder evini!"
(yaşamı yücelt, s. 71)

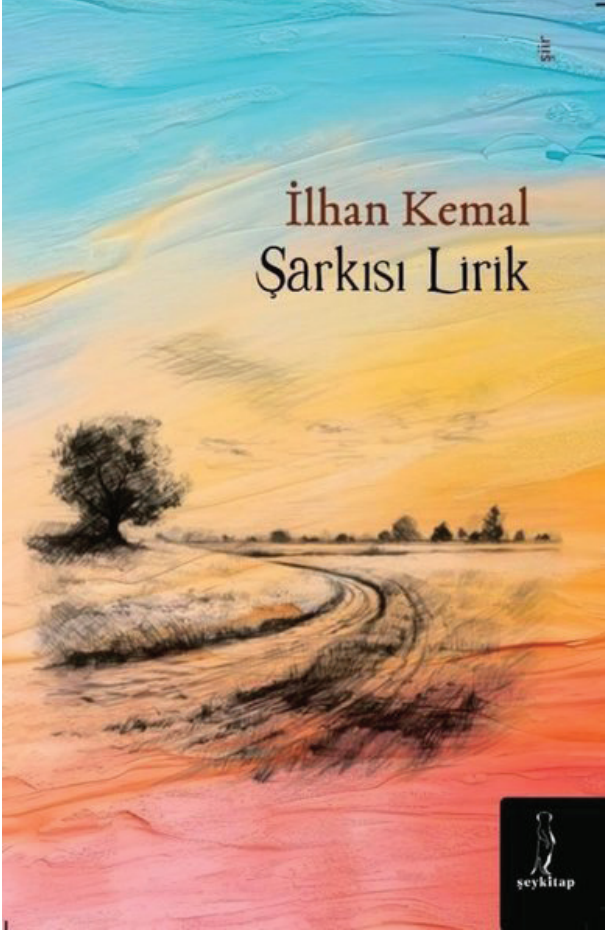
Bu yazının yukarılarında İlhan Kemal'in ontolojik tu-

tumuna kısaca değinmiştim. "Söyle kalbim, yok'a karışan, nasıl varır bir var'a?" (bir ölü konuşuyor, s. 34); "Varlık atının bağı mı? Çözüldü, gitti işte! ("kar erir, açan so- lar, konan göçer; s. 37); "Kim bilir nerede, hangi hoyratta gazel oldu solan gül?! Hâlâ eremedik sırrına, yaşamak dedikleri neydi?/ Sırrını vaktinde dökseydi ya anlam ayna- sı, bizi uyarsaydı" (kar erir, açan solar, konan göçer; s. 37) ve "Bak şimdi bunu bilemedim ne desem yalan olur/ Ama adım denli bildiğim şey var: Geçmiş, gitmiş/ Dön- mez giden, dönencede insan bir pervane/ Işığın peşinde dönen, ah ki ömür ne kısa böyle"(imkânsız şarkı, s. 62) dizeleri beni bu konuda konuşmaya bir daha zorladı. Bilmem doğru, bilmem yanlış; buralarda, deyiş yerin- deyse "lâikleş(tiril)miş bir tasavvuf anlayışı" olduğunu sezinliyorum. Varlık/ Yokluk dilemması (ikilemi) ya da ikisinin birbirinin içinde erimeleri, estetik yapıya ha- lel getirilmeden şiirleştirilmiş bence. Dinsel izleklere, onları çağcılaştırarak yaslanmayı bile tutuculuktan/ giderek gericilikten sayan sözde ilerici şairlerin kulak- larına küpe olsun bu dizeler. Çünkü, kimileri inanmasa da, bu tür inanç biçimlerine bağlanan insanların/ top- lumsal kümelerin var olduğu sosyolojik bir gerçekliktir ve görmezlikten/ duymazlıktan gelinemez. Dolayısıyla şiire taşınmaları da son kertede doğaldır; ve İlhan Kemal onları da şiirin organizmasına sindirmesiyle doğru şiirsel tavırlar takınmıştır.

Cemal Süreya'nın "göz"den "gözistan"ı türetmesine benzer biçimde, İlhan Kemal de "vahşet"ten "vahşet ülkesi" anlamında "vahşetistan"ı ve "barbar"dan "bar- bar ülkesi" anlamında "barbaristan"ı türetmiş ki; böyle türetmelerin şiiri zenginleştirdiğini düşünüyorum.

