

# **Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı**

\*

**Ferda Keskin**

“Kakışma, Bakışsızlık, Atonallik, Sıkı Şiir, Sivil Şiir, Kötülük Toplumu, v.s. diyorum işte.”

‘Atonallik,’ ‘kakışma,’ ‘bakışsızlık,’ ‘kötülük toplumu’ Ece Ayhan'ın ‘sıkı’ şiir olarak tanımladığı kendi şiiri üzerine konuşurken ısrarla kullandığı kavramlar. Ancak hangi anlamda açımlayıcı ya da betimleyici olduklarını doğrudan dile getirmek yerine birer ipucu vermiş gibi kullanıyor bu kavramları. Sanki şiir üzerine önermelerinde, şiirindeki ‘sıkı’lığa tekabül eden ve yorum gerektiren bir kapalılık var. Orhan Kahyaoğlu'yla yaptığı bir söyleşinin hemen başında, kurduğu şiir diliyle ilgili bir soruya cevap verirken “Türkçenin bu kötülük toplumunda, aşağı yukarı kırk insan-yılına yakın bir zamandır ‘Sıkı Şiir’le, ‘Atonallik’le, ‘Bakışsızlık’la (Asymetrie), ‘Kakışma’yla (Dissonance) ve benzeriyle iş işliyoruz”(1) diyen Ece Ayhan'ın, yine aynı söyleşide atonallığın şiirle ilişkileri hakkında ne düşündüğü sorusuna verdiği uzunca cevap bu kapalılığa bir örnek olarak düşünülebilir.

Doğrusunu söyleyeyim, ben baştan beri ‘atonal’im. Haklılığın inadını da taşıyım... Schönberg, A. Berg ve Webern, gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir sözdizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir... Atonallığın şiirle ilişkisi açısından size bir şey söyleyeceğim: Biliyor musunuz, ünlü besteci Schönberg ... aynı zamanda çok iyi de bir ressamdı, yine ünlü ressam Kandinsky de besteci. İkinin karşılıklı mektuplaşmalarını okumuş muydunuz bilmem. Bununla size bir parça karşılık vermiş sayılabilir miyim?(2)

Bu sözlerin soruya ne ölçüde karşılık verdiğini tartışmadan önce Ece Ayhan'ın, başlığıyla Adorno'nun müzikte seriyalizm üzerine verdiği ünlü ‘Vers une musique informelle’ adlı konuşmasını hatırlatan “Yeni Bir Müziğe Doğru” yazısında söylediklerinin altını çizmek önemli görünüyor:

Webern (ve tabii Schönberg de) “bu müziğe ‘Atonal Müzik’ diye çok kötü bir ad takılmıştır” der. Ne yapalım yani? Bir bakıma İkinci Yeni de öyle değil mi Türkiye’de. ‘Galat-ı meşhur, lugat-ı fasihden yeğdir’ derdi eskiler. Beğenilsin beğenilmesin ‘Atonallik’ 1912’den ... bu yana artık başka alanlara da girerek ‘Bakışsızlık’, ‘Uç’talık, ‘Aykırılık’.. anlamlarına da getiriliyor. Getirilir. Çünkü insanların yeni bir dilbilgisi ve sözdizimi arayışındır bu.(3)

Örnekleri kolaylıkla çoğaltılabilecek bu pasajlarda Ece Ayhan bir kötülük toplumunda haklılığın inadını taşıdığını ve bu inadı atonal bir formda, yeni bir dilbilgisi ve kakışumlu bir sözdizimiyle ifade ettiğini söylüyor. Bu kavramların Ece Ayhan'ın yapıtına ışık tuttuğu/tutabileceği düşüncesine karşılık, şairin kendi

retrospektif yorumlarından uzak durmak ve şiiri kendi iç ekonomisi açısından okumak gerektiği öne sürülebilir. Ancak bu yaklaşım denemesinde ben Theodor Adorno'dan (ve bir ölçüde Max Horkheimer'dan) yola çıkarak Ece Ayhan'ın kullandığı kavramları birbirleriyle ilişkilendirmeye ve ortaya çıkan kavramsal çerçevenin bir yandan Ece Ayhan'ın şiirine nasıl bir arka plan oluşturabileceğini, öte yandan şiirinin biçimini, yani dilbilgisi ile sözdizimini, nasıl belirlediğini görmeye çalışacağım. Bu dilbilgisi ile sözdizimi üzerine söylediklerini daha çok 'ikinci Yeni' bağlamında ve bu bağlama girdiğini düşündüğü diğer şairlere genelleştirerek yapıyor olsa da söyleyeceklerim doğrudan doğruya Ece Ayhan'ın şiiriyle sınırlı kalacak.

