

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

HECE

ISSN 1301-210X

AYLIK EDEBIYAT DERGİSİ YIL: 18 SAYI: 208 NİSAN 2014

abdurrahman ekinci • afra kutluğ
benli • akif emre • alâattin
karaca • ali galip yener • ali
göçer • ali ışık • ali k. metin
ayşe sarısayın • bâki asiltürk
cemal şakar • emine kocabaş
kılıncı • enes t. tüfekçi • fatma
atıcı • feridun andaç • handan
acar yıldız • basan aycın • hasan
hüseyin çağırın • ibrahim demirci
ismail aykanat • köksal alver
m. hâlistin kukul • mehmet can
doğan • mehmet yılmaz • metin
erol • mihriban inan karatepe

DOSYA: YAZARLAR VE VÂRİSLERİ

muhammet sağlam • murat erol
mustafa köneçoğlu • nazmi
cihan beken • necati mert
nergihan yeşilyurt • onur ocak
salim nacar • şükran kara • tarık
deniz • ümit güçlü • ü. zeynep
kayabaş • yusuf t. günaydın

208

EDEBİYAT GÜNDEMİ

- Mihriban İnan Karatepe/*Kuramsallaştıramadıklarımızdan mısınız?* 3
 Handan Acar Yıldız /*Zekâ, Edebiyatın Şımarık Çocuğu Olamaz* 5
 Muhammet Sağlam/*Hikâye Burada* 5
 Fatma Atıcı/*Daktiloya Çekilmiş Bir Çığlık: Nilgün Marmara* 6
 Murat Erol/*İğfal Edilen Kavramlar* 9
 Ali Işık/*Bakmaklar* 10
 Hasan Hüseyin Çağırın/*Eşik* 11

Hasan Aycın/*Çizgi* 15

- İbrahim Demirci/*Dağlılar* 16
 Mustafa Köneçoğlu/*Yüzleşme* 17
 Nazmi Cihan Beken/*Altın Yıldızı Tozu* 18
 Salim Nacar/*Şairin Kurtuluşu* 19
 Nergihan Yeşilyurt/*Telaşlı Bir Ağacın Reenkarnasyonu* 21
 Ümit Güçlü/*İlkçağ Çiçekleri* 23
 Hasan Hüseyin Çağırın/*Döne Döne* 25
 Enes Talha Tüfekçi/*Aşka ve Sana Dair Notların Birincisi* 26

- Mustafa Köneçoğlu/*Şiir Düşünce Üretir mi?* 28
 Mehmet Yılmaz/*Türk Şiirinin Modernleşme Sürecine Eleştirel Bir Bakış: Bellek Arayışları* 32
 Ali K. Metin/*Devriye* 39
 Bâki Asiltürk/*Türk Şiirinde 1980 Kuşağı Hakkında Bir Tartışma*
 Yahut Fotoğraftan Tabloya 46
 Cemal Şakar/*Sîret ve Sûret Arasında* 51
 Ali Göçer/*Taş Yazıları/Çobanlık Üstüne* 61
 Akif Emre/*Bu Bir Reklam Değildir* 65
 Köksal Alver/*Dua Kubbesi/Dua Meydanı* 68

- Ümit Zeynep Kayabaş/*Ay Kırıkları* 70
 Emine Kocabaş Kılınc/*Panoramik Bir İntihar* 73
 Şükran Kara/*Kalbimin O'na Doğru Büyüdüğü Bir'i İçin Şiirler* 76
 İsmail Aykanat/*Gidiyorum Beni Aslıma Döndürün* 77
 Abdurrahman Ekinci/*Meddücezir* 78
 Onur Ocak/*Yemin Tutulması* 79
 Afra Kutluğ Benli/*Rastpektif* 81

DOSYA

YAZARLAR VE VÂRİSLERİ

- Ali Galip Yener/*Yazarların Mirası ve Mirasçıları* 83
 Alâattin Karaca/*Yazarın Çilesi, Kitabın Vârisi* 89
 Mehmet Can Doğan/*Hani Bunun İlk Sahibi?* 94
 Necati Mert/*Yazara Bal Çalınup Emegine El Konuyor* 98
 Ayşe Sarısayın/*Yazar ve Vârisi* 102
 Feridun Andaç/*Kalita Sahip Çıkmak, Ama Nasıl?* 104
 Yusuf Turan Günaydın/*Yazarın Vârisleri, Vârislerin Yazarları Versus Okuyucunun Yazarları, Yazarın Okuyucuları* 106
 Cemal Şakar/*Hasan Aycın'la Çizgi Üzerine Söyleşi: "Çizdiklerim Değil, Çizemediklerim Yordu Beni."* 110
 M. Hâlistin Kukul/*Poetikalar Çatışması-III* 114
 Metin Erol/*Sokrates ile Platon ve Tabii Siyaset* 123
 Tarık Deniz/*Antoine Galland'ın Elyazmasında İzmir* 135

KİTAPLIK

- Enes Talha Tüfekçi/*Bîlaç* 141
 Yusuf Turan Günaydın/*Osmanlı Sosyalist Fırkası ve Yayınları* 142
 /*Saraybosnalı Molla Mustafa'nın Mecmuası* 143

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 18 SAYI: 208

Nisan 2014

(Her ayın birinde yayımlanır.)

Yayın Türü: Yerel Süreli

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına

Sahibi: Ö. Faruk Ergezen

Yazı İşleri Müdürü: İbrahim Çelik

Yayın Yönetmeni: Hüseyin Su

Yönetim Yeri

Konur Sk. No: 39/1

Kızılay/Ankara

İletişim

Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14

İnternet Adresi: www.hece.com.tr

e-mail: hece@hece.com.tr

P.K. 79 Yenışehir/Ankara

Dizgi-Düzeltili: Hece

Teknik Hazırlık: Bülent Güler

Kapak: Sarakusta **web:** sarakusta.com

Baskı: Ankara Ofset **Tel:** (0.312) 384 50 63

Büyük Sanayi 1. Cad. Necatibey İş Hanı No: 93/43-44

İskitler/ ANKARA

www.ankaraofset.com.tr

2014 Yılı Abone Bedeli:

Yıllık: 100 TL.

Kurumlar İçin: 260 TL.

Yurt Dışı: 150 Euro

Posta Çeki: 149582

Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Gelen yazılar yayınlansa da yayınlanmasa da geri
verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 31.03.2014

MİHRİBAN İNAN KARATEPE

KURAMSALLAŞTIRAMADIK-
LARIMIZDAN MISINIZ?

Ne uzun kelime. Daha uzununu çocukken söylemeye çalışırdık:

Çekoslavakyalılaştıramadıklarımızdan mısınız?

Bir soru olmaktan çok alıcısı olmayan bir bildiri, dikkati kendi biçimine, düzenlenişine çeken bir tekerleme işlevi kazanmış bir yapı. Ses oyunları bağlamında dilin şiirsel işlevinden yararlanılarak üretilmiş bir tekerleme... Çocukken söylemeye çalışır çalışır da çok gülerdik doğrusu... İlkini söylemek de ordan aklıma geldi ama nedense gülemiyorum.

Bu uzun kelimeleri -tabii tek kelimelik bir soru cümlesidir her ikisi de aynı zamanda- söylemeye çalışmanın dil gelişimine, diksiyon bağlamında bir faydası vardır belki...

Ancak ilkinde vakti zamanında cevap vermediğimiz gibi ikincisine de şimdilerde cevap bulamıyorum.

Kuramsallık meselesi bir çoğumuzun ağızında bir tekerlemeye dönüşüyor git gide... O kadar çoklar ki... Birkaçını sayalım: Yansıtma kuramı, anlatımcılık, yapısalcılık, yapısökümcülük, alımlama estetiği, feminist eleştiri kuramı, izlenimci eleştiri kuramı, arketipçilik, yazınsallık vs., vs.

Edebi kuramları, birtakım kuramsal kitaplarda madde madde okuduğumuzdan mıdır nedir, tarihi arka planından soyutlayarak bir reçete misali alıyor ve hasta olduğuna kanaat getiren, teşhis ve tedavisine de kendisi kalkışan bireylere dönüşüyoruz gibime geliyor.

Edebi kuramlar tarih içinde insanlığın geçirdiği fikri, iktisadi, sosyal birçok değişimin bir parçası hatta bir sonucu olarak ortaya çıkmış.

EDEBİYAT
GÜNDEMİ

20. yüzyılın başlarında Einstein'ın fizik teorileri Newton fiziğini boşa çıkarırken, zamanın göreceliği kavramını ortaya atmış bu da edebiyata zaman-uzam arasındaki çizgisel eşitliğin alaşağı olması şeklinde yansımıştır. Yani bu dönem olay öyküsünün durum öyküsüne evrildiği, kısacık bir anın bile tek başına değerlendirilmesinin mümkün olmayacağı, hayatın geçmiş ve gelecekte salınıp duran, sürekli değişen, tek bir yönü olmayan bir anlar bütünü olduğu ve bu yüzden farklı bakış açıları nedeniyle tek bir anın binlerce çoğalabileceği anlayışının edebiyata taşındığı bir dönemdir. Aynı yüzyılda Freud'un psikanaliz teorileri bilinçaltını kurmaca eserlere taşımış ve artık olaylara yön veren kahramanlar yerine, bilinçaltı şu ya da bu şekilde dış dünya tarafından harekete geçirilen, iç yolculuklarıyla metinde var olan karakterler edebi eserlerde boy göstermiştir.

Bir kuramı onu hazırlayan sebeplerden ve doğurduğu sonuçlardan koparıp *kopyala yapıştır* mantığıyla aldığımızda bünyeye giren yabancı bir madde etkisi yaratabiliyor. Vücutta -edebi kamuda- reaksiyona sebep oluyor. Sonuçları geldiği yerdekiyle aynı olmuyor doğal olarak.

Teşbihte hata olmasın ama Kur'an ayetleri tefsir edilirken "sibak u siyak"ına bakılır. Yani sözün 'geçmişine ve gelişine, ifade tarzına'. Örneğin bir içki yasağı üç aşamalı olarak gelmiştir. Şimdi elimizde kitabın bütünü olduğuna göre biz hangi aşamayı esas almalıyız? Zannımca sonuç değil süreç de önemli olmalı ki bütün aşamalar ibret alalım diye muhafaza edilmiştir. Tarih de böyledir. Bir olay onu meydana getiren birçok etkenin bir sonucu olduğu kadar başka olay ve olguların da sebebidir. Sürece bakılmalıdır.

Bir öykücü olarak öykü türü ekseninde konuya -en başta kendi öyküme- baktığımda gittikçe tahkiyeden kopan, çok merkezli hatta merkezsiz, eksilteli, parça-

lı bir anlatıma doğru kaydığımızı görüyorum. Oysa insan bir özü, merkezi olmayan, başıboş bir yabancı değildir yeryüzünde. En azından Müslüman bir sanatçı olarak biz böyle inanırız.

Aynı biz, *Kırk Hadis* dururken insani ilişkileri kişisel gelişim kitaplarından öğrenmeye kalkışan bir gençliğizdir de... Kişisel gelişim kitapları güne 'harikayım, mutluyum vs.' diyerek başlamamızı, pozitif düşünmemizi öğütler. Bu bizim için yeni bir tutummuş gibi ciddiye alırız. Oysa 'harika' lafı bizim anlayışımıza uymaz. Çünkü insanoğlu 'eşref-i mahlukat' olmakla büyük bir sorumluluğu da yüklenmiştir. Özünden kopmamış bir kalp, acziyetinin de farkındadır. O yüzden güne bismillah'la başlanır bizde.

Bu değişen dünyanın içinde kendimizi nerede konumlandığımızı hayati bir önem arz ediyor. Akıntıya kapılıp gidecek miyiz, akıntıya karşı kürek mi çekeceğiz, bir dal bulup tutunacak mıyız? Bu masum görünen sorular bile bir akıntının varlığını kabul ettiğimizi gösteriyor, değil mi?

Bu parçalanmışlığı, kendini kaybedişi hayatın her alanında görmek mümkün. Nuri Pakdil'in 'düşüğümüz yerden kalkacağız' prensibiyle söylersek, öncelikle edebi eserlerde, o kaybettiğimiz merkezi bulmalı, zihnen beslendiğimiz kaynakları yeniden ve yeniden gözden geçirmeliyiz .

Aslolan budur ki kuram eserden sonra gelir. Yukarda da değindiğimiz gibi bağlamlarından koparılmış kuramlar *kopyala yapıştır* mantığıyla yeniden çoğaltıldığında yazarların kurama göre eser vermesi gibi bir sonuç doğurmaktadır.

İyi okumaların ve çok çalışmaların sonunda eğer kendi tarzımızı oluşturmuşsak zamanın tüm bu çabaları eritmeyeceğine, günün birinde birilerinin bizim yaptığımız, ortaya çıkardığımız yapıyı anlayacağına hatta ortaya koyduğu-

muz sanatsal edimin değiştirici, dönüş-t r c  etkisine yani bizim de 'kuramsal-laşacağımıza' içtenlikle inanabiliriz.

HANDAN YILDIZ ACAR

ZEKÂ, EDEB YATIN şIMARIK çOCUğU OLAMAZ

Kutsal yalnızlık ve tutunmuşun yalanı üzerine mırıldanmalar...

Tutunmuş'un kendi için yaktığı mum sonsuza kadar yanabilir. Ancak okuyucu için yaktığı mum yatsıya kadar yanar. İster kilisede ister camide yakılmış olsun... Tutunmuş'un kendine söylediği yalan bir ömür sürse de okuyucu-ya (farkında bile olmadan) söylediği yalan yatsıya (biyografiye) kadar sürer.

'Zekâ parıltısı göz kamaştıran eser' cümlesinin sonuna bir soru işareti koyalı. Bu cümle övgü müdür, eleştiri mi? Edebiyat eserlerini zaman doldurmak için okuyan açısından bu cümle övgü, yüceltme cümlesi olarak algılanabilir. Ancak zaman doldurmak değil de 'zaman'ı doldurmak' için eseri okuyanlar açısından bu cümle eleştiri cümlesidir. Çünkü zek nın gözü kamaştırması bazı noktaların gözden kaçmasına neden olabilir. Bu da, tuzu eksik yemeğe baharat katarak bu eksikliği giderme çabasına benziyor, kanımca. G z kamaşmasından uzak durmak gerekiyor. Zira edebiyat, zek nın tek başına son derece yetersiz kaldığı ender alanlardan biri.

Buraya nerden geldim? Bir kitabı okurken ne anlattığına dair merakım kadar yazarın hayatına ilişkin merak da t şım. Klasik eserlerde biyografi kısmında yazarın kaç çocuklu bir ailenin kaçını- cı çocuğu olarak dünyaya geldiği ve ailesinin mesleği hakkında bilgi vardır. Yani yazarın hayatı anlatılır veya  zet geçilir. Günümüz kitaplarında ise özgeçmiş kıs-

mında genelde yazarın 'başarıları'ndan bahsedilmekte. Bu, yayıncıların kitabı okunur kılabilme çabası mıdır, yaşadığımız dünyanın etiket dünyası olmasının edebiyata acımasız yansması mıdır? Yorumlar farklı olabilir, elbette. Günümüzde yazarın hayatı hakkında her ne kadar az bilgi içerse de yazarın özgeçmişini okumadan eseri okumaya başladığım hiç olmadı. En son, bundan birkaç yıl önce yayımlamış bir öykü kitabını elime aldım. Neredeyse sayfanın tamamını kaplayan biyografiyi dert etmeden öyküleri okumaya başladım. Zekice aforizmaların alt alta dizildiği, kelime oyunlarının başarıyla kullanıldığı bir kitaptı. Her  yk  bir tutunamamış anlatıyordu ve öykülerin çoğu 'ben' zamiri ile yazılmıştı. Ancak tüm zekâ parıltısına rağmen gerçek hayatta tutunamamış bir insanın acısı hissedilemiyordu bu kitapta.

Acının gölgesinde kalan zekâ nasıl ki bir metni arabesk çizgisine taşıyorsa, bunun zıddı da geçerliydi. Yani acı, zek nın gölgesinde kaldığında metin, arabesk olmasa da bu kez çok elit oluyordu. Sezgi ve duyarlılığın yetersiz kaldığı yetenek, bu açığı zekâ ile kapatamıyordu. Nedeni  zerine çok düşündüm ve sonucu biyografide buldum. Tutunamayan  yk leri yazmak için çok tutunmuş bir özgeçmişle karşı karşıyaydım.

Bir temennide bulunmak geldi içimden: yazarlar büyük başarılara 'imza atmasın'. Lütfen... Başarı elde etmesinler demiyorum, sadece 'imza atmasınlar' diyorum. Biyografilerde hayatları okuyalı, başarıları değil. Benimki  neri...