Bu arada, lirizmi zaman zaman boşlamış, şiirsel yürüyüşü topallayan bir-iki çalışma yok değil kitapta. Gene de bunların arızî/ tâli çalışmalarından, geçici yol kazalarından ibâret olduğunu düşünmek istiyorum. Örneğe, "sana söylediğim yalanların hepsi doğru" (s. 56) başlıklı şiir, nicesinden denesem de, sarıp sarmala- madı beni. Birkaç kez okudumsa da, bir tat alamadım bu şiirden. Zorlanarak, ıkına-sıkına yazılmış gibi geldi bana. Metalimsi, mekanik bir tınısı var sanki. Keşke ki- taba al(ın)masaymış, demekten kendimi zor alıyorum. Bunları söylerken, şairimizin emeğine haksızlık mı edi- yorum acaba, kipinden bir şüpheyi taşıdığımı belirt- meden de geçemeyeceğim.

Öte yandan, "için" ve "diye" sözcükleri eş anlamlı ol- makla birlikte, tamı tamına örtüşmezler. Her zaman birbirinin yerine geçemeyebilirler. Hangisinin kullanıl- ması gerektiği, kullanıldığı tümcenin söyleniş kalıbına



göre biçimlenir. Aşağıdaki güzelim dizelerde geçen "için" sözcüğü yerine, ben olsam "diye" sözcüğünü seçerdim. Buralardaki "için"lerin dizelerin akışkanlığını/ hızını ke-sintiye uğrattığını düşünüyorum:

"Aşk ile kundaklandı, umarlı büyüsün için yarınlara"
(algışlarla, alkışlarla; s. 10)

"Otacı dolaplarında sakladın, sayılsın için bir ödeşme-
ye!" (tüfeğini kıran avcı, s. 11)

"Kar erimesin, açan solmasın, konan göçmesin için"
(kar erir, açan solar, konan göçer; s. 37)

"Aralık bıraktım güle su getirsin için yağmurun eli"
(aralık, s. 51)

"Üç oğul bıraktım evin hayatına, tamamlasınlar için"
(üç oğul, s. 57)

"Telaşlar kuşanırdım, yarınlara çıkınsın için" (mesel, s. 68)

"Bir mariuhana çemberinde yıkılıp kalayım için (adin
kalır, s. 81)

İlhan Kemal; hem günlük/ kullanmalık dil'in dolaşı-mından kalkmış, hem de yerel ve yabancı sözcükleri kullanmasını seviyor. Bunlardan bazıları şunlar:

çokuşmak (s. 26), harim (s. 29), tevir (s. 35), kenafir (s. 39), omça (s. 43), konalga (s. 44), ubuntu (s. 44), ka-rızıcı (s. 56), koşnil (s. 60), çavan (s. 65), buğuz (s. 68), minçika (s. 71), şem (s. 77), çağanoz (s. 81), kuğurmak (s. 81), bağbancı (s. 88), sulca (s. 93)

Şiir, şairini bu konuda koşullayabilir, zorlayabilir ki-mileyin. Ancak, gene de ölçüyü kaçırmamalı. Ölçü kaç-tığında şiirsel duruluk, bir nebze de olsa, örseleniyor.

Naif sözcüğüyle nahif sözcüğü çoğunca karıştırı-lıyor, birbirinin yerine kullanılıyor. İlhan Kemal'in şiir-lerinde de gördüm bunu. Naif: "Saf, toy, deneyimsiz" anlamlarına geliyor ki, psikolojik/ ruhsal içeriklidir. Nahif ise: "Zayıf, cılız, çelimsiz" anlamlarına gelir ki bi-yolojik/ fizyolojik içeriklidir. Böyle olduğuna göre; İl-han Kemal'in aşağıdaki ilk iki dizede nahif sözcüğünü doğru yerde kullandığını, sonraki iki dizede ise "nahif" yerine "naif"i tercih etmesi gerektiğini söyleyeceğim:

"Ateşler yaktındı bir şamanın nahif elleriyle, tütsüler
saldındı (algışlarla, alkışlarla; s. 10)

"Bu çöl göverten eller, nasıl nahifler, nasıl narin" (çöl
göverten, s. 20)