\*

“Şiir şiirde kalmaz efendiler! Kalmamıştır da!”

Sanatın 'şahsi ve muhterem' bir şey olmadığını sıkça yineleyen Ece Ayhan şiire belli bir toplumsal misyon yüklediğini ve bu misyonun kendi şiirini diğerlerinden ayırt edici bir özellik olduğunu kimi zaman dolaylı olarak kimi zaman da açık açık söyler.

Bunlar modern şiirde halkın bütün acısının yattığının, toplumbilimsel olarak en güzel örnekleri şiirin verdiğinin falan farkında değiller. Modern şiiri, ufak bir grubun işi, paraları pulları olmayan, kendine özgü, fazla etkinliği olmayan, marjinal bir grubun işi olarak düşünüyorlar.(4)

Bu alıntıdaki ilk cümlede apaçık olarak dile getirilen iki nokta var. İlk olarak Ece Ayhan kendi şiirini 'modern' olarak konumlandırıyor. İkincisi, modern şiirin halkın acısıyla ilgili toplumbilimsel örnekler verdiğini söylüyor. 'Modern şiir'in çevresinde yer alan tartışmalar düşünüldüğünde bu sözlerin iddialı bir önerme içerdiğini ve Ece Ayhan'ın modern kavramına spesifik bir anlam yüklediğini tahmin edebiliriz. İlk bakışta bir (toplumsal) gerçekçilik ilkesini çağrıştıran bu saptamaların, şiirden mevcut toplumsal gerçekliği 'yansıtan' bir anlatı talep ettiği düşünülebilir. Ancak güç anlaşılabilirliğiyle (yani sıklığıyla) bilinen ve dinleyici/okuyucudan ciddi bir teknik bilgi bekleyen atonal ve kakışumlu bir üslubun böyle bir talebe doğrudan doğruya ve geleneksel anlamda gerçekçiliğin gerektirdiği bir söyleyişle cevap vermeyeceği de açık. Dolayısıyla kötülük toplumunda modern şiirin ne tür bir toplumbilimsel hatta politik işlevi olduğu sorusu daha dolaylı bir açıklama gerektiriyor.

Şiir için söylendiği halde, genelde sanata yüklenebilecek bu misyon ile atonal bir üslubun nasıl bir araya gelebileceğini Adorno'nun sanat üzerine görüşleriyle ilişkilendirerek anlandırmak mümkün olabilir mi? Aşağıda Raymond Geuss'un Adorno'nun sanat ve eleştiri anlayışına getirdiği yorumu ayrıntıyla aktarmaya ve bu yorumun bir Ece Ayhan okumasına nasıl katkıda bulunabileceğini göstermeye çalışacağım.

Geuss Adorno'nun sanat ve eleştiri anlayışının Hegel tarafından sanata yüklenmiş ikili bir misyondan yola çıktığını ama çok önemli bir değişim getirdiğini söylüyor.(5) Hegel'e göre

1. sanat bize hakikati söylemeli ya da (doğal, tarihsel, toplumsal ve siyasal) dünyamızı doğru olarak tanımamızı sağlamalıdır.

2. bu hakikati söylemek suretiyle sanat dünyamızı temelde yaşamaya değer bir yer olarak olumlamamızı sağlamalıdır.

Ancak bu iki unsur başarıyla biraraya geldiklerinde tam anlamıyla 'sanat' vardır... Sanatın temel görevi, içinde yaşadığımız genel (doğal ve toplumsal) çerçeveyi nasıl anlamamız gerektiği konusunda bizi aydınlatmak ve bu genel çerçeveye karşı doğru genel tavrı edinmemizi sağlamaktır. Bu genel tavır Hegel'e göre olumlama olmalıdır.(6)

Daha yakından bakıldığında sanatın tanımında belirleyici olan bu ikili işlevin aynı anda hem bilişsel (kognitif) hem de normatif bir içeriği olduğu görülüyor: Yani

sanat bir yandan bize dünyayla ilgili bilgi vermekle, bir yandan da verdiği bilginin içeriği gereği bizi dünyayla barışık tutmak, dünyayı olumlamamızı sağlamakla yükümlü kılıyor. Dolayısıyla bu normatif tutumu, yani olumlamayı gerektiren şey, sanatın verdiği bilginin içeriği, yani dünyanın iyi bir yer olduğu bilgisi. Bu tür bir içeriğe cevap vermek ve dünyayı olumlamakla yükümlü yapının estetik biçiminin de rahatsız edici olmayan, haz ya da heyecan veren, 'güzel,' yani olumlu bir biçim olması gerekir doğallıkla. Bir yandan sanatın dile getirmesi gereken hakikati metafizik bir hakikat olarak düşünen, öte yandan Fransız Devrimi'nin ardından yazan Hegel'in dünyanın iyi bir yer olduğunu ve dolayısıyla onu olumlamak gerektiğini düşünmesi ise anlaşılır bir şey.