MUHAMMET SAğLAM

H K YE BURADA

'şehre inmek' diye bir şey var. Hz.  dem'in yedi kat göğü geçip yeryüzüne

inişine bağlanmış bir ipucu mudur bilinmez ama dilimizde şehre gidişi böyle anlatan bir çift söz var. O ipucu olmasa da ulu dağlardan, gece bir kaya dibinde uyan şüphelerden, iğneden iplikten geçip parmak uçlarına dizilen endişelerden, iki de bir çevrilen kasket arkasına sığan umutlardan geçip şehre inmek var. Dağa yaslanan şehirlere, bozkır ortasına, kaya üstlerine kurulan, yalnızlığın altını çizen ırmağın iki yakasına kurulan şehre inmek.

Şehirlerde işaret taşı olarak kullanılan, yön tariflerinin onlara göre yapıldığı binalar insanlar tarafından yapılmamıştır âdeta. Yukarıdan aşağıya inen insanın yanında getirdiği mayadan yapılmıştır, konulmuştur. Hakikatle bağını koparmamış Âdemoğlunun taşıdığı, dokunduğu her şeye sirayet eden bir *hâldir* bu. İnsanın kurduğu şehirlerdeyse yabancılik hissi ve orada yaşayamama, gelinen yere tekrar bağlanamama hâli vardır. Bu modern zamanlarla ya da kadim zamanlarla alakalı bir durum değildir. Hep böyle olmuş ve olacaktır da.

Her insan aslında nasıl olmak istiyorsa, şehre öyle girer. Bu, başka bir şehirden gelinse bile böyledir. Traşlar olunur, kıyafetler düzeltilir, sese anlatılacakların dokusu eklenir ve öyle merhaba denir. Geride bırakılan, unutulmak istenenler, yenilgiler kimse tarafından bilinmemektedir. Yenildiğini kimseler bilmez çünkü henüz kimse soru soracak kadar yakın değildir her şeyini üzerinde taşıyan bu insana. Bu bilinmezlik, bu kaybolma isteği henüz sorularla parçalanmamış bu bütünlük hissi, ayrı bir güven hissiyle doldurur kıvrılan paçaları. Gözü kara bir tavırla adımların sokaklar. Gölgesi kendinden büyük bu heyula adımlanarak küçültülebilir çünkü. Kodları zamanla çözülecek bu bilmedenin cevabı da herkes için ve her defasında farklıdır.

Şehre herkes bir hikaye yazmak için gelir. Otobüslerde, vapurda, dolmuşta, iş yerinde hep o bilindik yüz, sokak aralarında, işyerinde ağır ağır sızlanan bir gönlün türküsü, bir hikâyedir. Komşuluk hakkı, okul arkadaşlıkları, silgi çalmalar, geçmişi hatırlandığı mola yerleri birer hikâyedir. Karşılaşmalar, acılar, endişeler, umutlar hikâyedir. Tenhalar hikâyedir. Yalnız olan insanın şehirde yaşaması ve şehirde yalnızlığın peşine düşmesi hikâyedir.

Ne kadar tecrübesi olsa da insan şehirde kaybolduğu ilk anı nasıl unutabilir? Çay içtiği, bir cankurtaran gibi simide uzandığı ilk anı kim unutabilir. Bayram öncesi ya da okula başlamadan önceki son hafta telâşi gibi zamanı raptiyelediğimiz duvarları kim unutabilir? O ilk zannetmeleri, tanıdık bir yüz arayışlarını kim... Şehrin hafızasını yabana atmamak gerek. Devasa bir karınca yuvasını andıran bu karmaşık, bu zor sorunun hafıza kartları, cami duvarları, çeşmeler, hastahane bahçeleri, okul zilleri ve illa ki sokaklardır. Siz ne kadar tanımazlıktan gelseniz de kırılan yerlerinizi onarmak için o sarı ışığa bakmamak için ne kadar yürüseniz de şehir mutlaka önünüzü keser ve hatırlatır size zamanın kırılırken çıkardığı o kırık sesi.

Hikâye burada başlar işte.

FATMA ATICI

**DAKTİLOYA ÇEKİLMİŞ BİR
ÇİĞLİK: NİLGÜN MARMARA**

“Ölümün çağrılısı olarak dünyaya geldiği”ni söyleyen bir şairdir Nilgün Marmara... “Can yelekleri tavanda olsa da ölümün tabanda olduğu” kulağına âdeta isminden önce okunmuş bu yaralı ruhun dizelerinin puslu sokaklarında iz sürerken sık sık Tomris Uyar’ın “İnsan intihar etmez; insanı intihar ederler.” cümlesine çıktık yolum.

Nilgün Marmara'yı -öldürdü iddiaları olsa da- müntehir bir şair olduğu genel kabulünü bilmeden okumuş olsaydım da onun her bir şiirinin hayata yazılmış birer ölüm dilekçesi olduğunu düşünmekten kendimi alamazdım sanırım.

Yolu hep ölümün kıyısından geçmiş ve nihayetinde ölüme çıkmış bir insanın sona doğru attığı adımları takip etmek, her birisi bir çılgın, bir vaveyla olan kelimelerinin izine basmak hiç kolay değildir.

Daktiloya Çekilmiş Şiirler'in Çocuk Hanımefendi başlıklı giriş yazısında Nilgün Marmara'nın çağdaşlarıyla ortak bir *proje*

kapsamında *çok iyi* okullarda öğrenim gördüğü ve *çok iyi* hocalardan dersler aldığı ancak kendisinin bu *proje*ye inanmadığı ifade edilir. Onu tanımlarken "zeki, akıllı, duyarlı, her türlü bilgiye açık, öğrenmek isteyen, sorgulayan" ifadelerini kullanılır ve şöyle söylenir: "İnanmayan. Çünkü her şey yalan."

Üçüncü Viyana Okulu'nun ve Logoterapi'nin kurucusu olan ve kendisi de dört milyondan fazla insanın imha edildiği Auschwitz Nazi Toplama Kampı'nda kalıp pek çok ölüm ve hayata tutunmuş öyküsüne tanıklık etmiş Avusturyalı psikiyatrist Dr. Victor E. Frankl çeşitli nedenlerle acılar içinde kıvranan hastalarına "Neden intihar etmiyorsunuz?" sorusunu sorar. Tanık olduğu parçalanmış yaşamların içerisinden "ince ipliklerle sağlam bir anlam ve sorumluluk örgüsü dokumaya" çalışır. Birçok psikolojik rahatsızlığı ve bunların beslediği intihar vakalarını "acı çeken kişinin, varoluşunda bir anlam ve sorumluluk duygusu bulmayı başaramayışına" bağlamaktadır. Varoluşçuluğun ana teması "Yaşamak acı çekmektir" ifa-



Nilgün Marmara

desini şöyle açar: "Yaşamı sürdürmek, çekilen bu acıda bir anlam bulmaktır. Eğer yaşamda bir amaç varsa, acıda ve ölümdede bir amaç olmalıdır."

Beni derinden etkileyen, unutamadığım bir filmde, iki çocuğu ve karısı intihar saldırısında feci şekilde ölen bir karakter vardı. Cenazeler defin için hazırlanmış ve cenaze arabasına konulmuş haldeyken aniden arabanın şoför koltuğuna atlayarak çevresindekilerin şaşkın bakışları arasında aracı kaçırıyor, bir dağın başına götürüp ailesini yakıyordu. Bu dehşet sahnenin ardından onu ya

kendisini öldürmüş ya da daha iyi ihtimalle bir akıl hastanesine kapatılmış göreceğimi düşünürken hayatın tam ortasında buldum. Kalabalık bir arkadaş grubu ile yemek yiyordu. İlerleyen sahnelerde anladım ki yaşamak için bir sebebe tutunmuştu. Ailesini katleden kişiyi bulmak ve öldürmek... İşte bunu fark ettiğimde bir kez daha *anlam* ve *neden* kelimeleriyle karşılaştım. Nietzsche yıllar öncesinde şöyle söylüyordu: "Yaşamak için bir 'neden'i olan kişi, hemen her 'nasıl'a dayanabilir." Ansızın çok büyük acılarla karşılaşan insanlardan ziyade, anlamını ve nedenini yitiren insanlar hayatlarını sonlandırmayı seçiyordu.

Rilke'nin "Bitirilecek ne çok acı var!" sözünden hareketle *anlam*ı idrak edilmiş acının "bitirilmiş acı" olduğu çıkarımını yaparsak, "Kendimi bir yer edinemiyorum, kendime bir yer" diyen şairin yitiğinin *anlam*ı duygusu olduğunu ve "Her şeyin yalan olduğu" dışında inanacağı bir hakikate ulaşamadığını düşünüyorum. Bir başka yerde "Biz rengin değil aranın peşindeyiz." dediği gibi yalan görü-

nümlü gerçeğin içinde kaybolup mutlak gerçeği göremeyişi miydi onu ölüme taşıyan diye sormaktan alamıyorum kendimi.

“Yerleşik yabancılığın acısı”nı kendisine yoldaş edinen Nilgün Marmara’nın, onu bu acının ötesine taşıyabilecek ve aydınlık bir hayata açılan bir kapısı olabilir miydi?

“Ben ol da bil” sözündeki çağları aşan evrensel hakikati onu okurken bir kez daha düşündüm. “Uzun bir kara kutuyum, ne kayıt ölmeye başladıktan bu yana!” diyen şairi, o olmadan bilmek, anlamak, bütünüyle doğru okumalar yapabilmek elbette mümkün değildir. Ancak *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*’i okurken düşündüğüm bir başka şey de şu oldu: Onun şiirleri bizzat varlığından kopup meydana gelmiş birer Nilgün Marmara gibiydiler. O kadar fazla o idiler ki...

Bütün bunlarla birlikte; bir sözcük ya da cümle varlığa çıktığı andan itibaren okuyan ruh adedince anlama bürünecektir kuşkusuz. Bu sebeple burada yapmaya çalıştığım yorumlar elbette ki onun ama bir başına ona ait olmayan, birçoğunda hâkim olan koyu ton sebebiyle hem okunması hem de hazmedilmesi epeyce zorlayan şiirlerine yüklediğim kendi anlamımdır.

Hayata değil ölüme doğmuş, dünyada değil ölümden yaşamış, bir yerde “Kesmeliyim soluğunu doğmuş olmanın” diyen şairin şiirlerini okudukça, bir taraftan onun içinde bulunduğu ruh halini anlama; bunca acıyı ne zaman nereden toplamış olduğunu öğrenme isteği beliri-yorken, bir taraftan da okumayı bırakmayı ve unutmayı diliyor insan. O denli ağır ve sert bir üslup ve bunları meydana getiren bir yaşamdan bahsediyoruz.

“Soruyor hatırasında, sırtımda ve sırtında gezinen bu ürperti kim bir damla süt yerine bu ağı kim?” mısralarında olduğu gibi nedir bu bi-

timsiz ızdırabın, bu âdeti şifası olmayan öldürücü zehrin kökeni diye düşünerek dizeler arasında dolaşırken bir başka şiirinde karşılaştığım şu cümlelerde uzun bir süre yutkunmaksızın duraksıyorum:

“Sevinçten çok acıdan dokunmuş çocukluk giysisileri

Onların uçurumlu renkleri, belirsiz kıvrımları

Seni örtüyor, beni örtüyor”

“Ve şimdi yollarında yaşamın

Çılgık tünelleri kazmak

Ve susmak’ı

Yazmak

Kalmıştır

İşaretleyenlere

Bu, hepsi, belki”

O ve benzer halleri yaşayanlar için ebedi bir susuş biçimi miydi ölümü seçmek? Öyle bir susuştu ki bu yaşayan bütün ruhların feryadını yüklenmişti âdeti. Onlar dibini gördükleri hayatın içerisinde “ömrü hayatlarında daha merhumdular.”

Kendisini ölüme teslim etmeden beş sene önce “Dirim çürüyor yanı başımızda!” demiş Nilgün Marmara. Bazıları çürüten yerlerini, kokusundan kimse rahatsızlık duymasın diye kendi bedenlerinde taşırlar. İnceliğin, hassasiyetin, duyarlılığın edebiyatını yapanlar orada dursun, insanı değil kelimeleri bile incitmeden yaşamaya çalışırlar. Böylesi ruhlar için dünya “bütün arka bahçeleri görülmüş” tanındık ama tekinsiz bir yerdir. Yaşamısa enikonu içine girilmeyecek “kıyısında gezinilen bir yol”dur. Bir an gelir, yol çöker. Ölmeye çoktan başlamış olan, “Ürkek bir tırmanışla geriye düşer.” İnsan eti çürürken morarır ve denilir ki mor bir ışığa dönüşür ruh göçerken... Daktiloya çekilmiş şiirlerin de rengi mordur.

“Belki yaşayakalan bir ölümdür” bize kalan ardınca, boylu boyunca...

Bazıları yaralarıyla dilenir, bazıları yaralarıyla yükselir insanlık ağacından sonsuzluğa.

Henüz yirmi dokuzunda “Çok kullanılmış bir zamanın gözlerini kapatır.”

MURAT EROL

İĞFAL EDİLEN KAVRAMLAR

Bazı durumlar karşısında insan artık “dur” diyememenin, bir tepki koyamamanın, bir tepki koysa da bir etkisini gösterememenin sarsıcılığı yaşıyor. En kötü kavgalarda, hep en temiz şeylere saldırı olur, en temiz şeyler harcanır. Her zaman kötülüklerin ve yanlışlıkların üzeri iyiliklerle, güzelliklerle ve doğrularla kapatılmaya çalışılır. Kendisini korumak için kötü ve yanlış tarafta olan, ama bunu farkedemeyen kişi/ler, kalkan olarak kendisine iyilikleri, güzellikleri, hakikati çağrıştıran, anlatan ve işaret eden kavramaları kullanır. İşte durum bu. Her kavga bir güzellik aşınmasıdır. Bir kavgada, yerini seçmiş olmak, asgari doğruluk içerdiği düşünülen görüşleri önemsemek ayrı bir durumdur, kavganın mahiyetine uymayan kavramların kavga esnasında tüketilmesi, yağmalanması ve son noktada artık iğfal edilmesi ile karşı karşıya kalmamız ayrı bir durumdur.

Kavgaların basit bir fitne ile ortaya çıkmadığı da açık. İki insan arasındaki kavgada elbette masumiyet bir şekilde ağırlık kazanır. İki taraf arasındaki kavga nihayetinde bir üstünlük kavgasıdır. İnsanların geneli ikiye veya daha fazla gruba ayrılmışsa, kavga yüz yüze değil de, yüz yüze oluşun getireceği mertlikten uzak şekilde bir seyir izler. Soyuttur, insan yoktur bu kavgada. Yüce inançlar, büyük ideolojik idealler, erişilmek istenen makamlar, makamlardan indirmek için kullanılacak kayıtlar, sesler, sözler, kelimeler, harfler... Bir yerde tıkanıyor, nefes alamıyoruz; “durun” desek in-

faz timlerine av olacağız. Ama, “durun”.

Kavgaların barışa tebdili için çok söz söylenmiş. Anlaşmanın, uzlaşmanın güzellikleri üzerinden bir şekilde ara bulunmaya çalışılmış. İyi de kavga esnasında, daha barış ortaya çıkmamışken, zarar tespiti yaptığımızda karşımıza çıkacak tabloda iyi ve güzel olan şeylerdeki zayıflığın muadili başka nerde vardır? Edep, erdem, ahlak, inanç, ulvi hedefler, kutsi hizmetler, insaf, merhamet, fedakarlık, vicdan, kalp duruluğu, sadakat uzayıp gidiyor liste. “Durun”. Bu kavramlara dokunamazsınız. Bu kavramları yağmalayamazsınız, kendinize kalkan edemezsiniz, kendi kavganıza malzeme kılamazsınız. Ama kıldılar. Şimdi dönüp baktığımızda hangi kavram içimizde bir yere dokunuyor, hangisi hakikate değişiyor, hangisi bize bir şeyi işaret ettiğinde hem işaret edene, hem de edilene bakıyoruz?

Kendisini haklı görenden, kendisini hakikatin ta kendisi olarak görenden kaynaklanmıyor mu mesele? Kendisini, hakikat için vazgeçilmez olarak görmek nefsimizin büyüttüğü, kalp ağırlığı değil mi? Kendisini hakikat için vazgeçilmez olarak görmek, zamanla kendisini hakikat olarak görmeyi getirmiyor mu, bunu da başka hakikat anlatılarının imhası girişimi takip etmiyor mu? Ediyor.

