

Anahtar Kelimeler: Marksist Eleştiri, Pierre Macherey, Edebî Üretim Teorisi, Şiir Tahlili.

1. MARKSİST ELEŞTİRİ

Marksist eleştiri, Karl Marx ve onun takipçisi Friedrich Engels'in ekonomi ve kültür alanındaki görüşlerine dayanan bir eleştiri kuramıdır. Alt yapıyı üst yapıya bağlayan Marx, bu anlamda sanatın da üst yapının savunucusu olduğunu belirtir. Marx ve Engels'e göre insanlığın tarihini, ekonomik ve toplumsal yaşayışını belirleyen, maddi üretim tarzıdır. Bu yönüyle sanat, ekonomik unsurların oluşturduğu üst yapının ideolojisi hâkimiyetinde olur. *"Marksizme göre bir devrin egemen ideolojisi, temelde o devrin ekonomik yapısının ve buna bağlı olarak sınıf ilişkilerinin ve sınıf çıkarlarının ürünüdür"* (Huyugüzel, 2018: 290). İdeoloji bağlı olduğu egemen sınıfa hizmet eder. Bu hizmet ise Şerif Mardin'in ifadesiyle dışa yöneliktir. *"Marx, ideolojiyi Freud gibi 'içsel' bir anlamda değil, 'dışsal' bir anlamda, sosyal yapının fikrin şekillenmesine katkısı anlamında ele almıştı"* (Mardin, 2007: 49). İdeolojiye bakış konusunda Althusser'in söyledikleri de dikkat çekicidir. Ona göre ideoloji belli bir tarihi olmayan, hayalî bir üretim kavramıdır. *"Her ideoloji, zorunlu olarak hayalî çarpıtması içinde, var olan üretim ilişkilerini(ve onlardan türeyen öbür ilişkileri) değil, fakat her şeyden önce bireylerin, üretim ilişkileri ve onlardan türeyen ilişkilerle olan hayalî ilişkisini gösterir. Demek ki ideolojide, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, fakat bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilerle hayalî ilişkisi (temsil edilir) gösterilir"* (Althusser, 2002: 54). Hizmet sırasında ise sanat retorikleştirilmeye çalışılır. Çünkü inandırıcılık ne kadar yüksek olursa başarı da buna bağlı olarak yüksek olacaktır. Fry'ın değişiyile *"Lukacs'tan beri en dinamik eleştiri, realizmin bir retorik olduğu ve burjuvazi tarafından el konulmuş kendi içinde bir ideoloji olduğunun kabul edilmesidir"* (Fry, 2017: 326). Bu şekillenme S.S.C.B.'nin 1917'de kurulmasıyla daha farklı bir boyuta geçer. Artık ideoloji bir alt yapı-üst yapı olayı olarak anılmaktan ziyade, bir partinin olmazsa olmazı olarak hizmete girer. Burada angaje edebiyat kavramından bahsedilebilir. Lenin 1905'te yazmış olduğu *Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı* adlı yazısında, *"Yazarın istediğini yazma gibi bir özgürlüğü olacaksa, pekâlâ, ama buna karşılık partinin de kendi isteği gibi yazmayan yazarı kapı dışarı etme hakkı olmalıdır"* (Belge, 1989: 63). diyerek sanatçının karşılaşacağı durumu belirtmiştir. Bu tutum sanatçının nasıl elde tutulması gerektiği konusunda dikkat çekicidir. Lenin'in ölümüyle parti anlayışı yerini Stalin'in etkisine bırakır. 1934'te bu parti anlayışına göre sanatçı, işçi sınıfının ve parti anlayışının aleyhinde yazılar yazmamalı ve bu sınıfın çıkarlarına hizmet etmelidir. Bu hizmet esnasında dış dünya olduğu gibi değil, parti anlayışı doğrultusunda ele alınmalıdır. *"Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir. Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfın çıkarlarına ters düşmemelidir"* (Moran, 2014: 88). Bir başka ifadeyle, Marksist eleştiriye göre, sanat eseri gerçekliği bütünüyle yansıtmak yerine ideolojisine yarayacak olanları süzgeçten geçirerek yansıtmaya yoluna gider. Bu yönüyle de sanatın ne olduğu değil, nasıl olması gerektiği ve gerçeği yansıtırken sanatçının devrimci bir bakış açısına sahip olması gerektiği önem kazanır. Ahmet Oktay bu konuda, *"Rus yazını da Sovyet yazını da özel ve özgül koşullardan doğmuştur, bu yüzden Kapitalizmin gelişme yıllarına denk düşmesine rağmen ne İngiliz ne Fransız romanına benzer. Klasik Rus yazını Çarlık rejiminin, Sovyet yazını ise devrimin ürünüdür. İki dönemde de yazın, kendi sorunlarını aşan, hatta o sorunların dışlanmasına yol açan görevler*

üstlenmek zorunda kalmıştır" (Oktay, 1986: 46). diyerek angaje edilmiş sanatçıların Rusya'da devrim öncesi ve sonrası bu tutumda olduğunu belirtir.