Geuss'a göre Adorno ise Hegel'den yola çıkmakla birlikte Hegel'in sanata yüklediği işlevi tersine çeviriyor. Tıpkı Hegel gibi Adorno için de sanatın işlevi dünyayla ilgili bir hakikati göstermektir; ancak bu işlev sanatın estetik olanla siyasi olanı birbirine bağlayabilmesini sağlar. Yani hakikati söylemek hem estetik hem de siyasi bir taleptir. Ancak Adorno için ne bu hakikat olumlanmayı hak eder ne de dünya 'iyi,' yani içinde yaşarken kendimizi evimizde hissedebileceğimiz bir yerdir. Tam tersine, dünya radikal anlamda kötüdür. Kuşkusuz bu kötümserliği, Fransız Devriminin ardından "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganıyla esen on dokuzuncu yüzyıla özgü iyimserlik rüzgarlarının yirminci yüzyılda yerini iki ayrı dünya savaşına, Soykırıma ve toplu imha silahlarına bırakmış olmasına bağlayabiliriz; ama dünyanın kötülüğünü zaman zaman kapitalizm ve kapitalizmin Birinci Dünya Savaşı sonrasında aldığı biçimle özdeşleştirse de Adorno (ve elbette Horkheimer) için bu kötülüğün esas kaynağı 'Aydınlanma' ve onun tanımlayıcı özelliği olan 'araçsal' akıldır.

Başlangıçta bilinemezi ve bilinemezden duyulan evrensel bir paniği aşabilmek ve özgürlük, rasyonellik, iyi yaşam gibi idealleri gerçekleştirmek için yola çıkan Aydınlanma projesinin benimsediği bilgi ve akıl anlayışının 'araçsal' olduğunu, yani bilinemezi barındıran çevreyi (sadece doğa değil, insanın kendisi ve toplum da dahil olmak üzere) denetim almak üzere tasarlandığını; ama bu bilgi ve aklın kendini mutlaklaştırarak totaliteryen bir yapıya büründüğünü ve tam da bu yüzden başlangıçta hedeflediği idealleri gerçekleştirmek bir yana gerçekleştirilmelerini imkansız hale getirdiğini söyler Adorno ve Horkheimer.(7) Modern toplumun kötülüğü de bu Aydınlanmacı akıl ve bilgi anlayışını sorgulamadan kurumsallaştırmasından kaynaklanır.(8)

Ece Ayhan'ın kötülüğün kaynağı konusunda Adorno ve Horkheimer'in bu görüşlerini paylaştığını söylemek kuşkusuz gereksiz hatta anlamsız bir spekülasyon olacaktır, ama atonallikle iş gören sıkı/sivil şiiri "devletin karşısında değil, dışında olmak"(9) diye tanımlaması (bunu belki devleti 'tabiat' durumundan bir çıkış olarak tanımlayan teorinin reddedilmesi ya da orta ikiden ayrılış olarak da düşünebiliriz), meramının "insan ilişkileri... Mülkiyet... Mülkiyetin türevleri" olduğunu söylemesi, kötülüğün kaynağını nerede bulduğu konusunda yeterli ipucu veriyor.

Aydınlanma ile kötülük arasındaki kurucu ilişkiyi bir kenara bırakırsak, Geuss toplumsal dünyanın kötü olduğunu kabul etmenin bazı önemli sonuçlarına işaret ediyor. Bu sonuçlardan belki de en önemlisi, bu dünyayı olumlanmasına ya da yaşanmaya değer bir yer olduğunun düşünülmesine katkıda bulunan her sanat biçiminin çok temel bir yanlışlık içinde olduğunu görmek.