Öyle bir kavga düşünelim, kavganın taraflarının birbirilerine verecekleri zarardan çok, kendi dışındakilere verecekleri zararlara odaklanmış olalım. Mesele iki kişinin kavgası, birisinin doğru diğerinin yanlış olması değil. Asıl sorun kavganın taraflarının o kavga anına kadar söyledikleri sözleri, savundukları fikirleri, övdükleri güzellikleri, konuştukları dili de kavga haline sokmuyor mu, bunları malzemeleştirmiyor mu, bunları tüketmiyor mu, bunları aşındırmıyor mu? Elbette.

Birisinin günahı olduğu kanaati, onu düzeltmek için kimseye dinin esaslarını,

ahlakın temelini yıkmaya hakkı vermez. Başkalarının günahlarına odaklanmakla, kendi günahlarını göremez hale geliyor insanlar. Bu durum, kendilerinin insanlığa gönderilmiş birer kurtarıcı oldukları vehmine kapılmalarını sağlıyor. İyi de kurtarıcıyı kim kurtaracak?

Gelenek bir şekilde diri, bilinçle olduğu kadar kimi zaman reflekslerle korumaya alıyor insanı. Bir geleneği olmayan ise, kendini günün söylemlerine göre sürekli farklı konumlar da buluyor. Üstelik bunu bir marifet sayıyor. Yeni çağın dili, onları haklı gösterdi. Kazandılar, büyüdüler, tanındılar, zengin oldular, yazmayı bilmeseler de bir sürü dergileri oldu, okumasalar da bir sürü yayınevleri oldu. Yeni çağ nezdinde makbul olmak mı önemli, hakikate tabi olmak mı, mesele bu gerisi tartışma götürmez artık.

Yanlış karşı yanlış şekilde mukabele edilmez, yanlış yanlış bir usulle ortadan kaldırılmaz. Aslı zayıf eden vasıldan olur. vasıldan ayrılan asl'a varamaz. o halde usul ve hedefin uyumu esastır.

ALİ İŞİK

BAK-
MAK-
LAR

'bakmaklar' Adana'da çıkan iki aylık fikir ve edebiyat dergisi. İsmi İsmet Özel'in 1964 tarihli aynı adlı şiirinden almış. Yazıların sorumluluğu Allah'a havale edilmiş. 'Amerikan Gözdeleri Gözden Düşerken...' diye seslenerek başlıyor üçüncü sayısına. 'Müdahale Günlüğü'

başlıklı giriş yazısı 'Biz istiyoruz ki Bakmaklar bakmayı değil görmeyi gösterenlerden olsun' diyerek sürüyor. Bu ülkede şiirin bittiğini söylemenin ülkenin ayaklarına sıkımdan başka bir şey olmadığının altı çiziliyor.

'Bakmaklar' ortalama bir dergi okuyucusunun üstün körü karıştırarak kenara bırakacağı türden bir dergi değil.

Dikkatle okunması gereken bir hayli metin var. Bununla beraber dergide ki metin ve şiirler 45 sayfaya sıkıştırılmış, okuyucuya neredeyse nefes alacak alan bırakılmamış türden.

Mikail Söylemez yeni lirik şiir'i, Murat Çelik Sinema Üzerinde Tartışmalar bölümünde 'Bir sanat olarak Sinema ve Yönetmen Sinemasını irdelemiş. 17 Teşrinisani 324'de Beyanul' hakkı dergisinin birinci

sene, 9. sayısında yer almış olan Fatıma Merkube'nin *İslam Kadınları ve Moda* başlıklı yazısı mutlaka okunması gereken yazılardan.

Derginin soruşturma bölümü bazı şair ve yazarlara 'Senin şiirin hangisi?' diye sorularak işlenmiş. Bu soruya Selçuk Küçük, Cemal Sayan'ın '*Karanlıkta Gün Yüzümü*' şiirini, Nihan Kaya Edip Cansever'in '*Kaybola*' şiirini, Banu Özbek, Ahmethan Yılmaz'ın '*Yıkım Öncesi Şantiye Çekimleri_05.09.07*' adlı şiirini, Fatma Şengil Süzer Şeyh Galip'in '*Terci-i Bend*' şiirindeki 'Mûr isem şem'ine pervane kılup eyle kabul' mısrası ile başlayan kıtasını, Fatih Yavuz Çiçek Yahya Kemal'in '*Deniz*' adlı şiirini, Müzeyyen Çelik İsmet Özel'in '*Naf'ını*', Talip Nacar, Ece Ayhan'ın '*Bir Fotoğrafın Arabı*' adlı şiirini, Güven Adıgüzel, Sezai Karakoç'un '*Liliyar*' şiirini, Ertuğrul Gazi Demir Zarifoğlu'nun '*İşaret Çocuk*'



ları isimli şiirini ve Mikail Söylemez ise (söyleşiye başka bir şairin fotoğrafı kullanılmış) Zarifoğlu'nun 'Sultan' şiirini cevap olarak vermişler ve neden bu şiirleri önemsediklerini de anlatmışlardır.

Bakmaklar'ın son bölümündeki çeviri atölyesinde ise 'Şiir Çevrebilimsel olabilir mi?' sorusu çerçevesinde Çevrebilimsel politikalar var. Bu konunun teorisyenlerinden biri olarak anılabilecek Amerikalı şair Forrest Gander, bu soru etrafında düşüncelerini belirtiyor. Metni Almancadan Bora Uzun Yağrı çevirmiş. Çeviri atölyesinden K. Özkan Dağ ise İskandinav mitolojik metni Völuspá hakkında bir metin sunuyor bizlere.

Dergide altısı Almanca, İngilizce ve İspanyolcadan çevrilmiş toplam on altı şiir yer alıyor. Arka kapaktaki Douglas Adams'ın 'Otostopçunun Galaksi Rehberi'nden' bölümü de ayrıca üzerinde durulmaya değer bir metin.

HASAN HÜSEYİN ÇAĞIRAN

EŞİK

8

Reklam payı göz önünde bulundurulmadığı vakit, eseri "kenarda" kalmaya mahkûm eden sanat dalları vardır. Aynı sanat dalları, içindeki reklam payının büyüklüğü hatırına dolaşımında tutulup ödüllere boğulan örneklerin bileşkesiymişçesine bir görünüm de arz edebiliyor. Merkez basın yayım araçlarının uzağındaki fotoğrafçıların eserlerini görünür kılma noktasında tam da bu bağlamda işlerinin oldukça zor olduğunu tahmin edebiliyorum.

Selçuk Azmanoğlu

Son zamanlarda adı *Sancaktar* dergisiyle birlikte anılmaya başlayan Selçuk

Azmanoğlu görebildiğim kadarıyla *kendi halinde* yaşamayı seven bir sanatçı. Eserlerini sergilemek için ne kapılar aşındırmayı tercih ediyor ne de özel ilişkiler kurarak eserlerini görünür kılacak bir girişimde bulunuyor. Ki -öncelikle- yer yer kokuşmuş ilişkiler ağının ve biçimlerinin uzağında durarak ve erdemle sanatını icra etmeye, fiilen de "iş"ini gerçekleştirmeye yönelen tavrıyla takdiri hak ediyor.

Azmanoğlu şiirleri ve öyküleriyle de tanıdığımız bir isim. Fakat geçen zaman içerisinde fotoğrafları, şahsında "üst çerçeveyi" fotoğrafçılığının oluşturduğu kanaatimi sağlamlaştırdı bende. Bununla birlikte fotoğraflarının "kurgu"sunda öykücülüğünün, "doku"sunda şairliğinin önemli bir payı olduğunu düşünüyorum. Hassas zamanlama, koyu tonda renklerin "ara"ladığı/havalandırdığı perdeler, "buğu" ve aynalaşan silüetler bir araya gelerek son derece "düzenli" kompozisyonlar ortaya çıkarıyor. Fotoğraflarındaki "doğal akış"a yaklaştıkça Erdal Çakır'ın "*Azmanoğlu fotoğraflarındaki estetik ibretliktir.*" cümlesinin altını çiziyorum.

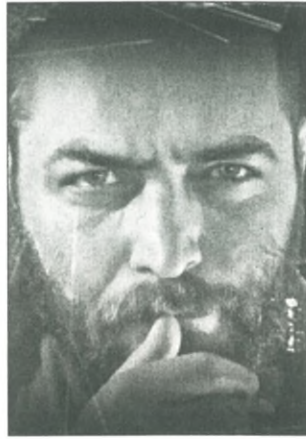
9

İnsanın dünyada bir *tatmin noktasının* olduğu vehmine kapılması tabiatı gereği *insanca...* Hâlbuki varlığın karşısında, içinde tahrik noktalarının eşliğinde bir irade *savaşı* veriyoruz. İnsanın -esasında yürüdüğü zemini kayganlaştıracak- arzulara aradığı *tatmine ulaşmak* yahut -bir yaprağın yere *kendiliğinden* düşmesi- ne benzer şekilde- arzuyu iradesi için birer baskı unsuru olmaktan çıkarmak için meyletmesi "*tatmin*"i değil seçimini yapıp üzerine ilerlediği tahrik noktalarının derinleşmesini sağlıyor. *Yüzleşmeye*; hiçbir şekilde *tatminin şu anda/burada* olmadığını, her *tatmin* olma girişiminin, vehminin yerini yeni bir açlığa / *tatmin* olma

çabasına terk ettiğini anladığım vakit mecbur kaldığımı kabulleniyorum.

10

Temelde, birini "görmek" için onun yanında/yakınında olmak şart değildir. Hatta görülmek istenene belirli bir mesafeden bakmayı, doğrudan bir avantaj olarak nitelendirmeye içim elvermese de, bakarı bakılanın sıcaklığıyla etkisi altına alıp "kör"leştirilmesine açılan yolu kapayabileceğini varsayarak olumlamaktan yanayım. Hal böyleyken yine de bir sanatçıyı yakınında bulunan bir diğer sanatçıdan dinlemeyi daha bir önemsiyorum. Aralarında muhabbet olduğu aşıkârsa hele "bakan" ve "bakılan"ın, söylenenlerde derin bir feraset tebarüz edebiliyor. Keşke bunları söyledikten sonra dergilerimizde sıkça karşılaştığım "kadro" içi yazarların birbirleri hakkında kaleme aldıkları yazıların da bu minvalde ele alınabileceğini söyleyebilseydim! Elbette aynı mekânı paylaşan, aynı yolda yürüten sanatçıların birbirine muhabbet



Selçuk Azmanoğlu
Foto: Gökhan Özcan

duyması, bununla birlikte ortaya koydukları eserlere de karşılıklı olarak büyük bir beğeniyle bakıyor olabilmeleri mümkündür. Fakat güzel olduğuna kanaat getirilen bir "iş" söz konusu edilirken en ufak bir olumsuz eleştiri getirmekten neden bu kadar imtina edilir; getirmeye cesaret gösterenlerle eleştirilenlerin arasında nasıl hemen kırgınlıklar hâsıl oluverir anlayabilmiş değilim. İşte bu benim "samimiyet" çizgimdir. Eleştirime beni kucaklayarak cevap veremiyorsa muhatabım, övgümü de sahte bir içtenlikle kabullendiğine inanırım. Yahut tam tersi... Beni olumsuzlayarak

eleştirme noktasında kaygılar taşıyorsa yakınımdaki insan aslında aramızda gerçek bir muhabbet hâsıl olmamıştır derim.

Aynı mekânı paylaşan yazarların birbirlerine ilişkin övücü sözler sarf etmelerinin anlaşılabilir, açıklanabilir sebepleri var. İşin vahim tarafı şair, yazar editörlerin, kendi eserleri hakkında orantısız övgüler içeren yazıların -ki bu yazılar daha çok dergiyi mesken bellemiş genç yazarların kaleminden çıkıyor- bizzat kendileri tarafından yayımlanıyor olması. Görünen o ki bu türden "ensest" / çapraz yazı-

lara itibar etme noktasında özellikle iyi niyetlerle "kadro" dergiciliğine yönelenler başı çekiyor. Editörlerin kendi şahıslarına, eserlerine orantısız övgüler düzenleri itidale davet etmemesi gösteriyor ki söylem bazında kalan ihlas ve tevazuunun kendileri birer kibir emaresi haline getirilebiliyor.

11

Söz söyleme ihtiyacı hâsıl olduğu vakit telaşlanırım. Elim ayağıma dolayır bir noktada. Bazen geldiği gibi söyleyiveririm sözü belki ama hemen arkasından gelen onlarca tashih beni oracıkta yıldırır. Söylemek istediklerimi derleyip toparlamak için belli bir zamanı gözetirim bundan dolayı. Bu 'zaman gözetme' zaman zaman bir ihmalin, ertelemenin, cesaret edememenin sığınağı olur sanki.

Mustafa Aydoğan'ın Yazma Sevinci'ni elime aldığım vakit de düşüncelerim bunlardı. Fakat Aydoğan Yazma Sevinci'nde yer verdiği hemen hemen bütün yazılarında tam da sıkıntısını hissettiğim bir düğüm'ü çözümlüyor. Saf haliyle, orijinalitesi olan bir fikrin hiç de

öyle uzatılmadan, dolaştırılmadan olanca sadeliğiyle sunulmasındaki zarafeti gösteriyor. Daha açığı -A. Budak'ın ifadesiyle- 'suyu bulandırıp derin olduğu izlenimini bırakmadan' konuşuyor Aydoğan Yazma Sevinci'nde. Bu kendi başına bir önermedir ve önemlidir. Kalem belli bir noktadan sonra daha rahat sarılmamı sağlayan bir önerme oldu bu.

Dergiler, güya "Batı'yla hesaplaşma!" gibi "büyük" ideallerle konuşan, bunu yaparken de Batılı filozoflara, şairlere, yazarlara fikren mukavemet göstermek yerine "abanan" kalemlerin denemelelerinden, poetik metinlerinden geçilmiyor. Fikrin; kavram kargaşasından, isimlerden medet umarak serpilmeyeceğini kitap boyunca gösteren Aydoğan da bu meseleye "Dur Noktası"nı Bulamayan Yazarlar başlıklı yazısında değinmiş. "Ciddi bir okurun, yazardan talep edeceği en önemli şey, tartışılan konuda, yazarın düşüncesinin ne olduğudur. Aksi takdirde, söz konusu yazının referanslarına gider ve birinci elden okumanın keyfini yaşar." diyor Aydoğan. Bu satırlar sokaktaki adamın "kendisi" şairlerine, yazarlarına, düşünürlerine değil de neden hayranlıkla Dostoyevski'ye, Rilke'ye, Nietzsche'ye baktığını kısmen gösteriyor.

Baştan başlamalıydım! Yazma Sevinci Edebiyat Ortamı Yayınları'nın ilk deneme, söyleşi kitabı olarak 2014'ün Ocak ayında yayımlandı. Aydoğan'ın çeşitli dergilerde ve kitap eklerinde yayımlanan denemelelerinden, söyleşilerinden oluşan kitap Poetik Sevinç, Sanatın Boyutları, Sanatçının Tutumu, Dergi, Şair ve Şiiri ve son olarak da söyleşilerinin yer aldığı bölümle birlikte toplam altı bölümden oluşuyor.

Dikkat ve İtidal

Şair kimliğiyle tanıdığım Aydoğan'ın eleştirmenliğini gerektiği gibi ancak Yazma Sevinci'yle birlikte algılayabildiğimi

üzülerek itiraf etmeliyim. "Amacım, başkalarını bulmaktan çok kendimi aramaktan ibaret. Ben eleştirmiyorum. Kendi duvarımı örmek için etrafta taş arıyorum." sözlerini okuduğumda derin bir şaşkınlık yaşadım. Bunlar sanki benim sözlerimdi! Bir söyleşisinde eleştiri anlayışını ise şöyle açıklıyor Aydoğan: "Eleştiri, hatırlayış ve hatırlatıştır." "Eleştirinin hedefi, ya kabuller içine sinmiş ataleti tasfiyedir ya da yepyeni olanın, ayrıncı niteliğe sahip olanın öne çıkarılmasıdır."

Yazma Sevinci'ndeki metinleri göz önünde bulundurarak -geleneği algılama noktasında ayrıştığımızı düşünsem de- Aydoğan'a baktığımda zihnimde iki kelime belirginleşiyor: dikkat ve itidal. Dikkatini kitapta yer alan metinlerin genelinde görebiliyoruz; itidalini ise özellikle "duyuş" itibarıyla kendisine yakın şairleri ele aldığı metinlerde... Bu tavrı aslında övgü-yergi ikileminden paçasını kurtarmasını ve işaret ettiği noktaların görünürlük oranını artırmasını sağlıyor Aydoğan'ın.