Marksist eleştiri ilk kez Plehanov'la birlikte estetik zemine oturtulmaya çalışılmıştır. Plehanov için sanatın kökeninde iş vardır. Geçmişten beri insanlar önceliğini barınma, beslenme gibi temel ihtiyaçlarına vermişler ve bu temel ihtiyaçlar ile birlikte sanat ortaya çıkmıştır. Mesela mağaralara resim çizilmesi bir sanat kaygısı değil, avcının avına ulaşabilmek adına uyguladığı stratejisidir. Plehanov'un bir diğer görüşü ise sanat ve sanatçı arasındaki nedensellik bağıdır. Ona göre sanatçı hangi sınıfa aitse, yansıttığı eserlerde de o sınıf yer alır. Eğer sanatçı alt yapının ürünüyse eserlerinde de o sınıfın çıkarları ve mücadelesi verilecektir. Üst yapının ise yansıttığı egemen sınıf olacaktır. Bunlarla birlikte Plehanov, sanat ve sosyal hayattaki nedensellik bağına da dikkat çeker. Ona göre, "Bir sanatçı zamanın en önemli sosyal cereyanlarına yabancı kaldığı takdirde, eserlerinde ifade ettiği fikirler esas değerlerinden çok şey kaybeder. Ve sanatçının eserleri de bundan, ister istemez, müteessir olur" (Plehanov, 1967: 67). Buradan da yola çıkarak sanatın ve sanatçının hitap ettiği topluma karşı ister angaje edilerek olsun ister kendini sorumlu hissederek olsun, retorikliği sağlamak adına yabancılaşmaması gerektiği sonucu çıkar. Bu şekilde davranıldığı takdirde P. Macherey'de de görüleceği üzere okuyucu ve yazar arasında sözleşmenin temeli atılmış olacaktır.

Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin gibi temsilcileri bulunan Frankfurt Okulu da Marksist eleştiride bir başka dönüm noktası olarak dikkat çeker. "Eserlerinde hem Kapitalizm hem Sovyet sosyalizmine karşı eleştirel bir tutum takınan bu okulun üyeleri, sanat ve edebiyatın çeşitli problemleri üzerinde de durmuşlardır" (Huyugüzel, 2018: 294). Sanatı parti anlayışına çeviren ve bireysel konuları ele alan yazarları şiddetle eleştiren Toplumcu gerçekçilerin aksine Frankfurt Okulu, James Joyce, Marcel Proust, Samuel Becket gibi modernist yazarları över. Bunun nedeni ise asıl olarak Kapitalizmin getirdiği buhran ve insanın kendinden soyutlanarak yalnızlığına çekilmesidir. Burada Adorno'nun Balzac hakkında söyledikleri dikkat çekicidir: "Balzac, bireyin esas itibarıyla kendisi için var olduğu ve toplum ya da çevrenin ona dışarıdan etkide bulunduğu şeklindeki burjuva yanlışından hâlâ ya da daha o zamandan muaftır. Romanları sadece toplumsal, özellikle de ekonomik çıkarların kişisel psikoloji üzerindeki baskın etkisini değil, bizzat bu karakterlerin toplumsal oluşunu da sergiler" (Adorno, 2012: 60). Bu yönüyle de Frankfurt Okulu temsilcilerine göre asıl gerçeklik ve kapitalizm eleştirisini, bahsedilen yazarlar yapmışlardır. Tahsin Yücel bu konuda şunları belirtir: "Birinci Dünya Savaşı sonrasında Marksçılığı eleştirel bir bakışla değerlendiren ve geliştirmek amacı çevresinde dönemin çok önemli birtakım düşün ve bilim adamlarını bir araya getiren Frankfurt Okulu Marksçı eleştiriye de yenilemeye yönelir" (Yücel, 2012: 56). Gerçekten de Frankfurt Okuluna kadar belli kalıplarla yansıtılan ve eserlerde aranan düşünceler bu okulla birlikte farklı bir boyut kazanır. Modernist sanatçıların övülmesi bile bu eleştirinin geçirdiği evreyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Marksist eleştiri, 1960'lı yıllara geldiğinde başka bir çehreye bürünür. Althusser ve öğrencisi Pierre Macherey sanatın bir üretim olduğunu belirtirler. Onlara göre ideoloji yansıtılan değil, işlenerek yeniden üretilendir. Bu üretim esnasında nitelikli okur, yazarın sessiz kaldığı yerlerde ideoloji olduğunu görüp algılayabilirse, sanat eseri de amacına ulaşır. "Althusser sanatın ideolojiye

indirgenemeyeceğini iddia eder. Daha doğrusu sanatın ideoloji ile özel bir ilişkisi vardır. İdeoloji insanın gerçek dünyada deneyimlediği imgesel biçimleri ifade eder; elbette edebiyatın da bize verebileceği türden deneyimi" (Eagleton, 2014: 32). Peki, sanat eseri neden ideolojiyi yansıtmak yerine dönüştürerek üretme yoluna gider? Burada dikkat edilecek nokta sanatçının angaje edilmesidir. Sanatçı mensup olduğu sınıfın çıkarlarına hizmet edeceğinden kendi ideolojisini yansıtamaz ve susma hakkını kullanarak eserde boşluklar bırakır. İşte yazarın ideolojisi de tam bu noktada aranmalıdır. Marksistlere göre sanatçı ve sanat ideolojinin yansıtılmasında son derece kuvvetlidir. Bu yüzden, "Yazar sadece toplumdan etkilenmez, aynı zamanda ona bir şekil verir. İnsanlar hayatlarını romanlardaki kadın ve erkek kahramanların davranışlarını örnek alarak şekillendirebilirler" (Warren- Wellek, 2016: 116). İşte bu gücün farkında olan sınıflar da sanatı ve sanatçıyı ideolojisini aktarabilmek amacıyla araç olarak kullanmak ister. Bu hâkimiyet altında kalan "Sanatçıların kendileri ise bilim karşısında zaman zaman yapay ve çekingen bir saygının maskesini takan bir dehşet duymaktadırlar" (Brecht, 1980: 189). Sanatçı bu noktada dehşetten kurtulup susarak da olsa boşluklarla ideolojisini yansıtmaya çalışır.