Radikal olarak kötü bir toplumda sanatın bir görevi insanları daha bilinçli bir biçimde mutsuz ve yaşamlarından memnuniyetsiz kılmaktır... Adorno'ya göre Hegel sanatın sadece eğlendirmek, ahlâki olarak iyileştirmek ve hatta Dickens'ın yaptığı gibi spesifik toplumsal kötülüklerin düşük düzeyli bir toplumsal eleştirisini vermekten daha üstün bir görevi olduğunu düşünmekte haklıydı; ama Adorno bu görevin radikal

anlamda eleştirel olmak, olumlayıcı olmak yerine olumsuzlayıcı (negatif) olmak anlamına geldiği görüşündeydi. Bununla birlikte Hegel, sanatın olumlayıcı olmak yönünde içkin bir eğilim taşıdığını, olumlayıcı olmanın sanat 'kavramı'nın bir parçası olduğunu düşünmekte de haklıydı. En eleştirel sanat bile bize bir haz verir ve sanattan haz almak, bu haz deneyimini mümkün kılan toplumu olumlayabilmeye yakın olmaktır.(10)

O halde, eğer sanat toplumsal olarak eleştirel olacaksa, yani bu dünyayı olumsuzlayacaksa estetik olarak da radikal olmalı, yani radikal bir biçimde "kendi olumlama eğilimine karşı mücadele etmelidir." Bunu da ancak "formel olarak olumsuz ya da eleştirel" olursa, yani geleneksel estetik formları altüst edebilirse yapabilir.(11)

Sanatın hakikati söylemesi ve bunu eleştirel bir faaliyet olarak yapması yukarıda sözünü ettiğimiz bilişsel (kognitif) içeriğe işaret ediyor. Ancak bu, sanatın bir propaganda biçimini alacağı ya da sanat yapıtının önermesel bir biçim taşıyacağı anlamına gelmiyor, çünkü sanatı bir propaganda biçimi olarak düşünmek sanatın özerkliğini elinden alacak ve araçsallaştıracak, yani Aydınlanmanın akıl anlayışıyla bütünleştirecek bir şey. Adorno'ya göre sanatın ancak kendi görevine ve tarihine sadık kalırsa başarılı olabileceğini belirten Geuss, bu tarihin sanatın kendini sanat-dışı amaçlardan kurtarmasının tarihi olduğunu ve modern dünyada bu özerkliğin aynı zamanda radikal bir toplumsal eleştirinin en etkili biçimi olduğunu söylüyor.

Sanatın biçimi aracılığıyla eleştirel olması ve toplumsal hakikatin içerik tarafından değil biçim tarafından söylenmesi gerektiği anlamına gelen bu tavra göre radikal anlamda olumsuzlayıcı bir sanatın yapacağı iki şey var: Birincisi, belirli bir "sanatsal etkinliğin benimsenmiş en temel yasalarını başaşağı ya da ters yüz etmek" ve bunu yaparken söz konusu "benimsenmiş yasa, ilke, kuralları ciddiyetle ele alıp tersine çevirmek." İkincisi, estetik geleneği içeriden olumsuzlayarak insanların toplumlarına karşı bilgisel olarak temellendirilmiş olumsuzlayıcı bir tavır almalarını sağlamak. İşte Adorno'nun öncelikle Schönberg ve ikinci Viyana okulu ile ilişkilendirdiği (edebiyattaki ifadesini ise örneğin Beckett, Thomas Mann ve Kafka'da bulan) 'modernist' sanatın yaptığı şey tam da bu dünyayı kendine yabancılaşmış, muhtaç ve uyumunu yitirmiş bir yer olarak gösteren biçimsel muhalefet.

Adorno'nun sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi dört aşamalı bir tarihsel süreç olarak gördüğünü ve ilk iki aşamada bu ilişkiyi bir olumlama ilişkisi olarak düşündüğünü öne süren Geuss, diğer iki aşamanın yirminci yüzyılın modernist sanatına özgü olduğunu belirtiyor. Bu dönemlerinmeye göre yüzyılın başında Schönberg'in atonal müziğinde ifade bulan kriz, tarihsel olarak bir yanda tekelci kapitalizmin getirdiği korkunç dünya ile öbür yanda modern toplumun kendini meşrulaştırmak için kullanmaya çalıştığı iyi bir dünya imgesi arasındaki boşluğun giderek sonsuz ve aşılabilir olduğu bir döneme tekabül eder. Ancak Geuss'a göre Erwartung gibi yapıtlardaki karanlık bu dünyada gerçek özgürlük ve mutluluğun ulaşılamazlığını ifade ederken, bu müzikten duyulan rahatsızlık insanların hâlâ daha iyi bir dünya imgesine sahip olduğunu belgelemektedir.