CEVDET KUDRET EDEBİYAT ÖDÜLÜ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve TÜYAP'ın işbirliğiyle, beş ayrı dalda dönüşümlü verilen "Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü"nün bu yılki konusu *roman* olarak belirlendi. Ödüle, 1 Eylül 2013-31 Ağustos 2014 tarihleri arasında basılmış romanlarla aday olunabilecek. Hasan Ali Toptaş, Semih Gümüş, Handan İnci, Asuman Kafaoglu Büke ve Burhan Sönmez'den oluşan Seçici Kurul'un kararıyla belirlenecek ödül, TÜYAP Kitap Fuarı'nda yapılacak törenle verilecek. Aday kitapların en geç 31 Ağustos'a kadar 6 nüsha olarak, yazarın kısa öz geçmişi ve adaylık başvurularını belirten dilekçe ile birlikte "Cevdet Kudret Ede-

biyat Ödülü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti-Şişli/İstanbul" adresine gönderilmesi gerekiyor.

EDEBİYAT VE TELEVİZYON

Edebiyatımızın zenginliklerinin sinemada ve televizyona ne kadar değerlendirildiği tartışılır. En son Kelebeğin Rüyası'nda sinemamız yeni bir durum ile karşılaştı. Gerçek edebiyat karakterleri üzerine inşa edilmiş sinema kurgusu. Buna benzer bir çalışma da TRT'de yeni bir dizi olarak seyircisinin karşısına çıkıyor. 'Yedi Güzel Adam' adlı dizinin konusu, 1950'ler ve 1970'ler. Hikaye Maraş'ta geçiyor. Maraş Lisesi'nde (Kara Lise'de) yolları kesişen ve kader arkadaşlığı yapan şairlerin/yazarların bir araya gelişini anlatan dizi; ilkokul yıllarında okumaya heves etmiş, lise sıralarında klasiklerden günümüz edebiyatına, tüm tarih ve felsefe külliyatına gönül vermiş gençlerin hikayesini anlatıyor. Erdem Bayazıt, Nuri Pakdil, Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören, Alaeddin Özdenören,

Mehmet Akif İnan ve Sait Zarifoğlu başta olmak üzere; 'Yedi Güzel Adam'ın anlatıldığı dizide, 1950'li yıllar Maraş'ından 1970'li yıllar Maraş'ına dek uzanan bir hikaye var. Yıllar sonra, Maraş Lisesi'ne Edebiyat Öğretmeni olarak dönen Erdem Bayazıt'ın gözüyle anlatılan hikaye, çift zamanlı bir kurguyla ilerliyor. Bakalım televizyon geniş halk kitlelerinin karşısına tüketilecek bir malzeme yığını mı sunacak, yoksa edebiyatımızın bu önemli isimlerine olan ilgiyi mi artıracak?

ERDAL ÖZ EDEBİYAT ÖDÜLÜ

Can Yayınlarının kurucusu Erdal Öz'ün anısına verilen Erdal Öz Edebiyat Ödülü, Can Yayınları Genel Müdürü Can Öz ve Ödül Yazmanı Faruk Duman'ın konuştuğu basın toplantısında, 2014 Erdal Öz Edebiyat Ödülü'nün Küçük İskender'e verildiği açıklandı. Enis Batur, Feride Çiçekoğlu, Turgay Fişekçi, Kaya Genç, Handan İnci, Asuman Kafaoglu Büke ve Can Yayınları adına Sırma Köksal'dan oluşan Seçici Kurul, bu yıl yedincisi düzenlenen ödülün, Küçük İskender'e verileceğini açıkladı.

HASAN AYCIN



ÇİZGİ

İBRAHİM DEMİRCİ

DAĞLILAR

Dağ çocuklarıyız,
Rüzgârı severiz.

Denizlere dalgalara
Arada bir dalsak da
Kapılmaktan korkarız.

Ayağımız toprakta,
Gönlümüz göklerde dir.

MUSTAFA KÖNEÇOĞLU**YÜZLEŞ/ME**

Gereksiz iletiler gibisin hiç gündeme gelmedin
ne kapını açanın var işte ne yüzüne bakanın
ölçüp biçtiler kıratın tartıda yeter gelmedi
artık bir nisan şakası gibi nişan alıp kendine
aynaya sorabilirsin: daha iyi çıkmak elimde miydi

Herkes yaşamaktan o yanlışı ediniyor
tüfekleri çatmadan yaşamının yorgunluğu bu
o yalın ayak güzellik ve o tahta kılıçlar
çocuklara yetecek bir sevinç getirmiyor
ya sen o kırk yıllık tarihi hiç yaşamadın
ya da onlar okurken kırkıncı cildi hep atladılar

Hayat bir ritimdir bir ritimdir bir ritim
tutturdun yahut tutturamadın
oysa kural basit: kuşlar gökte uçar
ve ölüm her yerde alestadır
dikkat et beyhude bir yorgunluk olmayasın

Nasılsa hüznün herkese(ye) uygun bir elbisesi var

NAZMÎ CİHAN BEKEN

ALTIN YALDIZI TOZU

Sızardı geniş ağızlı *üstüivane* şeklinde bir kalp içine, taklit buz yapıldı. Dondurmacıların yaptığı gibi, şaka, çevirmeğe başladı. Birkaç dakika sonra güneşin donduğu görüldü. Hemen kuvvetini kaybetti birinci kalpteki melal. Tutsak parçalarıydı *misnaiye*. Klor kils. Halitanın kıvamı, pelteydi. Havaya terk olundu. Sonra soğuk *olarak*... saat kadar şanlı geceye terk olundu. Taklit fildişi yaptı. Vermiyon boyasıydı dünya. Vermiyon dünyası, boya. Mercan şeklinde birtakım vermiyon. Ağaç, boncuktu. Taklit can yaptı.

Sonra istenilen şeyler yapıldı. İstenilen katılık çıkarıldı, işlendi. Tozu alındı. Cümlesi sıcaktı. (Arzu edilen, şekildi. Onların salâbeti, bir taş salâbetindeydi.) O ise yalnız bir gençti. 9 kalay, 1 anti-aşk, 1 mektup, 1 tren (kurşun). *Zebercite müşabih* bir nevi billurdu. Homzu nuhas eritmeliydi. Gayet güzel renkliydi. Donmadan evvel istenilen şekle... Tedarik edilmiş nefis kaymak. Fırına gidecekti tren. Toprak, pota içindeydi. Hafif ateş, üzerindeydi, malgama. Potanın ağzı kapandı. Birkaç dakika sonra trenin önünde bir toz hasıl oldu.

Bu ölüme *aşk* adı verilip, topraktan yapılmış yokluğun altına fırça ile sürüldü kalbi. Yıldızlanan aşkının üzerine şeffaf bir inanç. Havanın tesirinden kurtuldu. Uzun zaman temiz durdu, kararmadı. Tozu, boyacı dükkanlarında, *altın yaldıztozu* adıyla satıldı.

SALİM NACAR**ŞAİRİN KURTULUŞU**

dans edelim ricasını üstüste kullanınca iki kez
dünyanın iyiye gittiğine inanıyor
her konuda o ilk günün telaşıyla
taşlıkları ve cezveleri ileri süren şair

bütün ışıklar yanlış, tüm şıklar karanlık burada
burada dış hatlarda seyyar ölüm gezdiren inatçı bir peygamber gibi
kendine güven sorununu siyasi müfredatla asla çöremezsın
mazeretlerin perdeler örtülene kadar, sonra içinden
bütün dillere çevrilmek geçiyor ilk günkü sesinle
sonra alışınca bitiyor, korkudan kullanılmış bir kahkaha olarak
kalıyorsun günlerin ilmihaline

şair burada kurtulmak istiyor canım
başka bir derdi yok, inan
bir de sevilsin istiyor, dudağından
başlayarak bütün unuttukları

konunun dağılma refleksi
kalbinin diplerden getirdiği öğüt pusulasının rengi
- hep böyle olur – o renk bir de ilk savaş günlerinde

düşünülmüştür hani

bir de kilerin yeri konusunda daha fazla düşünmek istemeyen çiftlerin
enerjilerinden üretilen asma bahçeleri, burada zamansız biblolar
fil bibloları, klasik müzik seven bibloları, şiir bibloları
işgal ederken her şiirden sonra alınan önlemleri
evlerini hep iki kat olarak düşünen müdür ve karısının iyiliği için
özellikle dünyanın bütün iyi giyinmiş şairlerinin iyiliği için
o şiirler ki bir dönem –saçlarına her şekilde içkindir canım –
yeniden başlatır kadın çeşitlerine benzeyen gözyaşlarının

dünyaya ilgisini

sonra şair burda gerçekten kurtulmak ister, başka çaresi yoktur
başka bir derdi yoktur inan, başka bir şairle kalp kalbe durmaktan
filan bahsedilemez ama yine de sen bir dene istersen
dağılmış pazar prütenleri, kar sevici dışmanlıklar içinde
bitene kadar ve bittikten sonra da bir müddet,
dans edemez miyiz?
kurtaramaz mıyız gölgemizden kayarken
bütün yeryüzü dalgınlıklarının puslu zemini
korkunç kelimelerle korkunç kağıtlara yazılmış
parkları bile çıldırtan anne koylarının recm töreninden
herkese eşit bölüştürülen şair cesaretini

kara ısıklalarını kullanarak,
cenneti özetlemeye çalışan bir adamın onuruna verilmiş
soygun faturasını güzelce incitmeye çalışıyor, burada şair, bir başkası
başka çaresi olmadığından değil, o da herkes gibi geçinmek
zorunda diyelim

iyi dilekler, iyi saatler, iyi şiirler gibidir canım
sadece iyi olmak geliyor elinden o da her zaman değil
otopside unutulmuş o makas,
içinde unutulmuş göz çukurları, ağız boşlukları, kalbi olmayışın
kararlılığı

yerini alıyor dünyaya hız veren karanlıkta
başka çaresi yok şair
gerçekten kurtulmak istiyor burada

ince döşenmiş o şiir evinde
son parça dünya kahrı içinde.

NERGİHAN YEŞİLYURT**TELAŞLI BİR AĞACIN REENKARNASYONU**

İnsan bir gülüşle güneşli bir Pazar günü
Hiç çalmayan bir kapıya koşabilir.

Bir bulut yükseldi Doğu'dan, vardır bir bildiği
İçinde kurudu sana ve bana ait olan uzakların
İnsan koşabilir denizin cahili bir nehir gibi
Az sonra kimin penceresinden taşacak sardunyalar
Kendi gelmeyince bir ağaçkakan buluyordu
Çok önce kurduğum oyuncak endişem.

Ben küçükken yaban keçisiydim, karışmak topluma
Bir onmaz ihmaldi aslında biliyorsun
Çünkü evcil ve medeni olan ne varsa
Sürüyordu bir uçuruma gülen ve ağlayan maskeleri
Orada değildin, gerçi bir yağmura bakar akıp gitmeleri
Kalabalıkları yüklenirken, ağaçlara takılmak geliyor içimden
Bir balon gibi büyüyor içimde boşluğun,
Sonra elbet bir hakikatin dişine takılıyor
Neden ölümlü değil kederler de, her yüzyıl aynı birikmiş alınganlık
Yüklemenin sonunda Hızır yetişiyor
O bile istatistiklere oynuyor
Benim atım yarış dışı kalıyor, bir yerde parçalı ay
Unutmam bitmiyor, ben küçükken yaban keçisiydim.

Öksürüyorum -bir anıyı işaret eden müzik-
Ciğerlerimde uzun boşluklar
Annem olsa şimdi bana biber kızartması yapardı
Oysa bunlar uzak konular şiire
Ucuz parfümlerden boğuluyor yine.

Tam ağaçtan düşmekten bahsedecektim
Armudun kırılan dalından
Toplu konutların plastik salıncaklarında buluverdim kendimi
Kime teşekkür edeceğini bilememenin güceniği.
Ucuz bir kumaş, ağlamak üzerime tutmuyor.

Hâlbuki bir nehirden bahsedecektim boğulmamın cahili
Bu yeni yetme şarkılar,
Sensin, çocukluk ve her nasılsa kimse yok.

Sahi,
İnsanın kaç kere beyaz bir şeyi olur ki beyaz kalabilen.

ÜMİT GÜÇLÜ

İLKÇAĞ ÇİÇEKLERİ

gençlik köşelerimize git en saf en masum
o zaman hiç dokunulmamış bir madendin
az bulunan bir metal
sana bakıp bir kalp verdim güzel kokular
biraz omzunu boynun ve göğüslerini
bana eğril diye bana minnet

*sana yüz kere dedim o mesajları
sana yüz kere görüşme
kolyeni çantaları ayakkabılar sana yüz kere
kenara çek sana anlatacaklarım
akıl erdiremeyeceğin- her şeye rağmen*

yol düz saçların kıvrım küpeler parlak
yanda renkli kale beton kale kunt
deniz kenarlarında kum

mutluluk kaleleri -buralara hiç girmeyelim-
kapıda askerler onlarla anlaşmayalım
prensese bir masal- hayır
camdan saç sarkıtsın camlarımız avluya çift kanat
saat on iki
ayakkabıların ilkçağ heykelleridir ayağındadır

önümüzde dünyadan memnun olma kaleleri
tek tek yıkman için ellerini ovuyorum
ellerinde altın dokunuşlar

üzerinde savaş elbiselerin
hangi sefere çıktıksak ellerine bakıyoruz
ellerin ağır, yavaşça kaldırıp
savaş emirleri

: *bu kaleler yıkılacak bu meydan boşaltılsın
top arabaları akıncılar ağır silahlar ilerleyin
ya bu kaleler alınacak ya kan gövdeyi
size bir şeyler söylerler bir yalan belki bir vaat bir şeyler
kızgın yağlar acıtır derlerse işitip inanmayacak:*

hiçbir kaleden vazgeçmeyip
bu da alınacak bu da alınacak bu da

: *işte kesilmeye müsait
kolların; demir kristalleri
başın; günde üç kez minoset vermidon vermatil
yorulan her yerin, aşınan, 95 oktan ve kurşunsuz
süper veya normal British Petrol. zift
boynunun hiç dokunulmamış yerleri
kalelerinde bir bir hain askerler:*

en kunt kalelerinde solan ilkçağ çiçekleriydim
minnetse buna minnet

HASAN HÜSEYİN ÇAĞIRAN**DÖNE DÖNE**

masa üstünde ince bir çalım
raflardan özenle indirilmiş

bütün çarşılarında açılmış üstelik
seferlerinden uzak
otobüslerin ve duraklarının, *bir gülle*
en işlek yerine evin seğirterek
devşirdiğim, her bir adımı -çöz
çözebildiğin kadar elden ayaktan

adımın kemiklerini öğüt
ayak etlerime bilenerек vardığın
şehri, bilen büyüklere soralım
sonra hırkasını alıp alıp atacak çocukları gören kapılardan
övülmüş dudakların kuyusundan çıkarıp -yarıda kalanları

ENES TALHA TÜFEKÇİ**AŞKA VE SANA DAİR NOTLARIN BİRİNCİSİ**

Biliyorum Elenora
Susmalıydım,
Dilimin ucuna konan kuşları kovmalıydım dilimden
Kalbime düşmemeliydi o narin kanatlar
Bir kuşun maviliğinde unutmamalıydım
Bozulan bir büyüünün kırmızılığını
Durmalıydım,
Sırrıma yanaşan gemileri yakmalıydım sırrımda
Gözlerime çizilmemeliydi o resimler
Bir denizin maviliğinde unutmamalıydım
Bozulan bir büyüünün kırmızılığını

Biliyorum Elenora
Sana dair bir şeyler yazmamalıydım
Ve kalemi alıp
Adını değdirmemeliydim orman içre yatan bir meşenin köklerine
Ve kalemi alıp
Sesini kırmamalıydım ateşler içre yatan bir dağın eteklerine
Ve kalemi alıp
Dudaklarını sürmemeliydim bir kuşun kanatlarına
Söylemeliydim,
Ben çağırdım içime bütün büyücüleri
Kanayan avuçlarıma tütsüler bastı rahipler
Sırrıma hu! çektiler sırrıma vakıf dervişler
Söylemeliydim,
Sana bu kuşları haber vermeliydim
Ve büyücüleri
Ve rahipleri
Ve dervişleri

Biliyorum Elenora
Sana dair bir şeyler yazmamalıydım
Ve söylemeliyim
Yazmasaydım bilenirdim, bilenirdim, bilenirdim
Kan çıkardı
Göge doğru açardım büyülü bıçakları
Bir kuşun maviliğinde
Bozulan bir büyünün kırmızılığında

MUSTAFA KÖNEÇOĞLU

ŞİİR DÜŞÜNCE ÜRETİR Mİ?