Macherey 'e göre yazar, üst yapının savunucusu olmak istemezse bunu gizli yoldan eserde bıraktığı boşluklar sayesinde gerçekleştirebilir. Bir başka ifadeyle, angaje edilmiş sanatçı, yüzeyde belirli bir sınıfın çıkarlarına hizmet etmek zorunda kaldığı için eserin geri planında boşluklar bırakarak asıl ideolojisini yansıtmaya çalışır. Bu anlamda "Ne kadar kralcı ve dinci olursa olsun, soylu sınıfa duyduğu sevgiyi ne kadar açıklarsa açıklasın, Balzac kendi ön yargılarını aşarak alay ve yergilerini bu sınıfın üzerinde yoğunlaştırmıştır" (Carlioni-Filloux, 1984: 98): ifadesi belirtilmek istenen açıklamaya örnek gösterilebilir. Görüldüğü üzere Balzac yüzeyde bir sınıfa hizmet ederken derin yapıda o sınıfı alaya alarak aslında kendi ideolojisini yansıtır. İşte bu noktada eleştirmen ya da okur boşlukları yakalayabilirse yazarın amacı da yerine gelmiş olacaktır. Nazan Aksoy bu konuda şunları söyler: "Macherey'in Althusser'den aldığı tamamlanmamış bir anlam alanı durumundaki edebiyat metnindeki anlam boşluklarını doldurma işlevini yerine getirecek olan "Semptomatik okuma" kavramı ontolojizmden uzaklaşmanın zorunlu bir ürünü olarak, okuru sanat eseri karşısında edilgen bir alıcı olmaktan çıkarıp eserin onsuz anlamlandırılmayacağı bir merkez durumuna yükseltmiştir" (Aksoy, 1996: 69). Buradan da anlaşılacağı gibi Althusser ve öğrencisi Macherey, boşluklarda verebildiği ideoloji bulmak adına okuyucuyu metne davet eder. Bu yönüyle de okuyucu eseri yeniden üretmeye koyulur. Terry Eagleton da bu açıklamalara benzer olarak, "Bir ideolojinin bizim için okuduğunu(ürettiğini) okuruz, (tükettiğini); okumak metnin belirli bir maddesini onun özgül bir ideolojik üretimi içinde tüketmektir. Çünkü edebî metin daima ideoloji için metindir" (Eagleton, 1985: 218). diyerek okuyucunun da yazarın da aslında bahsedilmek istenen ideolojinin gizli ya da aleni olarak metinde var olduğunu bildiğini belirtir ve okuyucunun edilgen olarak verilen ideolojiyi tüketeceğini söyler.

1.1.Pierre Macherey'nin Edebî Üretim Teorisi

Althusser'in öğrencisi olan Pierre Macherey, tıpkı onun gibi Marksist bir anlayıştan gelir. İdeolojiyi yansıtmak anlamında ise Althusser öncesi Marksistlerden ayrılır. Edebî Üretim Teorisi'nde bir yapıt bir şey söylediği kadar söylemediğiyle de ideolojidir anlayışı görülür. Bu ideoloji metinde sessiz kalınan yerlerde aranmalıdır. Aslında metinde bırakılan sessizlik anlamlıdır. Tam da bu noktada eleştirmen

konusmalıdır. Çünkü yeniden üretim, eleştirmenin bu sessizlikleri kullanmasıyla gerçekleşir. “Yazarın yazdığı eser kesinlikle eleştirmenin açıkladığı eser değildir. Geçici olarak şunu söyleyelim ki eleştirmenin yeni bir dil kullanımıyla eserde bir farklılık ortaya çıkartır, eserin olduğundan başka olduğunu gösterir” (Macherey, 2019: 24). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere yazarın yazdığı eser, eleştirmenin elinde artık farklı bir boyuta geçer. Bunun sebebinin de Macherey şu şekilde açıklar: “Metin tek bir şey söylemez, ama kaçınılmaz olarak aynı anda birçok şey söyler” (Macherey, 2019: 44). İşte bu noktada iyi bir okur ya da eleştirmen, metnin derininde kalmış gizli anlama erişmeli ve metnin tek bir şey söyleyemeyeceğinin farkına varmalıdır. Okur ya da eleştirmen, böyle bir yol izlenerek zaten merkezlessiz olan ve doğası gereği dağınıklığı barındıran eseri anlamlandırabilir. Bu noktada Macherey şunları ifade eder: “Eserin basitçe okunması sadece girişimin yüzeysel dekorunu gösterir: Fakat sahnenin gerisinde beklenmedik olağanüstü ve güdümlü bir eylem oynanır ki bu doğumdur” (Macherey, 2019: 45). İşte bu doğuma erişerek eserin söylemediği kısımları yakalayan ve anlamlandıran okur/eleştirmen sahnenin gerisindeki doğuma da şahit olur.