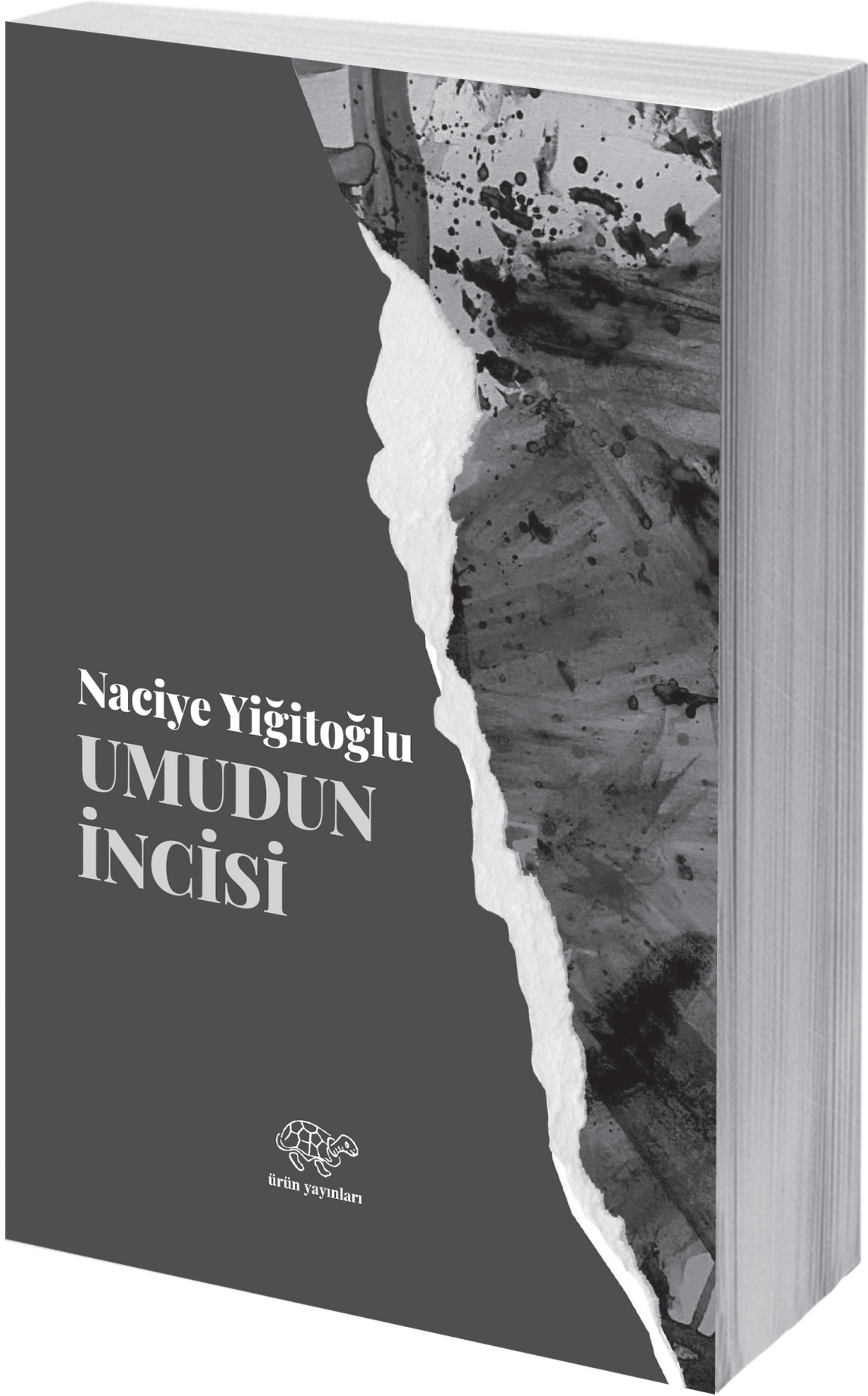
"Hep böyle çılgın, hep böyle çılgın, ama nahif kalır-
sın!" (okyanus rüzgârı, s. 44)

"Yeryüzü yüzüne inceden bırakılan nahif asalet" (sen-
siz sedasız, s. 89)

Kezâ, "Evet, bende onu diyorum, yoksun kalmak fena!" (sana söylediğim yalanların hepsi, s. 56) dizesin-deki "bende", "ben de" biçiminde yazılmıydı. Burada-ki hatâ, bilisizlikten değil, ya şairimizin dalgınlığından ya da dizgi yanlışından kaynaklıdır. Burasını kusur diye değil, başka bir baskıda dikkat edilsin diye söylüyo-rum.

İlhan Kemal'in yapıtı, bence şiir zincirimizin önemli ve bir o kadar da kıymetli bir halkası. Bu şiir halkasını dikkate almadan yapılabilecek her türden yorumun hayli eksik kalacağı kanısındayım. Kendi payıma, onun doğurgan ve esinleyici şiirinden sayısız kazanımlar edindim. Şarkısı Lirik, bu kazanımların belli başlıları-ndan yalnızca biri.