"Dili sorgulamak kendimizi sorgulamaktır."

O. Paz

"Sen düşünceden ibaretsin, gerisi et ve kemik"

Mevlâna

Zihnin işleyişi bakımından değerlendirildiğinde, rasyonel ve kavramsal düşünceye dayalı modernliğin insanlığa yaptığı en büyük kıyım, sanırım sembolik düşünceyle hayat bulmuş geleneksel algı ve ifade biçimlerini tarih dışına itmesidir. En büyük kıyım budur; çünkü tarih dışına itilen sadece sembolik algı ve ifade biçimleri değil, bunlara bağlı olarak, kadim insana mahsus bütün yaşayış tarzları, mimari yapılar, insan ilişkileri, var oluşsal tüm enlem ve boylamlar, tanımlar ve dolayısıyla da tüm dünyalardır. Günümüz modern batılı hayat tarzını ve insanı, nasıl rasyonellikle, kavramsal düşünceyle, bilimsellikle ve tüm bunları da özetleyecek biçimde sekülerizmle ifade edip özdeşleştirebiliyorsak; kadim-geleneksel insanı da, metafizikle, sembolizmle, aşkınlık ve kutsallıkla, masalla, mitosla, efsaneyle özdeşleştirebiliriz. Hatta meseleyi daha genel geçer bir dikotomiyle ele alacak olursak, din ve dünya ikileminde temerküz eden bir ayrıma da varabiliriz. Bu ayrımı özellikle de Mircea Eliade'nin geleneksel-arkaik insanla modern insanı karşılaştırdığı dini tavır etrafında yapmakta sanırım bir beis yok. Eliade'ye göre modern insanın aksine arkaik insan hayatı kutsamaktadır. O dindışı eylem diye bir şeyden kesinlikle haberdar değildir. Geleneksel insanın hayatını idame ettirmek için yaptığı, avlanma, oyun, tarım, savaş ve çatışma gibi her eylemin dini bir anlamı vardır ve dolayısıyla primitif insan bu eylemleri bağlamında kutsal olana katılmaktadır. Eski insana göre eğer din dışı bir eylem varsa o da mitsel anlamı hiç olmayan, yani örnek modellerden yoksun eylemlerdir. Geleneksel insanın en büyük arzusu kutsal bir dünyada yaşamak ve kutsal nesnelere mümkün olduğunca yakın olabilmektir. O'nun için tabiat hiçbir zaman 'tabii' değildir. Kozmos her zaman için tabiatüstü, ilahi bir anlama sahiptir. İşte bu insanın hayatını yönlendiren, tabiatüstü modeller ve arketiplerdir. Bu insan için hayatın anlamı, insan ve tabiatüstü evrenle kurduğu ilişkilerde saklıdır. Eliade'ye göre buradan bakınca, ilkel insanın dindar bir insan olduğu ve tam tersi bir şekilde dindar insanın da bir ilkel olduğu tezi tamamen doğrudur. Ha-

yatı ve dünyayı kavrayışında organik bir bütünlüğe sahip olan geleneksel insanın düşüncelerini sembolik bir dille ifade etmesi de onun alâmetifarıkalarındandır. Eliade ilkel kültürlerde, kavramsal düşünüşün gelişmemiş olmasını onlardaki her hangi bir düşünce zafiyetlerinden öte, bütünüyle farklı bir düşünüş tarzına sahip olduklarına yorar ki, bu, oldukça anlamlı bir yorumdur. Eliade'nin fikirleri etrafında geçmişle günümüz söylemlerini karşılıklı değerlendirmek mümkün olduğu gibi tanrının ve şiirin ölümüne tanıklık etmek de mümkün. Diğer yandan buradan hareketle, imgeyle simge arasındaki ontolojik farka da, simya ile kimya arasındaki mahiyet farklılığına da vurgu yapılabilir. (Bkz. Kadim İnsanın İzinde, Kaknüs yay.)

Geçtiğimiz günlerde bir tarihçimiz, İlber Ortaylı, Necip Fazıl'ın düşünce üretmediğinden hareketle, şairin düşünür olmadığını, şiirin sadece okunacağını, şiirle duygulanılacağını, şiirle tefekkür yapılmayacağını, bunu yapan toplumların az gelişmiş, hödük toplumlar olduğunu, bir toplumun gelişmişlik ölçüsünün nesir olduğunu dolayısıyla şiirle politika dâhil hiçbir düşünsel eylemin olamayacağını, yüksek perdeden bir sesle ve de oldukça hiddetli bir şekilde vurguladı. Tarihçinin ses tonunda Necip Fazıl'dan hazzetmeyen bir psikolojinin yanı sıra bu düşüncenin yaygın bir kanaat olmasının akademik tekebbürü de saklıydı. Zira konuyla ilgili olarak, şiir ve düşünce bağlamında, yazılıp çizilen bir sürü ezber bilgi dolaşüyor ortalıkta. Bu kadar din, maneviyat ve şiirle uğraşma yerine fen bilimleriyle iştigal etseydik, şimdi galaksiler arası seyahat ediyorduk hezeyanını bile duyduk. Araçsal aklın sapla samanı birbirine karıştırmasının en trajik örneği bu alçaklık kompleksi ve yenilgi psikolojisinde gizli. Geleneksel insanın ve sanatçının varlık ve eşya kurmaya çalıştığı ilişkiyle modern ilerlemeci aklın kurmaya çalıştığı ilişkinin mahiyetinden habersizlik... Bir kere geleneksel insanda (ki sanatçı da böyledir), müfrit bir ilerleme düşüncesi, zaman algısı, dünyayı zapturapt altına alma ve tanrılaşma gibi bir dürtünün var olması mümkün değildir. Eliade'nin vurgusuyla arkaik insan her şeyden önce kuldur ve bu fikirler de onun için günahıdır, sapmadır. Diğer yandan dünyada şiirin canlı olduğu yerler, modernler tarafından en çok sömürülen, insanı en çok sakatlanan yerlerdir ki, buralarda şiirin görevi düşünce üretmekten öte nefsi müdafaa, yani politika yapmaktır. Sezai Karakoç'un, İsmet Özel'in birçok şiiri bu anlamda okunmalıdır. Öte yandan Necip Fazıl bir vicdan muhasebesi, İkinci Yeni şiiri ise bir vicdan azabıdır. İşte, nerden bakılırsa bakılsın sanatçı ve şairin kadim insana benzer bir ruh selametine sahip olduğu görülür. Geleneksel insan için bütün iş, nasıl varlığa ve var oluşa rapt olmaksızın, günümüzde sanatçının işi de rabıtası bozulmuş ve özü sakatlanmış insanı, bütünlüğe ve ruhsal doyuma çağırmasıdır.

Dolayısıyla modern dünyanın bilimsel- rasyonalist dizgede ilerleyerek insanoğlunun başına çok da matah şeyler getirmediğini fark etmek bizi, Eliade'nin *düşüşün düşüşü* olarak vurguladığı modernlik tezine daha çok yaklaştırıyor. Öte yandan bu tez bizi, ilkel insanın, varlık ve eşyayla kurduğu ilişkinin modern rasyonalist insana göre çok daha insani, çok daha ulvi bir yöntemin gerekçelerine uygun bir şekilde gerçekleştirdiğine de inandırıyor. Geleneksel insan anlamaya, katılmaya, yaklaşılmaya, saygı duymaya yönelik bir tutumu tebarüz ettirirken, modern insanın kafa yapısı nasıl olur da elde edelim ve ele geçiririm sorularının mekaniği etrafında şekilleniyor. Biri hakikate itaat etmenin yolunu ararken, diğeri hakikati kendine bağlamaya, o hakikat etrafında yeni iktidar ve kazanç yolları edinmeye çalışıyor. Modern insan emir veriyor, geleneksel insansa itaat ediyor. Biri katılıp ram ve hayran olurken, diğeri kurban arıyor. Biri bunalım ve sınırların mutlak yokluğu iken, diğeri sınırlara mutlak riayet oluyor. Biri atomize olmuş ve özerkleşmiş bir akılsallık, diğeri kalp ve ruh bütünlüğü. Biri kendini tarihin ve toplumun efendisi sanan psike edilmiş, yalıtılmış ve parçalanmış bir öznellik, diğeri özne oluşunu kulluğuna borçlu bir tümlük. Biri iman, diğeri şüphe bile değil. Biri kendini yaşatmak adına insanı ve tanrıyı öldürüyor diğeri tanrıya ve insana yaklaşma adına kendinden vazgeçiyor. Biri bağlanma diğeri kopma ve ayrılma. Biri varlık, diğeri hiçlik. Dolayısıyla şiir ve şair derken aslında biz, Eliade'nin okuma biçimi eşliğinde, geleneksel insanın sahip olduğu vasıflara haiz bir dünyanın sembolik anlatımına da vurgu yapmış oluyoruz. O dünyanın işleyişi günümüz dünyasının işleyişinden tamamen farklıdır. O dünyadaki bütün ilişkiler aşkın ve metafizik bir anlama sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, Eliade'nin vurguladığı gibi, metafizik olanla, ne doğrudan ilişki kurulabilir ne de metafizik olan doğrudan dile getirilebilir. Metafizik olan kendini ancak dolaylı; yani bazı semboller aracılığıyla izhar ve ifade edebilir. Örneğin gökyüzü tanrının yüceliğini anlatan bir semboldür evvelemirde. Toprak da tanrının bin bir isminin tecelligâhıdır. Ateş ve su da, benzer sembolleri havidir. İşte bu nedenle, geleneksel dünyanın dili de şiir ve müzik olsa gerektir. Şiir ve müzik ayrılmayı değil, dâhil olmayı ve dalmayı tazammun eder; elde etmekten çok da teslim olmayı ve de teselli olmayı...

Bir daha söylediklerimizi toparlarsak, geleneksel insanın dili olarak sembolik dil, o dünyanın ritüelleriyle ilgilidir ve kesinlikle bir düşünce zafiyeti ve geri kalmışlık değil, hatta kendi dünyası içinde ileri bir düşünce şölenidir. Geleneksel insan simgelerle dolu bir dil konuşuyorsa, ki bu şiir ve müziktir, bu da varlıkla ve var oluşla kurduğu ilişki biçimi sebebiyledir. Geleneksel insan göçebedir çünkü; hem yaşadığı şartlar itibarıyla hem de inandığı kozmoloji gereği göçebedir. Şairlerde öyle değil midir? Fakat bu göçebelik modern-

lerin anladığı şekliyle, yersiz ve yurtsuzluk anlamında değildir, zira geleneksel insan açısından gidilen her yer kendi yurdudur, ya da dünya, yurt edinmeye gerek duyulmayacak kertede bir 'düşkünler yurdu'dur. Oysa modern insan kendi evinde bile yersiz yurtsuz ve sürgündür. Modern insan her şeyden önce, sembolik dilini yitirdiği için, dünyayı rasyonalist bir çöle çevirdiği için, elektriğe çıplak elle dokunduğu için, gurbetini ve sılasını yitirdiği için, şiiri ve şarkıyı kaybettiği için sürgündedir. Modern insan, dini olanı, metafizik olanı, masalı ve mitolojiyi hayatından mutlak anlamda kovduğu için yersiz ve yurtsuzdur. Bunların yerine gerçeklik tarafından çarpılmış kendiliğini koyduğu için, kendi gerçekliğinden de sürgün edilmiştir. Dilini kriminalize edip kutsal olandan ayıklarken Babil lanetine de uğramıştır o. Bundan sonra aynı dili konuşsa bile kimseyle anlaşılamayacak, kendini kimseye aktaramayacak, bir iletişimsizlik anıtı olarak öylece kalacaktır. Üst insana değil, gide gide insan altı bir varlığa dönüştüğü için...

Dolayısıyla dünyayı ve insanlığı kurtaracak olan kavramsal modern düşünce ve rasyonalist felsefenin fantomu değil; şiirin ve şarkının düşünce üretmeyen! melodisidir. İster nefis müdafaası şekilde olsun, ister vicdan muhasebesi ve de isterse vicdan azabı şeklinde olsun, fark etmez. Bu tek imkândır.

Aklı evveller için tekrar sormak gerekirse, şiir düşünce üretir mi?

MEHMET YILMAZ

TÜRK ŞİİRİNİN MODERNLEŞME SÜRECİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ: BELLEK ARAYIŞLARI

Her yeni, başladığı andan itibaren eskiye dönüşüyorsa, yeniyi eskiden ayırmak oldukça zor bir girişim olacaktır. Geleneğin varlığından hareketle oluşan *modernus* (şimdi) eskinin sürekliliği ve bu süreklilik içindeki değişimi ile gerçekleşir.¹ Ancak eski ile yeni arasındaki ilişkiyi süreklilik içinde algılamak yerine kopmalara dayandırarak var etme teşebbüsü toplum hayatı için yeni hayat tarzının bir öncekini unutmaya / unutturmaya yol açacağı bir alan oluşturacaktır.

Süreklilik ve Kopma Çerçevesinde Modernus

Modernizm, *"dünyada sanayi devrimi ile birlikte hareketlenen büyük toplumsal değişime eşlik eden zihniyetin tamamı için kullanılabilen"* bir kavram. (Aktay 2008: 8) Sanayi devrimi sonrası sosyal, siyasi ve ekonomik alanda yaşanan gelişmeler birey için yeni bir yaşam tarzını zorunluluk haline getirir. Her dönem bir öncekinden farklıdır elbette, fakat geçmişi silerek var olan bir dönem 19. yüzyılın ortalarından sonra görülecektir. Yenilik *"değişimle değil şaşırtıcılıkla eşanlamlı"* sayılır. (Paz 1996: 15)

Türk şiirinde modernizme sanat ve edebiyat sahasında nasıl yaklaşılabileceği tartışmalı bir konudur. Kastedilen her dönem için geçerli olan hayat tarzının değişim sürecinin esere yansımaları mıdır? Bunun dışında eğer modernizmden anlaşılan Batı'nın bir model olarak sunduğu hayat tarzı ise, (Batılılaşma) sonsuz süre içinde kısır döngüye girmek mümkündür. *"Batı'daki kültürel dönüşümü anlamak için geliştirilmiş bir kavram, Türkiye gibi Batı dışı bir toplumun kültürel dönüşümünü anlamakta işe yarar mı?"* (Armağan 2012: 17) sorusu her yeniliğin o yeniliği yaşayan toplumun köklerinden yola çıkarak yorumlanması gerektiğini düşündürmektedir.

Türk şiirinin kendi kaynakları ve imkânları içinde sosyal, siyasî ve ekonomik şartlara bağlı olarak kendini yenilemesi farklı bir olay, Batı'nın model alındığı, taklit / teslimiyet zihniyeti içinde yenilik arayışına girmek farklı bir olaydır. Batılılaşma modeli içinde, süresiz modernleşme, kültürel kopmalara dayandırılacağı için, süresiz unutmayı ve silmeyi gerekli kılar. Her an yeni kalmaya çalışırken, kimliksiz kalma tehlikesi ise yanı başımızda durmaktadır. Şunu söylemenin tam sırası: *"Bizim modernliğimizi öteki çağların modernli-*

ğinden ayıran şey, modernliğimizin bir yadsıma, yakın geçmişin bir eleştirisi, sürekliliğin kesintiye uğratılması olduğu gerçeğidir." (Paz 1996: 15)

Kültürel kopmalarla şekillenen edebî ortam, şimdi'yi anlama noktasında aksaklıklara yol açacaktır. Bu durumun kaynağı aslında çok öncelerde aranması gereken bir çıkmazda kilitlenir. Her toplum, milli bilincin farkında bireylerin oluşturduğu bir gelenek ağının içinden gelse de kendinize ait unsurları anlamlandırma sorunu yaşadığı dönemlerde, yeni bir arayışın içine girebilir. Toplum 'kendisi' yapan unsur ve özelliklerin değiştirilmesi gerekliliği inancı, bir milletin varlığından nefret etmesine dönüşüyorsa sorgulanması gereken çok şey vardır. Bununla birlikte; *"Kendisi olma arayışına hak vermemek elde değildir; gelgelelim, farklılığının kaynağı saydığı 'gelenek deposu'yla ilişkisi, orta yerinde yaşamak durumunda kaldığı bir şimdi'yi kavrayıp çözümlemekteki gecikmişliği ve söz konusu gecikmeye yol açan bir tür kabuğuna kapanma inadıyla öylesine yaralanmıştır ki, yalnızca modernlik hızası açısından kayba uğramakla kalmamış, gelenek mirasıyla yeni bir ilişki kotarmanın olası noktalarını da sınırlandırmıştır."* (Batur 1993: 65)

Türk şiirinin belleği üzerine düşünmek, bizi ister istemez modern-gelenek karşıtlığı ya da bütünlüğü içine çekmektedir. Toplumun kendi imkânları içinde, köklerine bağlı kalarak kendi kendini yenilemesi aslında modern-gelenek bütünlüğünün mümkün olabileceğini de akla getirir. Neticede yine bir Batılı tarafından, şimdi'nin içinde yer alan geçmişin varlığı kanıtlanmıştır: *"Şimdiki an benim için nedir? Zamanın özü onun akıp gidiyor olmasıdır; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı ânı şimdiki zaman olarak adlandırırız. Ama burada matematiksel bir an söz konusu olamaz... Benim 'şimdiki zamanım' diye adlandırdığım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişimi ihlal eder, çünkü konuştuğum an daha konuşurken benden uzaklaşmıştır. Sonra da geleceğimi ihlal eder, çünkü bu an geleceğe yöneliktir."* (Bergson 2007: 103)

Türk şiirinin modernleşme süreci çok yönlü inceleme ve araştırmalara açıktır. Modernizmin bir ideoloji olarak toplumu istilası, geçmiş-gelecek ilişkisinin süreklilik veya kopma bağlamında değerlendirilebileceğini gösterir. Ayrıca; yabancılaşma, kentleşme, rasyonalist/pozitivist zihniyetin hâkimiyeti, fizik kanunlarının neticesinde oluşan tabiat-insan ilişkisinin yeni şekilleri, şüpheliğin önceki hayat tarzını alt üst eden karmaşıklığı gibi birçok yönüyle eser içindeki modernist unsurlar ele alınabilir. Çok yönlü bir kavramın hayatın her alanına sirayet etmesi etkinin boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir. Selçuk Küpçük'ün *Modern Türk Şiirinde Bellek Arayışı*² isimli eseri, şiirimizin modernleşme sürecinin farklı açılardan incelebileceğini göstermesi bakımından üzerinde durulması gereken bir eser. İlerleyen bölümlerde Küpçük'ün eserinden hareketle Türk şiirinin bellek arayışı üzerinde durulacaktır.