Bir eser nasıl meydana gelir sorusuna Macherey’nin cevabı Romantikler gibi değildir. Ona göre ilham vb. etmenler edebî metnin oluşmasında etkili değildir. Önemli olan materyalleri işleyerek yeni bir ürüne katmaktır. “Kendi metninin işçisi olan yazar, çalıştığı malzemeleri kendi imal etmez. Ama onları gezici parçalar halinde, herhangi bir iskeletin inşasına özgürce yardım eden kendiliğinden düzenlenmiş olarak da bulmaz” (Macherey, 2019: 64). Alt yapının üst yapıyı belirlediği Marksist eleştiride, sanat da üst yapının savunucusudur. Dolayısıyla sanat, savunucusu olduğu üst yapının belirlediği ölçütlerde eser üretimini sağlar. Bir başka ifadeyle “Angaje” edilmiş bir edebiyatta, yazarın söyleyemeyeceği durumlar aslında ideolojisidir, bununla birlikte söyleyebildikleri angaje edilen yazarın ifadeleridir. “İçinde kitabın açıldığı oyuk, her şeyin söylenmesi gereken, dolayısıyla da asla söylenmediği yerdir; fakat tamamlanmamışlığın sağladığı kesin sınırlarla kapalı olduğundan, bir başka konunun başkalaştırmasına katlanamaz” (Macherey, 2019: 113).

Edebî Üretim Teorisi’ne göre metin tek bir şey söyleyemez. Bununla birlikte yukarıda da belirtildiği gibi aslında söylenilenin değil, söylenilmeyenin peşine düşülünce bu durum açığa çıkar. Bir başka ifadeyle, metinde açık olarak verilen şeylerin belirli anlamları vardır. Bunlar eleştirmen tarafından anlamlandırılabilir. Ancak unutulmaması gereken nokta, metinde söylenilmeyenlerin sayesinde metnin birçok şey anlattığıdır. Anlatılanlar arasında yazarın ideolojisi de bu noktada aranır. Eleştirmen bu noktayı yakalayabilirse eser de bir anlamda başarı sağlamış olur. “Eserin içinde serbest kalması gereken bir anlam bulunmaktadır; kendi lafzı içindeki eser, bu anlamı süsleyen konuşkan ve aldatıcı maskedir; eseri tanıma, bu temel ve biricik anlama uzanmaktır” (Macherey, 2019: 104). Çünkü, Macherey’e göre, kusursuz eser kendi eleştirisini içine katarak tamamlanmış eserdir. Bunun aksinin olduğu durumda yazarın açıkladığı eser, eleştirmenin açıkladığı eser olmaktan çıkar. Çünkü eleştirmen, yazarın sessiz kalarak bıraktığı boşlukları tamamlayamamış ve yazarın ideolojisini kavrayamamıştır. “Demek ki kusursuz, tamamlanmış eser, kendi eleştirisini de içine katmayı başarmış olandır; sonuna kadar modele varana dek eleştirilmiştir.” (Macherey, 2019: 36).

Macherey'nin bir diğer dikkat çekici tespiti şöyledir: Eserin basitçe okunması sadece girişimin ve yüzeysel metnin dokusudur. Fakat sahnenin gerisinde beklenmedik bir eylem oynanır ki bu da doğumdur. Bir başka ifadeyle yeniden üretimdir. Bununla birlikte, bir metnin birden fazla okunabileceğini belirten Macherey'e göre bunun en büyük sebebi, metinde bir tersle bir düzün olmasıdır. Bu zıtlıklar, ters ve düz, eleştirmende de farklı etkiler uyandırır. Fakat burada verilen dağınıklıklar ve zıtlıklar rastgele, yazarın keyfiyetine göre yapılmaz. Bir başka ifadeyle kargaşanın ortaya çıkması asla tesadüf değildir. *"Eser, alakasız bir özgürlüğün yasasına göre rastgele yapılmaz: Çünkü her bir uğrağında ve her bir düzeyinde özellikle belirlenmiştir. Bu nedenle kargaşa ve tesadüf asla bir karmaşanın ortaya çıkması için bahane değildir, bunlar görülmemiş bir hakikatin işaretleridir"* (Macherey, 2019: 61).

Yazarın eserinde ürettiği olaylar da muamma kavramıyla açıklanır. Bir olayın çözümlenmesi için okur sayfaları çevirmek zorundadır. Burada da yazarın, okuyucusuna bir zorlamada bulunduğu düşünülebilir. Çünkü verilen metin, yazar tarafından kurgulanmıştır. Bu ilk bakıştaki kurgunun anlamı da yazara aittir. Yazar, okuyucusuna merak unsurunu yerleştirir ve onu bir anlamda kendisine bağımlı kılar. Burada kapitalist dünyanın da ideolojik anlamda düşüncesi hatırlanabilir. Bilindiği gibi kapitalist tüketim, tüketiciye sunduğu ürünün zevkini yavaşça verir ve kendisine bağımlı kılar. Tüketici artık o ürüne bağlı olur. Üretici ne zaman isterse, tüketici o zaman başka bir tüketim aracına geçebilir. Bu anlamda cep telefonları örnek verilebilir. Yazarın yaptığı da budur aslında, okuyucunun özgürlüğü dâhilinde değildir. Okuyucu eğer muammayı çözmek istiyorsa, yazarın kurgusuna sabırla gitmek ve yazarın kurallarına uymak zorundadır.

Edebî Üretim Teorisi'ne göre verilen gerçek yine metin üzerinden tespit edilebilir. Bununla birlikte yazarın verdiği gerçekler ve ideolojisi yukarıda da belirtildiği gibi boşluklardadır. Bu boşluklar da yazarın ve eserinin özerkliğidir. Eser özgündür ve bu özgünlük ona bir özerklik verir. Çünkü eser, bu özerklik sayesinde kendi sınırlarını inşa eder. Bu sınırlar içerisinde yukarıda verilen örnekte görüldüğü gibi kendi sınırlarını ve kurallarını belirler. *"Eserin özgürlüğü aynı zamanda özerkliğidir. Eser kendi sınırlarını inşa ederek edindiğinden, eserin kuralı kendi içindedir"* (Macherey, 2019: 76).