Schönberg'in ikinci yaylı sazlar dördlüsünün son bölümünün atonal müziği ilk başta özellikle rahatsız edici olduysa, bunun nedeni tam da 1908'de insanların sürekli do majör'ün sorunsuz dünyasında yaşamının ne anlama geldiği konusunda hâlâ açık bir fikri olmasıdır.(12)

Oysa kabaca Birinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan, İkinci Dünya Savaşıyla hız kazanan ve insanların daha iyi bir dünyaya dair her türlü pozitif ütopiyayı yitirdiği bir sonraki dönemde "sanat rahatlatıcı imgeler, estetik olarak haz verici görüntüler, bütünlüklü yapıtlar üretme yeteneğine karşı dönüp Beckett'in yapıtında olduğu gibi biçimsel olarak parçalanmış ve ahenksiz 'negatif ütopiyalar' üretmiştir." Bu negatif

ütopyalar ise toplumsal eleştirinin en radikal biçimleridir, çünkü topluma pozitif bir ütopya üretebilme gücünü yitirmiş olduğunu hatırlatırlar.(13)

Belki de Ece Ayhan'ın şiirini modernizme özgü bu iki dönemin arasında bir yerde konumlandırabiliriz. “Vezin, kafiye falan yoktur bende. İhtiyaç da duymadım... Düşünsel yönden karşı olmak da yetmez. Onun dilini de kullanmayacaksın”(14) diyen Ece Ayhan rahatlatıcı imgeler, estetik haz verecek bir söyleyiş, harmonik bir sözdümi yerine parçalanmış ve kakışimli bir üslubu tercih ederken tümüyle yitirilmiş bir ütopyaı değil; bizim dünyamızdan farklı ve daha iyi bir dünyaya gönderme yapan ama pozitif içeriğini tarif edemediği bir ütopyaı hatırlatıyordu belki de. Bu yüzden Ece Ayhan şiirinin bu kötülük dünyasını sabitleyen bir ‘fotoğrafın arabı’ yani negatifi olduğu ve bu negatfin hâlâ mümkün olan daha iyi bir dünya ütopyasının belirsizliğine tekabül ettiği söylenebilir mi?

Sanatın felsefeye dönüşmesinin aynı zamanda sona ermesi olduğu söylenegelmıştır, tıpkı biçimiyle felsefeye dönüşen bir şiirin şiiri terketmesi gibi...

## Notlar

1 E. Ayhan, Şiirin Bir Altın Çağı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 133.

2 A.g.y., s. 135-136.

3 A.g.y., s. 85-86.

4 A.g.y., s.148.

5 R. Geuss, “Art and Criticism in Adorno's Aesthetics”, European Journal of Philosophy, C.6, S.3, Aralık 1998, s. 297-317. Bu makalenin daha erken bir versiyonu için bkz. R. Geuss, “Aesthetic Theory” Journal of Philosophy, C.83, S.12, Aralık 1986, s. 732-741. Ayrıca yine aynı yazarın “Adorno and Berg” ve “Form and ‘the new’ in Adorno's ‘Vers une musique informelle’” başlıklı makaleleri, R. Geuss, Morality, Culture and History. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 içinde. Adorno'nun sanat ve eleştiri teorisini kullanırken Raymond Geuss'un bu makalelerinde ayrıntılandığı yorumu dayanıyorum.

6 A.g.y., s. 297-98. Bu metinden aktarılan bütün pasajların çevirisi benim -F.K.

7 ‘Aydınlanma’ ile Adorno ile Horkheimer'in sadece 18. yüzyıla özgü tarihsel bir olayı kastetmediğini, Aydınlanmanın diyalektiğini tüm tarihin diyalektiği olarak gördüklerini belirtmek gerek. Bkz. T. Adorno ve M. Horkheimer, Dialectics of the Enlightenment, çev. J. Cumming. New York: Continuum Books, 1988.

8 R. Geuss, a.g.y., s. 299-300. Geuss, Adorno'nun dünyayı radikal anlamda kötü bir yer olarak tanımlamasının özünde metafizik hatta dinsel bir tavır olduğunu söylüyor. 1980'lerin sonlarına doğru Ece Ayhan'a toplumsal kötülüğü metafizik bir kategori olarak düşünüp düşünmediğini sorduğumda kısa bir süre düşünmüş ve olumsuz bir cevap vermişti..

9 E. Ayhan, Aynalı Denemeler. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 32.

10 R. Geuss, a.g.y., s. 300.

11 A.g.y., s. 300.

12 A.g. y., s. 305.

13 A.g.y., s. 305-306.

14 E. Ayhan, Şiirin Bir Altn Çağı, s. 150.

BKZ: <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=164&id=27>