Batılılaşma-Modernleşme Karmaşasında Türk Şiiri

Estetik özerklik modern şiirin temelini oluştursa da modernleşme sürecinin çok yönlü olduğu gerçeği göz ardı edilemez. Bu yönüyle Selçuk Küpçük'ün eseri önemli hususlara değinmektedir. Yazarın üzerinde durduğu, modernleşme zihniyetinin edebî ortamda meydana getirdiği aksaklıklar, şimdinin geçmişten süresiz koparılma politikalarıyla şekillendirilmesi merkezinde toplanıyor. Sosyal yapının geçmişten bütün yönleriyle arındırılması ister istemez yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Yazar, Türk şiirindeki yabancılaşma ile ilgili şunları söylüyor: *"Geçmiş, gelenek ve bellek üzerinden kontrol altında tutulan modern hâl bütünüyle bir kop(artıl)ma şeklinde tezahür eder. Batı dışı toplumlarda modernleş(tir)me çabası bireyi araçsal aklın nesneleşmiş bir parçası haline getirirken bir de geçmiş ile kurulan ontolojik bağı kopartıp ikinci bir travma doğurmuş ve kendisine/geçmişine yabancılaştırmıştır."* (s. 75)

Şiirin, yazıldığı toplumun kendi kaynaklarından hareketle doğal seyrinde gelişme gösterememesi, özerk bir alanın oluşumuna imkân tanınmamasıyla ilgilidir. Siyasi sahanın edebi sahaya ceberut müdahaleleri tekrar eden kesintilere ve kopmalara sebep olur. Küpçük, şiirimizin içerik ve biçim özelliklerinin genellikle bu müdahalelerle oluştuğu tezi üzerinde durmaktadır: *"Türk modernleşmesinin sosyolojiye ceberut müdahalesi bir bakıma, şiirimizin doğal gelişim seyrini de kesintiye uğratmış ve 20. yüzyılın arızî meseleleriyle paralel, zamanın ruhuna tanık bir form ve içerik sunmasını da geciktirmişti. Burada 'doğal seyrinde gelişemeden kastettiğimiz özellikle, Batı tipi, müdahaleci resmi ideolojinin topluma yönelik uyguladığı tepeden inme sistemi'dir."* (s. 115)

Toplumun benliğine yabancılaşması bir sonuç olarak değerlendirilmektedir. Yenilik arayışları içinde tercih edilen model Batılılaşmadır. *"Batıcı modernleştirme sonucu kendisine ait cevap üretebileceği kültürel kodlarından ilişkisi trajik bir şekilde kopartılmış bütün toplumların yaşadığı şey, cevap üretebilecek argümanlar ile ilişkisi kesildiği için yaşadığı büyük anlam boşluğudur."* (s. 111) Bu anlam boşluğunun 'can sıkıntısı, bunalım ve kent kalabalığı içinde yalnız kalma' gibi artık günlük hayatın bir parçası hâline gelen tezahürleri şiiri yönlendiren temel meseleler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte ikiliğin meydana getirdiği yaralı bilinç, insanın, insanî vasıflarını zedelediğinden kendimiz olma noktasında büyük krizlere yol açmaktadır:

"Gelenek ile modernlik arasındaki gerilimden dolayı yaralanmış bir bilinç taşıyan insanın soracağı en büyük soru... Hangi hakikatin ömrümüzü kurtaracağı sorusu artık bütünüyle karşılığını bulmakta zorluk çektiğimiz bir mesele halinde, hem modern Türk şiirinin hem de aslında Türk modernleşmesinin önümüze bıraktığı ana tartışma"dır. (s. 108)

İnsanın özne olmaktan çıkıp nesneleştiği yaşam alanı yaralı bilicin içinde aranmalıdır. Modern hayatın kurduğu büyük sistem, insanı sorumlu ve görevli olduğu alanda vazife gören çarklının bir dişlisi haline getirir. Saatlerin yapılacak işlere göre planlandığı, koşuşturmanın mahiyetinin farklı unsurlar tarafından sağlandığı bu dünyada, *özgür zaman* dilimi söz konusu değildir. Teknik dünya; hisleri alınmış, nesneye indirgenmiş bireylerin yalnızlık sarayıdır. Kendi olma bilinci, dış dünyaya kopmaz zincirlerle bağlanmış insanın iç âleminde derinleşemediği için artık ulaşılması imkânsız bir Kaf Dağı'dır. Modern sanayi toplumu insanı, kendine ait bir hayattan nesneye dönüştüğü bir hayata taşımaktadır: *"Hayatının bütün anları büyük kurgu tarafından belirlenmiş, verili bir kısırdöngüyü sorgusuzca yaşaması önerilmiş, sorgularsa mutsuzluk hastalığına yakalanacağı tembihlenmiş atomize bireydir modern insan. Bu halin farkına varabilen insanın pratik ve zihinsel dünyasında kendisini yeniden inşa edebilecek donanımı yok ise ortaya çıkan sadece büyük bir gerilim olacaktır."* (s. 104)

Modern şiirin ne olduğuyla ilgili yapılan açıklamalar eserin önemli bir yönünü oluşturuyor. Bu tarz tanımlama girişimleri aslında modernizmin sunduğu yeni hayatın da çerçevesini çizmektedir: *"Modern şiir tıpkı modern insan gibi karmaşanın ürünü. Birbirinden farklı formlar, tavırlar, akımlar üretse de modern şiirin belleğindeki şairin kaçınılmaz biçimde tema edindiği, çatışmak durumunda kaldığı ana meselelerin ortak havzasından, sözlüğünden bahis açabiliriz... mekanı kent, anlatıcısı birey."* (s. 93)

Papirüs ve Maveria

Eserde üzerinde durulan bir diğer önemli husus, Cemal Süreya ve Cahit Zarifoğlu'nun dergiciliği merkeze alınarak Türk şiirindeki farklı temayüllerin ayrıntılı bir şekilde incelenmesidir. Cemal Süreya ve Cahit Zarifoğlu isimlerinin seçilmesi tesadüfî değil elbette. Türk şiirinin iki büyük kolunu temsil eden bu iki isim üzerinden, dönemin edebiyat anlayışındaki sosyal ve siyasi eğilimler hakkında bilgi veriliyor. 1960 ile 1970 arasındaki dergi faaliyetlerini de eserin bu bölümünde görmek mümkün. 1930'lardan itibaren devlet ideolojisinin şair-yazara yüklediği resmî misyon, edebiyatın siyasetten arındığı özerk bir alanda gelişme göstermesini engellediği gibi, şiir anlayışının farklı kollardan ilerlemesinin önünde de en büyük engel olarak durmaktadır. *"Tek parti döneminin yüklediği memuriyetin ardından artık salt edebî nosyonun öncelenebileceği yeni, özerk bir alan"* arayışı ancak 1950'den sonra Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile mümkün olur. (s. 15) Küpçük, İkinci Yeni şiirinin neden 1950'den önce değil de sonra ortaya çıktığını, edebiyat camiasının şiiri, güdümlü bir siyaset aracı olarak kullanmak zorunda olmadıkları özgür bir ortama ancak 1950'lerden sonra kavuşmasına bağlıyor. Bu yo-

rum, toplumcuların her fırsatta dile getirdikleri İkinci Yeni şiirinin Demokrat Parti'nin hizmetinde olduğu algısına da yeni bir bakış açısı kazandırıyor. İkinci Yeni şiiri “*edebiyat-siyaset-darbe ilişkisi anlamında*” sorgulandığında Türk şiirinin aslında ilk özerk alanını oluşturan, gerçek anlamda sanatı ve edebiyatı önceleyen bir hareket olarak ‘kendiliğinden’ meydana geldiği görülecektir. (s. 17)

1950'lere kadar Türk şiirinde sadece edebiyatın estetik boyutuyla meşgul olan, devlet ideolojisine hizmet ilkesine bağlı olmayan bir kaç şahsı kımıldanma dışında ciddi bir yönlendirici hareketin olmaması, edebiyatın siyasi yönetimle nasıl iç içe olduğunu göstermesi bakımından manidardır. Küpçük, 27 Mayıs darbesinin ardından edebiyat ortamını şekillendirmeye çalışan algı hakkında, İkinci Yeni şiirinin öncü isimlerinden Cemal Süreya'nın yönettiği *Papirüs* dergisini seçerek aslında, 1950 ile 1960 arasında oluşan özerk ortamın 1960 ile 1970 arasında yeniden nasıl dönüştürüldüğünü göstermektedir. 27 Mayıs darbesinden üç ay sonra yayımlanan *Papirüs*'ün ilk sayısında darbecilerden övgüyle söz edilmesi “*ortamı belirleyen temel ahlaki doktrinin sosyalizm ol*”masının bir neticesi gibi görünmektedir. (s. 16)

1960 ile 1970 arasında, siyasi duruşu ve ideolojik kamplaşmaları önceleyen edebiyat hayatı, yaratılan çatışma ortamına ayna tutmaktadır. *Papirüs* içeriği ve yayın anlayışıyla “*salt şiir-edebiyat meseleleri ile değil, Türkiye'yi yakından ilgilendiren temel toplumsal, siyasal tartışma alanlarına da durduğu yerden itirazlarda bulunup, fikirlerini dile getirmektedir.*” (s. 27) Cemal Süreya'nın şahsında *Papirüs*'ün meseleleri anladığı ve yorumladığı alan ise açıkça “*sosyalist-hümanist*” bir çizgidir. Türk şiirini militan tavra kadar götürecek olan bu çizgi “*dünyayı, insanı ve onların da ötesinde metni, ideolojik zihniyetle kavramaya yaslanan saldırısının yoğunlaştığı bir döneme geçil*”menin neticesidir. (s. 31) Artık, “*Sokağın yıkıcı dili metni de belirler hale gelmiştir.*” (s. 31) Estetik algının ve edebiyatın değersizleştirildiği, siyasî propagandanın ise bütün yoğunluğu ile edebiyat dergilerini işgal ettiği 1970'li yılların siyasete bulanmış sanat telakisi, 12 Mart muhtırasının ardından 12 Eylül'e doğru hız kesmeden uğraşına devam etmiştir. Bununla birlikte her ne kadar karşı çevrelerce yok sayılmaya çalışılsa da bu ülkenin değerlerinden yola çıkmaya çalışan, Batılılaşmaya eleştirel bir bakış açısı geliştirerek, yerliliği önceleyen bir edebî ortam varlığını sürdürmektedir.

Cahit Zarifoğlu'nun mensup olduğu edebî ortam, kültürel sürekliliğe vurgu yapan yani, nefesiyle buz dağı eritmeye çalışanlardan meydana gelmektedir. 1930'lardan itibaren en ufak farklı sesin anında susturulduğu, Tek Parti zihniyetinin meydana getirdiği gelenek yokluğu içinde, önünüzde yol gösterecek bir fener olmadan, yol aramanın hikâyesi. Necip Fazıl'ın şahsi

gayretin ürünü olan *Büyük Doğu*'su dışında 1950'lerden sonra bile edebi ortama dâhil olabilecek farklı bir ses yoktur. Maraş'tan yola çıkan bir grup gençin Maraş'ta denenen bazı yayın girişimlerinin ardından, bir önder etrafında bir araya geldikleri ilk oluşum ise *Diriliş*'tir. Sezai Karakoç, nefesiyle buz dağında bir gedik açmıştır: "*İstanbul'da Sezai Karakoç etrafında şekillenen ve dünyaya ilişkin duruşun netleştirildiği (Müslümanca, yerli bir duruş) zamanlar olarak beliren yıllar, bu kuşağın ilk ciddi ürünlerini yavaş yavaş vermeye başladığı dönemi aralar artık. Mart 1966'da ikinci yayın serüvenine giren Karakoç'un dergisi Diriliş'te bu ürünlerini okura sunma imkânı bulurlar böylece.*" (s. 45)

Cemal Süreya'nın *Papirüs* dergisi ile Sezai Karakoç'un *Dililiş* dergisi Çağaloğlu Atasaray İşhanı'nda, aynı katta, karşı karşıyadır. (s. 46) Aynı binanın içinde karşı odalarda yönetilen iki dergi, Türkiye'nin o günlerdeki farklı eğilimlerini temsil etmekte ve aynı mekânı paylaşabilmektedir. Oysa farklı düşüncelere sahip olmak birbirini öldürmeyi zorunlu hâle getiriyormuş gibi, bu topraktan yetişen insanların birbirinin canına kastettiği yıllardır.

Diriliş'in ardından Ankara'da Nuri Pakdil'in *Edebiyat* dergisi etrafında birleşen Maraşlı gençler 1976 yılının Aralık ayından itibaren *Mavera* dergisini çıkarmaya başlamışlardır. 1990 yılına kadar yayımlanmaya devam eden *Mavera*, 1980'lerden sonra geleneğe karşı daha ılımlı bir tavır içine giren Türk şiirinde, zor günlerin sözcülüğünü yapanların oluşturduğu en önemli yayın organıdır.

Selçuk Küpçük, Türk şiirinin modern görünümüyle ilgili; Erdem Bayazıt, Bejan Matur, Bayram Balcı ve Şinasi Tepe gibi isimlerin şiirlerini ele aldığı yazılarında özellikle şu tez üzerinde duruyor: Modern Türk şiiri, sağ ve sol gibi genel temayüllerin sona erdiği bir dönemde bireysel girişimlerin, birbirinden bağımsız teşebbüslerin oluşturduğu bir şiir görünümündedir. Bejan Matur'un şiiri kimseye benzememenin ötesinde, modernlikle bağlantı kurulamayacak bir şiirdir. Şinasi Tepe, kent insanını içinde bulunduğu bulanım ve karışıklık içinde yakalamaktadır. Bireysel eğilimler, Batı'nın dayattığı modernleşme / Batılılaşma modelinin dışına çıkarak, öznel algının başrolü oynadığı bir şiirin gelişimine kapı aralamaktadır. Bellek arayışı bu noktada kendi yaşantısından ve kaynaklarından hareket eden şairlerin ürettikleri eserler üzerinden gerçekleştirilince çok daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabilecektir.

Türk şiirinde modernizm, bir milletin kendi kaynaklarına yönelerek yenilenmesi doğrultusunda düşünüldüğünde, her dönemin bir önceki dönemden farklı olarak algıladığı ve oluşturduğu hayat tarzlarının edebî esere yansımaları şeklinde görülmeli ve incelenmelidir. Bu çerçevede ilk modernist hareketleri mahallileşme cereyanını başlatan Nedim'de ve Divan şiirinin mazmun anlayışına özgünlük getiren Şeyh Galip'te aramak da mümkündür.