Macherey'e göre yazar ve okur arasında gizli bir anlaşma vardır. Eser kurmacadan oluşur ve doğru kabul edilmez. Bununla birlikte yazar, okuyucusundan doğru kabul edilmeyi talep eder. Sözle okuyucusu üzerinde etki uyandırmaya çalışır. Bir başka ifadeyle, okurun güvenini kazanmak ve bu güveni boşa çıkartmamak ister. Okur da bu güvene inanır ve metne yönelirse arada gizli bir anlaşma olur. *"Birisi, eserini bir okur kitlesine sunan yazardan gelir; diğeri ise kitabı açmaya sevk eden hareketle bile yazara duyduğu inancı belli ederek uzlaşmayı kabul eden okurundan gelir"* (Macherey, 2019: 100).

2. ÇİMENLERİN EFENDİSİ ŞİİRİ

Ben canımı sokak buldum efendim!

Ben çimenlere yaslamışım ömrümü

Birbirinin önünde yamulanlar varken

Beni dize bilmez sanma
Beni dize gelmez san!
Çaresizlik ki kırk kir ile sıvanmıştır hikâyemize
Bir balığın yaralı ağzıyla konuşuyor olmamız bundan

Öyle bülbül! Hadi ordan
Kuşların hatırını cebimde tutarak konuşuyorum.
Öyle kırıntılı, Gak!
-Betonu icat edene yazıklar olsun!
(Şehir denen şeyinizin şeyisine fuck)

Dünya küfrün kendisi olmuşken
Beni küfür bilmez sanma
Bak' Bak. Bak buradan.
Bir de buradan.

Yağmurdan sonra yayılan huzurun adıyla konuşuyorum:
Bak sana çimenlerin derin nefesiyle, soruyorum;
Şehrin perçemleri sizin gözlerinize niye batıyor?
Biz, üç beş adam, ömrünü çimenlere adayan
Razıyız gölgesine uyuduğumuz ağaçtan.
Ve zerre ipimizde değilsin başkan.

Ben canımı sokakta buldum, ama
Affına sığınarak şunları,,, ablacım,
Ver bak şunları
Ver bak şunları
Ver bak şunları
Ver bak şunları
Bu medeniyet denen şeyin naylon poşetine koyayım.

Bunca katlı yol bunca kavşak

Kavuşturmuyor bu şehirde insanı birbirine
Sabahın ince tüylüsüüz geçip gideceğiz birazdan
Hem haliçe kızak, pardon kazık çakıyorlarmış
birazdan, metro da geçsin biraz da buradan.

Sen hiç esenler otogarını gördün mü ablam
Esenler otogarından istanbul'a kavuşur mu hiç insan

Toprağın hıştısını otun çıtırtısını duyan bana
Uykusuzluğunu, solgunluğunu,
yüzünün buruşukluğunu anlamak çimenlerin
benim üstüme kaldı.
Kala kala bana kaldı, evet.
Bir gülün merkezini aramak
Ben eve kafa bi dünya dönmüştüm bir gün
Ben her gün eve kafa bi dünya dönüyordum.
Ya da evin kafası bi dünyaydı, bilmiyorum.

Her ağaç ben buralıyım der, burada
Her çimen yerle yeksan
Bir ben diyemedim, "buralıyım"
Buradayım, ey insan!
Ben bu durduğum noktaya kolay gelmedim.
Ben canımı sokakta buldum efendim! (Keskin, 2016: 27-29).

2.1. Şiir Tahlili

Modern Türk şiirinde kendisine has üslubu ve serbest nazım tekniği ile şiirler ortaya koyan Birhan Keskin, 1963 yılında Kırklareli'nde dünyaya gelir. 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'nde Sosyoloji bölümünü bitirir. Şiirlerinden de anlaşılacağı üzere mezun olduğu bölümün topluma yaklaşımında önemli etkisi olmuştur. 1995-1998 yılları arasında birkaç arkadaşıyla Göçebe dergisini çıkaran şair, çeşitli editörlük görevlerinde de bulunur. 1991-2002 yıllarında yazdığı şiirlerini 2005 yılında *Kim Bağışlayacak Beni* adı altında tek ciltte toplar. *Ba* adlı şiir kitabıyla 2006 yılında Altın Portakal Şiir Ödülü'nü; 2011 yılında ise *Soğuk Kazı* ile Metin Altıok Şiir Ödülü'nü alır. 2016 yılında yayımladığı *Fakir Kene* isimli şiir kitabı içerisinde yer alan *Çimenlerin Efendisi* şiiri onun topluma bakış açısındaki tutumunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Şiirin başlığından yola çıkıldığında çimenlerin beton karşısında esnekliğe sahip, tabiata ait olan bir özgürlük aracı olduğu düşünülebilir. Burada efendi kelimesi de dikkat çeker. Efendilik, üst sınıfa ait bir kelimedir. Şair ise alt sınıfın yer aldığı ve genellikle ayakların basıldığı çimenlerin efendisidir. Bu yönüyle şair, ironik olarak ezilenlerin sesi imiş izlenimi vermektedir. Yine çimenler görünüş itibarıyla de betonlaşmanın hızla yayıldığı bu modern dünyada insanların sığındığı, nefes veren bir yerdir. Çimenler sokağa aittir ve normal şartlarda efendilik oluşturmayan, herkese açık olan alanlardır. Şair ise bu duruma modern dünyada herkesin bir pastaya sarılıp oradan pay almasına ve kendilerini efendi konumuna sokmasına karşı bir eleştiri olarak yaklaşmış olabilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi efendilik kelimesi, şair tarafından sahiplenilme hissini canlı tutar ve ezilenlerin, özgürlük mücadelesi verenlerin sesi olma kaygısını akla getirir.