(*): İlhan Kemal, *Şarkısı Lirik*, şeykitap, 1. Baskı, Şubat 2025



Naciye Yiđitođlu
**UMUDUN
İNCİSİ**



ürün yayınları

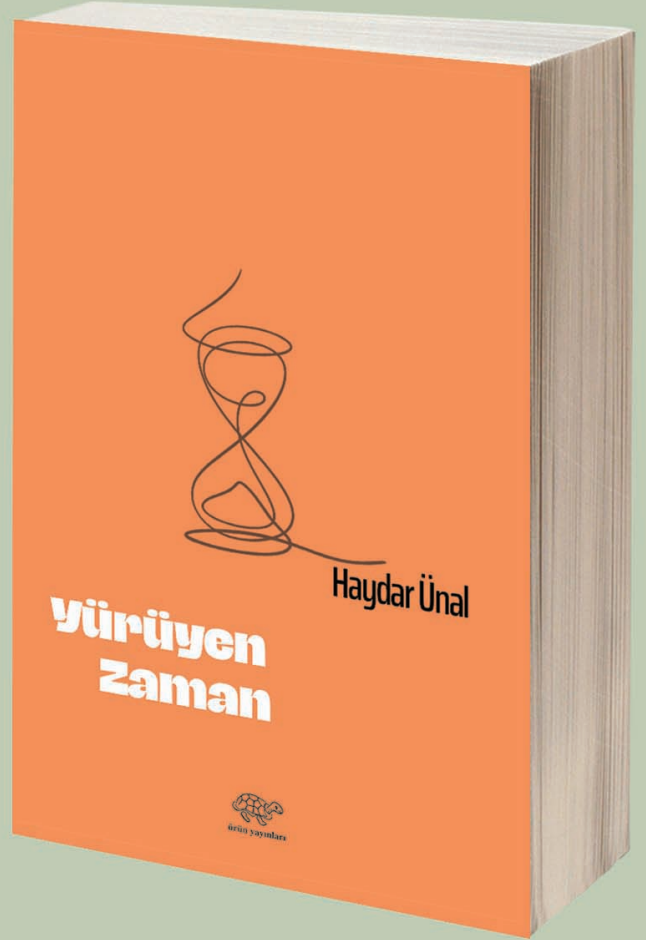
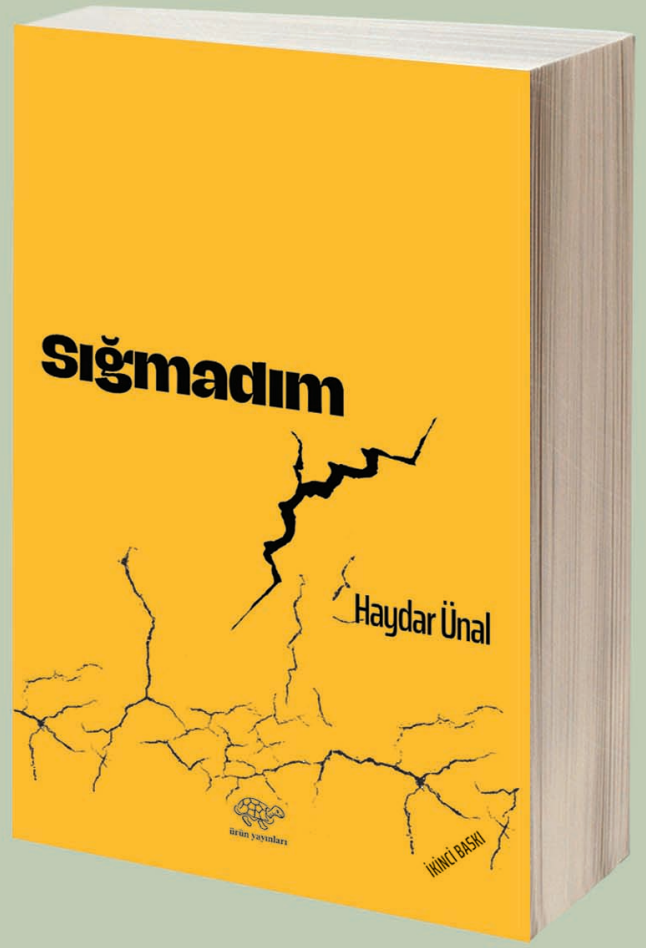


ürün yayınları

Konur Sokak No: 36/13 06650 Kızılay - Ankara
Tel: 0312 425 39 20 • Faks: 0312 417 57 23
urunyayinlari@gmail.com • www.urunyayinlari.tr



ürün yayınları



ürün yayımları

Konur Sokak No: 36/13 06650 Kızılay - Ankara
Tel: 0312 425 39 20 • Faks: 0312 417 57 23
urunyayinlari@gmail.com • www.urunyayinlari.tr



ürün yayımları