KAYNAKLAR

- Aktay, Yasin (2008). "Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizm'e Bakmak", *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138-139-140, ss. 8-16, Ankara.
- Armağan, Yalçın (2012). *İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, Enis (1993). "Modern Şiirin Doğumu ve Gelişme Süreci (1869-1914) Üzerine Bir Hiza Denemesi", *Yazının Ucu*, İstanbul: YKY, ss. 63-76.
- Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitapevi.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Küpçük, Selçuk (2013), *Modern Türk Şiirinde Bellek Arayışı*, İstanbul: Granada Yayınevi.
- Paz, Octavio (1996). *Çamurdan Doğanlar*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.

¹ "Başlangıç anını yaratanlar, olaylar zincirini koparmış ve olayların dizilişindeki düzenin dışına düşmüş gibidir. Ne var ki mutlak anlamda yeni bir şeyi aklın kabul etmesi olanaksızdır. Bunun nedeni yalnızca tümüyle yeni bir başlangıç yapmanın son derece güç olması değildir. Ne türden olursa olsun belli bir deneyimin akla yatkın olduğundan emin olabilmek için onu, daha önceki deneyimlerimizin oluşturduğu bağlama dayandırmak zorunda oluşumuzdur." (Connerton 1999: 15)

² Küpçük, Selçuk(2013). *Modern Türk Şiirinde Bellek Arayışı*, İstanbul: Granada Yayınları. (Alıntılar bu baskıdan.)

ALİ K. METİN

DEVİRİYE



YUVARLAK MASA KONUŞMALARI

Temsil Sorunu ve Dilin Ontolojik Mecburiyeti

Bir düşünme tarzı ve düzeni olarak dilin ikircikli yapısı 'açma' ve 'örtme' şeklinde birbiriyle tezat teşkil eden iki farklı işlevinden ileri gelmektedir. Dil, hakikati veya gerçekliği açtığı kadar örtebiliyor da. Sadece açma yani ifşa etme yetkinliğine sahip bir dil formundan söz etmemiz hemen hemen imkansız. Bilhassa "din dili" için burada bir parantez açarak seküler dil yapılarıyla tefrikini yapmak gerekir. Din dili, onu bizatihi hakikatin kendisi ve teminatı addeden bir inanç yapısıyla kaimdir. Lafzi düzeydeki dokunulmazlığı ve korunmuşluğuyla hakikate özdeş kabul edilir. Ancak lafzi anlamıyla din dili, kanaatimce hakikati ifşa ve izhar etmenin berisinde yani taşıyıcı (hakikati içkin) bir düzeyde durmaktadır. Bu ise din dilinin ayrıca beşeri dil formlarıyla yorumlanmasını icbar eder, dolayısıyla yorumlayıcı dil etkinliği burada yeniden açma ve örtme işlevlerini devreye sokabilmektedir. Ayrıca ifşa edici bir dile yani anahtar unsurlara ihtiyaç sözkonusu olmaktadır. Bu itibarla hakikati temin etme iddiasını haiz bir dil formundan bahsedebilmemiz pek öyle kolay ve mümkün gözüküyor.

Bilim dilinin yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sarsılan otoritesiyle dil meselesi iyice problematik bir hal aldı. Bilimin hakikati temsil etme iddiası eski gücünden ve itibarından böylelikle çok şey yitirdi. Aynı şekilde ideolojiler hem hakikat hem de kolektif siyasetin/ varoluşun tahtından indirildiler. Aslında mesele, bilimin, ideolojinin, felsefenin, hatta sanatın bütüncül nitelikli kimlik, dünya görüşü, aynı zamanda anlam dünyası üretme eğiliminden/baskısından kaynaklanmaktaydı daha çok. Bütüne yayılma, bütünsel bir tutarlılık oluşturma ihtiyacı ve ereği beraberinde ontolojik bir dil inşa etmekteydi çünkü. Oysa teknik veya yöntemle yani inşa edilen dille nesnesi (gerçeklik, hakikat) arasındaki örtüşmezlik ve gerilim bu dillerin suni, kurgusal boyutlar kazanmasına, bunun sonucu zamanla kendi içlerinde çatlamalarına veya dağılmalarına yol açıyordu. Dolayısıyla geline nokta bir temsil krizi baş göstermiştir. Bundan gerek gerçekliği gerekse hakikati temsil etme kabiliyetiyle ilgili bir "dil sorunu" olarak bahsedilebilir.

Dilin nesne-durum-gerçeklikle örtüşmezliği bizi temsil sorunuyla karşı karşıya getiriyor. Böyle bir örtüşmeyi teminat altına alacak evrensel akıl ve uzlaşma imkanı, en azından bugün için gerçekleştirilebilir gözükmemekte. Nesne/eşya dünyası için evrensel

dil inşası nispeten daha kolay. Ancak anlamlar dünyasına bakıldığında konu hayli çetrefilleşiyor. Anlamanın yapıntısal ve ontolojik hususiyeti, dili daha girift bir karaktere büründürmekte, öznel, kültürel, sosyal farklılaşmalarla ona izafi boyutlar kazandırmaktadır çünkü. Sözkonusu izafileşmeye karşı bilimsel ve felsefi aklı yardıma çağırmanın beklenen sonucu vermemesiyle temsil krizi tescillenmiş; temsili dilin, varlığı paranteze almaktan dolayı anlam kaybına ve çarpıtmaya maruz bıraktığı, dolaşısıyla ürettiği "hakikat" (bu, odur) tasavvurunun aslında bir yanılsama olduğu iddiası belli mahfillerde revaç bulmuştur. Postmodern görünün bu yolla dili temsili niteliğinden ari bir zemine taşımaya yöneldiğini, temsilin yerine sunumsallık nosyonunu ikame etmekle maruf olduğunu biliyoruz.

Sorun acaba temsilin mahiyetinde yani dilin temsil edici özelliklerinde mi aranmalı, yoksa gerçeklik ve hakikatin (anlamanın) temsile izin vermeyen muhtevasında mı? Bence irdelenmesi gereken noktalardan biri bu. Dildeki temsil sorununa bakarak tümüyle temsilin imkansızlığına dair bir hükme varmak, bana konu edilen dil biçimlerinin/yapılarının olgusal bağlamını atlamaktan kaynaklanan bir hatayı içeriyor gibi gelmektedir. Bunun için anlam dünyasıyla ilgili temel bir ayırtırmayı yapmaya; kozmik olanla kaotik olanın birbiriyle ilintili ama ayrı ayrı var olduklarını, olabildiklerini görmeye dikkat etmek gerektiğini düşünüyorum. Daha açıkçası, beşeri gerçeklik ve anlam dünyası kozmik ve kaotik katmanlaşmalara sahip iki ayrı düzlemde oluşuyor; fiziksel dünyada olduğu üzere. Şu farkla ki, beşeri dünyada kozmik ve kaotik unsurlar yahut yapılar değişmez sabiteler değildirler. Yapıntısal mahiyetleri sebebiyle değişime açıktırlar. Ne ki değişebilir oluşu onu her halükarda temsil edilemez düzeyde bir belirsizliğe ve tekilliğe (farklılığa) mecbur etmez. Böylesi herhalde postmodern indirgemecilikten başka bir anlam taşımamakta. Şiirin kozmik dünyadan tümüyle kaotik bir dünyaya transfer edilmek istenmesi ise -deneysel maksatları hariç tutarsak- ontolojik varlığın berhava edilmesiyle sonuçlanacak bir tutumdur. Zira şiir, insanın en sahici, en özellikli ontolojik temsiliyi gerçekleştirme potansiyeli/tezahürleri ile temyiz olmaktadır.

Gerek gerçeklik algısının gerekse tasavvur ve imgelem dünyasının bir yansıması anlamında dil, kozmik olduğu kadar kaotik örüntüler sergiler. Şiirin kaotik düzleme irca edilmesi gerçekten de kozmik olanı, başka deyişle varoluşun bütüncül dünyasını (dilinin şiir dışı bütüncüllüklerini dikkate almıyoruz) lağvederek onu duyumsallığa terk etmek anlamına gelecektir. Zira varoluş dünyası dünya karşısında salt tepkimeden ibaret değildir: aynı zamanda ereksel bir gerçekleşme sürecini ve eylemselliğini öngörür. Duyumdan ibaret bir öznelliğe teşne şiir, kendi hakikatini (anlam bütünlüğünü) üretemeyen öznenin acizlik vesikasıdır. Acizliğin de şiiri yazılabilir elbette

ama meselenin şiir yoluyla dünyadaki varoluşumuzu idrak ve ikmal etmek olduğunu unutmamak şartıyla.

Şiirin bizi nasıl bir hayatiyete kavuşturduğu mutlak surette önemli. Dille kurduğumuz irtibatın burada belirleyici olduğu, şair açısından bir tür hayat memet meselesi haline geldiği muhakkak. Zira şair, şiirle sadece dünyaya tanıklık etmez, aynı zamanda dilin bir varoluş tarzı olarak tasarruf edilmesine imkan verir. Sözkonusu varoluşun tekilden tümele doğru tezahürü ereksel bir saik, bir gerekliliktir. Bu yüzden hakikat -motifleri- söylemsel tarzda değilse bile bir tecessüs ve yönseme olarak şiirin ontolojik kimliğinde mündemiçtir.

ŞİİRİN GÖR DEDİĞİ

Dünyayı Kanatacak Sertliklerin Yalnızlığında; “Gösteri Uçuşu”*

Hüseyin Atlansoy’ın şiiri ilk kitabından itibaren çarpıcı imajları ve ironik deyişleriyle dikkat çekici bir kişilik kazanmıştır. Modern dünya karşısındaki eleştireci tavrıyla yerli bir duyarlılığın ifadesi olmuş, sosyal, kültürel kodlarla siyasal kodları içerisinde belirgin düzeyde barındıran veya mezceden bütün, somut özneyi tecessüm ettirmiştir. Bu hususiyeti ona, Osman Konuk, Orhan Alkaya gibi şairlerle birlikte 80 kuşağı içinde ayrıksı bir yer kazandırır. Atlansoy’un lirizmi kollayan ama liriğe angaje olamayacak kadar da dünyaya ‘dikkat’ kesilen bir şiir yazması bilhassa dille ilgili olarak onda ayırt edici bir yapılaşmaya temel olur. İmgenin konuşma üslubuyla melezlenmesi (İsmet Özel şiirinin de yapısal özelliklerinden biridir) diye ifade edebileceğimiz bu dil yapısı Atlansoy’a özgü bir tasarruf olmamakla beraber, nispeten lirizme koyduğu mesafe sebebiyle benzerlerinden farklı sonuçlar doğurur. Eleştirel bakış, onu lirik öznenin taşkınlığı yerine dünyanın somut gerçekliğiyle yüz yüze gelmek zorunda bırakır. Modern dünyayla arasındaki mesafeyi ve yabancılığı sorunsallaştıran ve pozisyon alan bir özne olma bilinci şiirin vasatını belirler. Buysa Atlansoy’un şiirini, buluş, imaj (görüntüleme), ironi ve jestler üzerinden çalışan düşünce merkezli bir yapıya oturtur. İmgeciliğin kapalı ve muğlak dünyasına karşı böylelikle daha aydınlık, açık bir anlatım (dil) özelliğiyle ırlar. Kanaatimce bu husus, onu görece yaygın bir ilgiye mazhar hale getiren başat etkenlerden biri olmuştur.

Ancak sözkonusu irasına karşılık Atlansoy’un şiirinde ses / ritim unsuru nispeten daha önemsiz bir düzeye çekilmiştir. Bu elbette sesi imha etmeye dönük bir tavır değildir, ancak sestən beslenme, sesin güç ve etkisinden yararlanma eğilimi epeyce minimize edilmiştir. Bunda şiirin daha çok düşünce fazı üzerinden gelişmesinin önemli bir etken olduğu ileri sürülebilir. Gerçek-

ten de Atlansoy şiiri, gerçekliğe dikkat kesilmesi ve bu dikkatin anlama (hakikate) odaklanmış olması sebebiyle retoriğe pek öyle yüz vermemiş gibidir. Aynı durumun lirizm için de geçerli olduğunu dikkate aldığımızda sesin belirleyici unsur olmaktan çıkması şiir için gayet tabiidir. Nitekim sesin öne çıktığı şiirlerde bile bütüne yayılan bir ses akışından çoğunluk bahsedemeyiz. Bunu şairin bilhassa “Gösteri Uçuşu” kitabı için daha rahatlıkla söyleyebiliyoruz. Ses unsuru denebilir ki Atlansoy’un şiirinde giderek etkili olmaktan çıkmış ve anlam kaygısı çok daha belirleyici hale gelmiştir. Bu yine de sesi imha etmeye dönük bir tutumun sonucu sayılmaz. Zira ses, kısmi düzeyde de olsa varlığını devam ettirir. Bilhassa öfke ve duygu yoğunlaşmasına paralel olarak daha tempolu bir söyleyişin varlığından söz etmek mümkün olabilmektedir: “*Vahşiyim; Camoka kardeşim beni bulur her hamle/Yok ki bende diplomasi ne referanslar ne reveranslar/Ciğerimde saklıdır ülkemin bütün keskin rüzgarları/Kanımdan damarlarımdan sinir uçlarımdan havalanan kartal*” (60), “*Allah Allah sesleri yankılanacak göğün/karpuz çatlatan ayazında*” (19). Şairin belli ki sese, ritimsel söyleyişe karşı doğrudan poetik bir itirazı ve reddiyesi yoktur. Olması da gerekmez. Hatta iyi ki yoktur. Şairin gerçeklikle ilgili dikkatine zarar vermedikçe sesin yadsınması anlamsız olacaktır. Anlamın ses/ritim yoluyla teşekkül etmesiye şiirin vazgeçilemez imkanlarındandır. Ayrıca dildeki monotonlaşma ve mekanizm tehlikesine karşı şiirin teknik imkanlarını genişletici bir önem taşıyabilmektedir.

Atlansoy’un şiirinde bu açıdan sesle ilgili genele şamil bir tespitte bulunmak pek mümkün gözüküyor. Nitekim bir taraftan sesi itelerken, diğer taraftan yeri geldiğinde kelime oyunlarına ve aliterasyona başvuracak düzeyde retoriğe kayabilmektedir: “*Bir durdum bir de durdum ikide bir değil bir de durdum/Essin esmesi yoksa bile essin rüzgar*” (28). Dolayısıyla ondan teknik anlamda daha özgür bir şiir diye bahsetmemiz yanlış olmaz. Bu tespiti bazı şiirlere bakarak içerik için de yapmak mümkün. “*Mai ve Siyah*”, “*Kesik*”, “*Yitik, Hep*” gibi intiba şiirleri diyebileceğimiz şiirlerde beyit düzenine dayalı daha serbest bir yapılaşma görürüz. Bu durum Atlansoy şiirinin düşünsel karakteriyle tezatmış gibi telakki edilebilirse de doğrusu tam öyle değil. Düşünce onda şiirin üzerine oturduğu ana zemini ifade etmektedir daha çok: şiirsel mayayı. Şiirin teşekkülünde bu maya belirleyici ama yapıda daha arkaya itilmiş konumdadır. Bundan ötürü mesela söylemsel bir şiir olduğu söylenemez. Söylemsel unsurlarla yaşantısal unsurlar mürekkep bir yapıya sokulmuştur da ondan: “*Aşk ölüme karşılık gelendir/Hadi kapışalım – Var mısın güzelim*” (36). Hatta söylemsel unsurların iyiden iyiye “görünmez” düzeye getirildiği tespit edilebilmektedir: “*Ölümü öp! Demiştin zaten güzelim/Aşk ile bir daha diyorum şimdilerde*”. (36)

Bu da Atlansoy şiirindeki düşünce fazının öznenin dünyasından kopuk olmadığını, aksine “kendilik” temelinde bir tecessüsten kaynaklandığını gösterir. Söylemsel özelliklerin baskın nitelikte olmaması en çok da bunun sonucudur. Gösteri Uçuşu, yaralı öznenin bir gösteri çabası mı yoksa kendiyle cebelleşmesinin tezahürleri midir diye soracak olduğumuzda hiç kuşkusuz buna cebelleşmedir demeyi yeğlerim. “Gösteri” nitelemesini ise bir tür ironi olarak daha doğrusu dünyanın gösteri(ş)ine karşı tabir caizse bir çeşit anti-gösteri olarak algılamamın yanlış olmadığı kanısındaydım. Yine de bunun bir aşırı-yorum olabileceğini, dolayısıyla “gösteri” sözcüğünün -iki/çok anlamlı potansiyeli sebebiyle- tam da imgesel bir mahiyete sahip olduğunu düşünebiliriz. Öyle bile olsa, “gösteri”yi burada görünme saiki veya hevesiyle hareket eden bir egoya tahvil etmemeli. Şair, egoizme yönelik söylemiyle böyle bir ihtimali bertaraf etmek istediğini belli eder: “Sizin olsun bütün şairlikler/Bana kalsın şiir tek” (14). Bu çerçevede denebilir ki gerek modern dünyaya ilişkin sorunsallaştırmalar gerekse tekil, somut gerçekliğin doğurduğu gerilim ve huzursuzluklar *Gösteri Uçuşu*’nda yarasıyla, yarası üzerine/üzerinden konuşan bir özneyi tezahür ettirir. Şairin yarası aynı zamanda hayata ilişkin aynel yakın mahiyetinde bir bilgiye (farkındalığa) eşlik etmektedir: “Ben yarayı kanamasından/Güzeli söylettiği sözden bilirim” (57).