İlk dizelerdeki ifadelerden şairin sokağı sahiplenışı ve ömrünü bu sahiplenmeye adanmışlığı anlaşılmaktadır. Şair modernite karşısında doğaya ait ve beton/katı karşısında esnekliğe sahip çimenleri seçer. Buradan hareketle şiirde beton/modern ile esnek/tabiata arasında bir mücadele görülür. Şair, çimeni ve toprağa ait olanı seçerek tarafını da belli eder. Bir başka ifadeyle sırtını toprağa yaslar. Sırt yaslamak da burada üzerinde durulması gereken bir ifadedir. Bilindiği gibi sırt yaslamak bir güce güvenmek, ondan güç almak gibi çağrışımları akla getirir. Karşıt güçler betona ve modern dünyanın efendilerine sırt yaslar; şair ve sahip olduğu sınıf sırtını çimene, diğer bir ifadeyle, tabiata yaslar. Tabiatın da özgürlük kavramıyla bütünleşmesi sonucu sırt özgürlüğe yaslanır. Şair, karşı tarafı birbirlerinin önünde yamulmakla suçlar. Burada yamulmak da ilginç bir ifadedir. Beton ve sertlikle verilen bu sınıf, söz konusu çıkar olunca imkânsız başarılar esner. Çimenlere yaslananların ise böyle bir derdi yoktur. Onlar zaten esnektir, çıkarları yoktur.

Dize bilmez ve dize gelmez ifadeleri üzerinde yoğunlaşıldığında şöyle bir görüş ortaya çıkabilir: Güç ve güce ait olanlar, karşısında duranları genellikle dize getirebilir. Dize gelmek, bilindiği gibi yola gelmekle özdeştir. Şair burada sanki gücün onu tehlikeli gördüğünü ve dize getirmeye çalıştığını bilir; fakat tepkisi bir sonraki mısradaki "Dize gelmez san!" olur. Bir başka ifadeyle, mevcut düzeni bilen şair, bu durum karşısında her şeyin farkında olduğunu belirterek dize gelmeyeceğini, yola girmeyeceğini belirtir. Dize gelenler ise zaten mevcut düzende kendilerine yer bulan ve bu anlamda yamulabilenler sınıfındandır.

"Çaresizlik kırk kir ile sıvanmıştır hikâyemize" derken şair ne demek istemektedir? Bu kısımda çaresizlik, kırk kir ve sıvanmışlık kelimeleri üzerinden yola çıkıldığında, şairin yalnızlık hissini ve maruz kaldığı geçmişini yansıtmak istediği düşünülebilir. Bir başka ifadeyle, yaşadığı olaylar, maruz kaldığı mücadelelerden gelen kirler, hikâyeme esas teşkil eder, der gibidir. Alt dizede "Bir balığın yaralı ağzıyla konuşuyor olmamız bundan" ifadesi de bu duruma bağlanabilir. Balık bilindiği gibi av durumundadır. Karşısındaki sınıf ise avcıdır. Avcı çeşitli yollarla yaklaşarak onu genellikle avlar ve üst dizede olduğu gibi dize getirir. Burada şair aldığı yaraları bir balığın ağzına benzetse de avcının eline geçmemiştir. Yara almıştır; ancak yine de mücadelesini vermektedir. İlk kısımda çimenden sonra burada balığın seçilmesi de yine özgürlüğe düşkünlükle ifade edilebilir.

Bir sonraki kısımda hayvan olarak bülbül seçilir. Şair, "kuşların hatırını cebimde tutarak konuşuyorum" der. Kuşların hatırından kasıt nedir? İlk kısımlarda şair yalnızken şimdi, bir sınıfın da aleni olarak sözcüsü olduğunu gösterir. Kuşlar da özgürlüğüne düşkün hayvanlardır. Şairin de bu sınıfın sözcüsü olarak onların mücadelesini sürdürmeye çalıştığı düşünülebilir. Balığın yaralı ağzı bu kısımda yerini kırıntılı konuşmalara bırakır. Kırıntı kelimesi anahtar roldedir. Kuşlar özellikle kırıntılarla beslenirler. Az yiyen ve özgür hayvanlardır. Şairin, şiirin başından beri vermeye çalıştığı iki sınıfın mücadelesi burada da karşımıza çıkar. Kırıntılar azlığı çağrıştırırken dolaylı olarak karşı sınıfın da çok yediğini ve yalnızca kırıntıları karşı tarafa bıraktığını düşündürtebilir ki bir önceki canlı örneğinde yine bazı türleri hariç az yiyen balıklar bu anlamda dikkat çekicidir. Sonraki mısralarda şairin modern dünyaya tepkisi dile getirilir. Daha önce verilen çimenler, balık ve kuş kavramlarından yola çıkarak şairin arka planda özgürlük kavramını ideoloji olarak işlediği düşünülebilir. Tıpkı Macherey'nin belirttiği gibi düşünülünce şairin 'sessiz kaldığı' ve 'söylemediği şey' özgürlük ideolojisi. Şair ise bu kavramı birçok sembolle ortaya koymaya çalışır.

Dikkat çeken bir diğer nokta şiir boyunca şairin mücadelesini konuşma ile sürdürmeye çalışmasıdır. Herhangi bir aletle çatışmadan bahsedilmez. Balığın yaralı ağzı olsun, kuşların kırıntı toplayan ağızları olsun bir ağız kavramı, dolayısıyla da konuşma yoluyla mücadele şiir boyunca öne çıkar. Bunun karşısında bulunan güç ise balığı yaralamıştır. Gücü ise yaralayabilecek ya da esnetebilecek tek şey, çıkar uğruna eğilebilmeleridir. Buraya kadar çimen, balık ve kuş kavramlarından yola çıkarak bahsedilen sınıfın son derece kırılgan, nahif ve özgürlüklerine düşkün oldukları ifade edilebilir.

Dünya küfrün merkezidir. Adaletsizlik, duyguların yok edilişi ve çıkar uğruna sınıf çatışmaları bu merkezde toplanır. Şair bu kısımda bu merkeze nereden bakarsan bak hep aynı şeyi görürsün der gibidir sanki. İster zengin kısımdan ister fakir kısımdan bak, göreceğin şey, dünyanın küfrün kendisi olduğudur. Bütün kesimler bunu bilmektedir. Bu yönüyle küfür kavramı ardında, derin yapıda adaletsizlik ideolojisini barındırır. Şairin "Beni küfür bilmez sanma" ifadesi de bu noktada aranabilir. Bir başka deyişle şair de adaletsizlik ve buna yakın olan durumların farkında olduğunu belirtir.

Bir sonraki dizelerde tabiata ait olan şair, çoğul ifadelerle isyanına devam eder. Burada şairin arkasına aldığı güç yağmur, çimen ve tabiata ait hissedilen insanların oluşturduğu sınıftır. Şehrin perçemleri de bu yönüyle yok edilmesi gereken yerlerdir. Bilindiği gibi saç perçemleri de gözü rahatsız eder. Sanki şair de kendilerinin saç perçemleri gibi olduğunu ve sürekli yok edilmek istendiğini anlatır. Yani karşı güç için rahatsız edici ve göze batan bir sınıftır. Ya yok edilmeli ya da göz önünden alınmalıdır. Buradan yola çıkarak bu güç karşısında mimli hale gelen sınıfın göz perçemleri imgesinde verildiği düşünülebilir.

Diğer mısralarda "Razıyız gölgesinde uyuduğumuz ağaçtan" der, şair. Bu kısım ağaçtan razı olanların yeri olsa da bu durumdan rahatsız olanlar için tehlike oluşturur. Bir başka deyişle, beton dışında kalan sınıf bu halinden memnundur; ancak karşı tarafta güç ve otorite vardır bunun sonucu olarak baskı uygular. Gücün karşısındaki sınıf ise tepkisizlikle verir tepkisini. Çünkü bu üç beş kişi, ömrünü

doğaya ve özgürlüğüne adanmışlardır. Güç, onlarda artık tepkisizlik doğurur. Yani o kadar çok baskı ve dayatma görmüşlerdir ki bu durum artık tepkisizlik doğurmuştur. Burada Macherey'nin görüşlerinden yola çıkarak şiirde ideoloji anlamında 'Gezi Parkı' olaylarının verilmek istendiği düşünülebilir. Tabi ki burada bir kesinlik iddiasında bulunulamaz, yalnızca yorum niteliğinde bir düşüncedir.

Sonraki mısralarda şair, naylon poşetten bahseder. Naylon poşet, doğaya zarar veren bir şeydir. Bu yönüyle doğaya ait olanların karşısında verilmesi de düşündürücüdür. Şair "Ver bak şunları" derken neyi kasteder? Burada olumsuz şeyler olduğu ilk akla gelen düşüncedir. Belki vergi kaçakçılığı belki gizli kapaklı işler vb. Bunlar şairin ifadesiyle medeniyet denilen maske ile bütünleşir, gizli kapaklı işler, medeniyet denilen poşete atılır ve maskelenerek gizlenir. Öne sürülen medeniyet kavramı, retorikleştirilmiş ve bir anlamda maskenin altı korunmuştur.

Doğaya ait olan şair için metro, kavşak ve şehir hayatı iç benlikte huzursuzluk oluşturur. Çünkü bunlar şair için tabiata değil, modern dünyanın getirdiği güce ait olan şeylerdir. Bir başka ifadeyle, insanı yalnızlığına daha fazla iten etkenlerdir. "Sabahın ince tüylüsüüz" diyen şair için iki ihtimal akla gelir. İnce tüy şeffaflığa yakındır. Bu anlamda kendi sınıfının naylon poşet karşısında saflığa sahip olduğunu düşündürür. Diğer bir çağrışım ise, şairin bu mücadeledeki mağlubiyetin kaçınılmaz olduğunu kabullenmesidir. Çünkü şair, bu mücadelede güçlü olanlar karşısında, tül gibi ince ve güçsüzdür. Bu iki çağrışımın ilki akla daha yatkın görünse de kesin bir hüküm verilemez. Bunun karşısında güç ise kazık çakar. Kazık da yine kaya ile birlikte düşünüldüğünde kalıcılığı, sertliği çağrıştırır. Bu noktadan hareketle ince tüy karşısında kazık sahibi bir sınıfın varlığı görülür. Şair bu kısımlarda sanki ironi yapar. Onlar kazıklarla kalıcı olduklarını düşünürler.

Esenler otogarı birçok insanın yığın oluşturduğu bir yerdir. Burada şair için duyarlılık daha da artar. Bir başka ifadeyle, metrolar, kavşaklar ve modern dünyanın getirisi buradaki insanlar için bir şey değiştirmez. Buradaki insanlarda yine umutsuzluk, karamsarlık ve özlem hissi hâkimdir. Ezen ve ezilen arasındaki mücadele, iş şartları ilk anda akla gelen şeylerdir. Çalışanlar, özellikle şoförler, para karşılığı doğaya ait olandan uzaklaşan ve duygularını içinde saklayan insanlardır. Bu yönüyle güce hizmet etmek zorunda kalırlar. Güç; yol, kavşak vb. yaparak, insanları bu yola mecbur eder. "Esenler Otogarından İstanbul'a hiç kavuşur mu insan" söylemi bu yönüyle düşünüldüğünde, işçi sınıfının para karşılığı duygularını köreltmek zorunda kalmalarını düşündürür. İşte bu noktada toprağa ve doğaya ait olanlar şaire kalır. Çünkü o tüm benliğiyle betona, yola, modern dünyaya karşı olmaya çalışıyordu.

Son dizelerde şair bu noktaya kolay gelmediğini ifade eder. Çeşitli psikolojik ve fiziksel baskılar, dışlanmışlık ve bunalımlarla o, şu anki konumuna gelmiştir. Çünkü o, bir balığın yaralı ağzıyla konuşmaktadır. Şair uyumsuzluğu seçmiştir, güç karşısında sağlıklı kalamamıştır. Karşısına gücü aldığı için kendinde değildir.

SONUÇ

Marksist eleştiri temelini Karl Marx ve Engels'e dayandıran bir kuramdır. Önceleri altyapının üst yapıya bağlanması ile temelleri oluşturulsa da daha sonraki

Marksistler, bu düşüncede değişiklikler yapmışlardır. İdeolojinin yansıtılması konusunda önceleri toplumcu gerçekçi bir tavır takınılsa da ilerleyen tarihlerde Althusser ve Macherey'nin görüşleri ideolojinin metindeki boşluklar olması gerektiğini göstermiştir. Marksist eleştiriyi ilk kez Plehanov estetik zemine oturtmuş ve G. Lukacs ise estetik anlamda Frankfurt Okulunun temelini oluşturmuştur. Frankfurt Okulu Marksistleri, kendi zamanlarına kadar gelen Marksist eleştiriden farklı olarak tepki çeken bazı modernist sanatçıları övmüşler ve asıl olarak modernistlerin eserlerini ideolojinin yansıtılması olarak görmüşlerdir.

Pierre Macherey, *Edebî Üretim Teorisi* eserinde yazarın angaje edildiği için asıl ideolojisini gizlemek zorunda kaldığını belirterek gizlenen bu ideolojinin yazarın sustuğu, boşluk bıraktığı yerlerde aranmasının gerektiğini dile getirir. Yazar ideolojisini bu boşluklarda bıraktığı için okuyucu da edilgen durumdan çıkarak metne davet edilir ve muammayı çözmede etken hale gelir. Bu noktaya gelinirse yazar da eserini başarıya ulaştırmış kabul eder.

Birhan Keskin'in yazdığı *Çimenlerin Efendisi* şiirinde doğaya ait olanlar ile betona/moderniteye ait olanların mücadelesi verilir. Bu mücadelede doğaya ait olanlar incelik sahibidir ve modern dünyanın verdiği güce sahip değildir. Yine bahsedilen bu sınıf, özgürlüğüne düşkün canlılardan örneklerle anlatılmıştır. Karşı taraf ise ezen, katı, sert ve modern dünyanın hizmetine kendisini adayan bir sınıftır. Onları yumuşatan tek şey, çıkar karşısında olur. Onun dışında esnemezler. Doğaya ait olanlar ise ince tüylü, balık, kuş ve doğayla birlikte verilen, özgürlüğüne düşkün, esnekliğe sahiptirler. Bir başka ifadeyle, esneklikleri doğuştan gelen bir sınıftır.

Kaynakça

- Adorno, W. Teodor (2012). *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy- Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aksoy, Nazan (1996). *Batı ve Başkaları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Althusser, Louis (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp- Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, Murat (1989). *Marksist Estetik*, İstanbul: BFS Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1980). *Sosyalist Gerçeklik ve Toplum*, çev. Ahmet Cemal-Kayahan Güven, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Carlson, J.C.- Filloux, J.C. (1984). *Eleştiri Kuramları*, çev. Tahsin Yücel, Ankara: Kuzey Yayınları.
- Eagleton, Terry (2014). *Marksizizm ve Edebiyat Eleştirisi*, çev. Utku Özmakas, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, Terry (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fry, Paul (2017). *Edebiyat Kuramı*, çev. Ayşe Demir- İbrahim Tüzer, Ankara: Hece Yayınları
- Huyugüzel, Ömer, Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Keskin, Birhan (2016). *Fakir kene*, İstanbul: Metis Yayınları.

Macherey, Pierre (2019). *Edebî Üretim Teorisi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mardin, Şerif (2007). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Oktay, Ahmet (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: BFS Yayınları.

Plehanov, Georgi (1967). *Sanat ve Sosyalizm*, çev. Selim Mımoğlu, İstanbul: Sosyal Yayınları.

Yücel, Tahsin (2012). *Eleştiri Kuramları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Warren, Austin- Wellek, Rene (2016). *Edebiyat Teorisi*, çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İstanbul: Dergâh Yayınları.