Haddizatında insan yarısından bellidir. Yaralarımız en kalıcı, en asli hakikatimize işaret ederler. Aynı zamanda bize şiirin ruhunu üfleyen ontolojik gerçekliğimizdir. Atlansoy’un şiirinde bu gerçekliğin ne olduğuna bakarsak, bunu “saflığını koruma” duygu ve kaygısı olarak tespit etmek yanlış olmaz: “Zekamla başedebilirler saflığımla asla” (49). Saflık onda sadece “kendi olma” daha doğrusu “kendi olarak kalma” arzusundan ibaret olmayıp aynı zamanda hayata dair bir kavrayış biçimi, eleştirel bilincin ve tavrın bir ifadesidir de. “Zenci” ve “köşk” imgeleri bu anlamda sosyal, kültürel, siyasal içerimleriyle mürekkep olarak somut, modern dünyaya yönelttiği eleştirici ve anti-emperyalist söylemin iki ana motifini teşkil eder. “Ayar” şiirine ve bilhassa “Köşkteki zenci gülümsüyor/Yüzündeki İngilizcesi inan inancından kuvvetli” (37) mısralarına bakarak bu motiflerin her ne kadar “Beyaz Saray’daki Obama” figürüne gönderme yaptığını düşünebilsek bile, sözkonusu motiflerle esasen kendi sosyal gerçekliğimize ilişkin bir betimlemenin yapıldığını anlayabiliriz: “Köşke çıktı sonra kimimiz/Hayret şaşkınm olmadı kimsemiz” (38). Bu iki mısra köşkün anlamını, köşke çıkarak zenci kalmaya nasıl devam edilebildiğini “kimsesizlerin kimsesiz kalmaya devam etmeleri”nden hareketle ortaya koymaktadır. Şair bu yüzden köşkten çok köşkteki zenciye, zencilik olgusunu sorun etmez hale gelenlere öfkesini yöneltmektedir: “Yeter! Köşkteki zenciyi

ürpertecek ses benim" (39). Kimsesizlik hali ile kimsesizlere kader arkadaşı olmak, başka deyişle tekil gerçeklikle sosyal gerçekliği kesiştiren kimsesizlik duygusu şair için tam anlamıyla bir varoluş meselesine dönüştürülmüş, zenci imgesinin belirleyici motifi olmuştur: "*Kimseyim ben kimsesizim ama kimseyim/..İçimde büyüyor filsesim zenci sesim – şemsiyesizim*" (39).

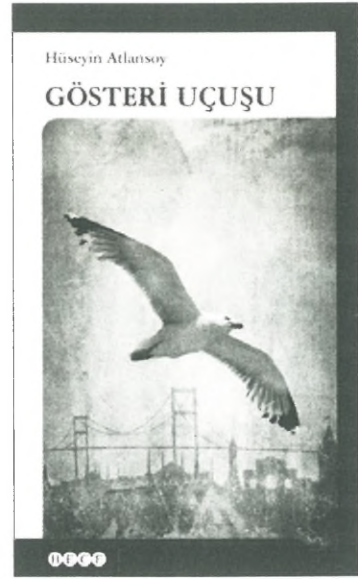
"Kimse" olmanın yalnızlığını yaşamak için galiba en dramatik tarafı. Kimse'yle (tekil gerçeklikle) "zenci" dünyası (sosyal varlık) arasındaki kopukluk ("*Kimsesiz Kimse Gramersiz İmza Benim*") ciddi bir açmazdır belki, ama bu aynı zamanda şairi "köşkteki"lere benzemekten koruyan sağlam bir duruşun ve şuurun da ifadesidir. Gecede bile zencilik şuurunu kaybetmeyen şair-özne için kaybetmek ya da kazanmak dışında bir seçenek artık sözkonusu olmaktan çıkmıştır: "*Gecede zenciyim ben – ya çığlık çığlığa/Ya gülümseyeceğim*" (40). Sosyal gerçeklikle ilgili bu uzlaşmaz ve net tavır, tabiatıyla topluma yönelik keskin bir eleştirelliği beraberinde getirir. 'Olmak'la 'eylemek' arasındaki ontolojik bağın yitirilmesi bilgiçlikle karakterize olan modern insanın en çarpık taraflarından biri haline gelmiştir. İbrahim olmadan İbrahim gibi davranmaya çalışmanın handiyse patolojik bir vakıa olduğu söylenebilir: "*Hiç kimse İbrahim değil güzelim/Herkesin elinde bir balta*" (13). Kitabın kanaatimce en vurucu imajını veren bu iki mısra, başta mevcut sosyal-siyasal konjonktür olmak üzere modern insana ilişkin en anlamlı, en çarpıcı ifadelerden biridir. Şiirin hakikati söylemesi, gerçekliğe tam da işte böyle bir nüfuz edişin verimidir.

"Gösteri Uçuşu" sosyal, siyasal, gündelik hayata dair izleksel yapısıyla ağırlıklı olarak dünyevi meseleler etrafında dönmektedir. Eleştirel motiflerde de bu sebeple daha çok ahlaki bir perspektifin varlığı tespit edilebilir. Nitekim zenci adlandırması kültürel, dini, ideolojik kodlardan önce, doğrudan hak duygusuyla ilgili olarak ahlaki bir yadsımayı içerir. Köşk mecazında ise iktidar egosuna ve bencilliğine yönelik eleştirici bir tonlamanın olduğu aşıkardır. Buna karşılık şairin "hiç", "aşk", "ölüm" vurgusu ve imgelerinde belli bir aşkınlık temayülü ve bilinci gözlenmektedir. Bir varlık ve varoluş bilincinin mecazları olarak bu sözcükler aşkın bir gerçeklik algısının kodlarını teşkil eder gibidir: "*Hiç yoktan iyidir demiştim ya/Hiç kanatlar/Uçamaz unutmazsa kanatlarını kartal*" (34). Dünyanın yokluğuna ve yoksulluğu karşı "hiç", aşkın olanı temsil etmektedir denebilir. Hatta hiç mecazının mutlak bir aşkınlık olarak anlam kazanabilmesi için bizatihi Dünya'nın kendisine (yoksulluğuna olduğu kadar varsılığına da) aşkın bir düzeye taşınması gerekmektedir. Şair dünyayı bertaraf etmenin bir yolu olarak "hiç" in kanatlarını keşfetmiştir gerçi, ama edindiği kanatlarla 'dünyalıklar'a bir 'gösteri uçuşu' yapmaya meyyal

gözükmektedir daha çok. Dünyayı hiçleyerek dünyadan intikam almanın yahut dünyayla alay etmenin bir yolunu aramaktadır sanki.

Ayrıca, yadsımanın şairi illa mutlak aşkınlığa götürmesi gerekmiyor. Hatta şahsi tercihim, şiirin mümkün olduğunca dünyaya, insanlık hallerine dokunmayı mesele edinmesi, bu yüzden aşkınlığın dünyadan kopuşa (dünyanın hiçlenmesine) müteallik olmak yerine bizi dünyaya karşı devrimci, eleştireci bir tavırla şekillendirilmesi istikametindedir. Gösteri Uçuşu böyle bir tavır zemininde boy veren tecessüslerin şiiriDir. Atlansoy şiirinde bir merhale değilse bile kendi uçuşunu sürdürmenin (ontolojik hayatıyetin) yeni bir karşılığıdır. 80'lerde başlatılan *gösterinin* bugünkü süreğidir.

Ezcümle; Türk şiiri sadece dünyayı hiçleyecek/kanatacak uçuşlarla bünyesindeki iltihaplı dokuları temizlemek için bile Atlansoy şiirini görmek zorundadır.



* Atlansoy, Hüseyin (2013), *Gösteri Uçuşu*, Hece Yayınları.

BÂKİ ASİLTÜRK

TÜRK ŞİİRİNDE 1980 KUŞAĞI HAKKINDA BİR TARTIŞMA YAHUT FOTOĞRAFTAN TABLOYA

Üniversite öğrenciliğim sırasında şiirleriyle tanımaya başladığım, 1989'daki mezuniyetimden sonra yavaş yavaş bazılarıyla dost olduğum 1980 Kuşağı şairlerinden pek çoğu ile (özellikle de Haydar Ergülen, Tuğrul Tanyol, Lâle Müldür...) ilgili olarak 1990'lardan itibaren epeyce yazdım. Başlangıçta daha çok, yeni çıkan kitaplarıyla ilgili eleştirel tanıtma şeklindeydi yazdıklarım. Sonraları tek tek şairler hakkında ya da toplu görünüm üzerinden akademik makaleler kaleme aldım, bazı şairlerle kapsamlı söyleşiler gerçekleştirdim, hatta kuşağa eleştirmenlerin nasıl baktığıyla da ilgilenip Mehmet H. Doğan'ın kuşak hakkındaki görüşlerini inceledim. 2000'leri aşan eşikte ise bu çalışmalar kuşağı bütün yönleriyle ortaya koymaya niyetlendiğim bir dosyaya dönüştü ve sonunda *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası* (Toroslu, 2006) ortaya çıktı. Bilindiği üzere bu kitap yayımlandıktan kısa süre sonra ikinci baskıyı yaptı. Kitabın üçüncü ve şimdilik son baskısı ise geçen yıl *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adıyla YKY tarafından yayımlandı. Sözün kısası, bugünden geriye baktığımda, araştırmacı olarak 1980 Kuşağı'yla ilişkimin bir maraton koşusunu andırdığını görüyorum. Üstelik henüz tamamlanmamış bir koşu...

Bu kısa kronolojik açıklamayı, *Hece* dergisinin Şubat 2014 tarihli 206. sayısında, Ali K. Metin'in bana yönelttiği bazı eleştirilere vereceğim yanıtlara bir zemin oluşturmak amacıyla yaptım. Ali K. Metin, şiirlerini ve yazılarını son yıllarda ilgiyle okuduğum bir şair ve yazar. Şiirlerinde de yazılarında da bazen hiç katılmadığım, hatta itici bulduğum, bazense ilgimi olumlu yönden ayakta tutan taraflara rastladım. Eleştiri yazılarının, notlarının belli bir görüş açısını yansıtmada konusunda yetkinlik taşıdığını düşünüyorum. Hiç olmazsa bazı kalem sahipleri gibi kinci, sinsi, hırslı bir tavır içinde değil, eleştirilerini edebiyat dairesi içinde açıkça dile getiriyor. Gerçi bu seferki yazısında "örtbas etmek, tevil etmeye çalışmak" vs. gibi, yazarını yazınsal-eleştirel dilin dışına düşüren ifadeler de var ama bunları, ileri sürülen düşünceleri boğmadığı için çok önemsemiyorum. Yazıda başvurulan jargon, sonuçta, sözün sahibini bağlar. Bir vakitler benim için ileri sürdüğü "pozitivist" yakıştırmasına ise *Mühür*'deki notlarımda kısa bir yanıt vermiştim. Bu not, yakınlarda yayımlanan *Kırmızı Kalem Kutusu* adlı denemeler-notlar kitabımda yer alıyor.

*Hece'*deki yazıya döneyim: Ali K. Metin, okuma notlarıyla şekillendirdiği "Devriye" sayfalarında, Gülce Başer'in geçen yıl *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* hakkında benimle yaptığı söyleşiden yola çıkıyor ve kitabımın yeni baskısındaki değişikliklere eleştiriler yöneltiyor. Ali K. Metin'in eleştirilerine temel aldığı noktanın, kitabın önceki baskılarında yer alıp da yeni baskıda "kitaptan düşenler" olduğu anlaşılıyor. Şöyle diyor: "Yazarın ilk baskıyla yeni baskı arasındaki farkları kuşağın süreç içersindeki performansı ile izah eden bir yaklaşım içinde olduğunu görüyoruz. 'Yorumsamacı' bir metot izlediğini söyleyen Asiltürk'ün; Ali Cengizkan, Adnan Azar, Turgay Fişekçi, Metin Cengiz, Sina Akyol gibi isimlere yer vermeme nedeniyle ilgili açıklaması nispeten anlaşılır bir mantığa sahip gibi görünüyor. Ancak bunun inandırıcı olduğunu söylemek oldukça güç. Kuşak içersindeki rolü, etkisi, temsil edici niteliği ve gelişimsel serüveni / performansı açılarından bakıldığında, yapılan elemelere karşılık başka bazı isimlere kitapta ne sebeple yer verdiğini anlamamız güçleşmekte ve bir tutarlılık sorunu ortaya çıkmaktadır."

Yazının ilerleyen kısımlarında daha açık şekilde dile getirdiği üzere, adlarını sıraladığı isimlerin kitaptan düşmesindeki nedeni açıklarken söyleşide nesnel bir ölçüt ortaya koymadığımı, bunun da tarafsızlığa uygun olmadığını belirtiyor. Algıların netleşmesi bakımından o söyleşide Gülce Başer'in sorduğu soruya verdiğim yanıtta bir kesiti buraya alıyorum: "80 Kuşağı fotoğrafının netliği zaman ilerledikçe artıyor, tasnifin ve imzaların sınırları netleşmeye başlıyor, literatür tamamlanma yolunda ilerliyor. Bundan sonra 80 Kuşağı içinden tamamen yenilikçi, dönüştürücü bir kitap ya da eğilim çıkmaz. Olsa olsa kuşak şairleri kendi şiirlerini değiştirip dönüştürebilirler. Bunun da içinde bulunduğumuz yeni dönemle ilgisi olmaz. (...) 80 Kuşağı yeni dönem için sadece şiir tarihimizde bir dönüm noktasının adıdır artık. Bundan sonraki baskılarda kitaba yeni isim eklemesi olmaz ama eksilmeler yine olabilir. Burada tartışılması gereken bir yan göremiyorum. İkinci Yeni'nin tarihini 1960'larda yazmaya kalkışanlar en az 20 şaire bakmak durumundaydı. 1970'lere gelindiğinde bu sayı 5-6'ya inmişti. 80 Kuşağı için de, diyelim 2030'larda yapılacak bir çalışmada böylesi bir azalma, eksilme fotoğrafı kaçınılmaz olacaktır."

Aslında, bu açıklamalara ekleyecek bir sözüm yok. Bugün sorulsa harfi harfine aynı yanıtı verirdim. Burada, Ali K. Metin'in kastı çerçevesinde, öncelikle "nesnellik"ten ne anladığımızı söylememiz, "nesnellik" in bir görüş olarak benimsenmesiyle bir çalışmada uygulanması, uygulanamaması arasındaki koşutluğun/ tutarsızlığın ne olduğunu açıkça ortaya koymamız gerekiyor. Bilineni, bilindiği varsayılanı bir kez de burada tekrar ederek okurun ve muhatabımın zamanını çalmak istemem. En kısa tanımla "tarafsızlık" diye belirlenebilecek "nesnellik" penceresinden bakıldığında, öznel bir üretim alanı olan edebiyat söz konusuysa acaba mutlak bir "tarafsız"lık mümkün

müdür? Mutlak tarafsızlık diye kutsallaştırdığımız şey tek eleştirmenle tek şair arasında arzu edilen sonucu verebilirken araya üçüncü bir kişi (bir başka şair veya eleştirmen) girdiğinde bu mutlaklığın yerle yeksan olduğu görülebilmekte değil midir? “Nesnellik / tarafsızlık” diye araştırma ve eleştiride her kapıyı açabileceği düşüncesi uyandırılan bir anahtara, asıl önemli taraf burası, şiirin ihtiyacı var mıdır? Var olduğunu kabul etsek bile bir araştırmacının / eleştirmenin tek başına bunu sağlaması mümkün müdür? Yakın geçmişten, bir döneme damgasını vurduğu düşünülen Memet Fuat örneği bize bir şeyler söylemez mi? Dergisinde sürekli yer verip deyiş yerindeyse zar attığı onca isimden bugüne bir tek küçük İskender kalmışsa bunu nasıl yorumlamak gerekir? Asım Bezirci’nin “nesnel / bilimsel” eleştiri adı altında İkinci Yeni’ye yönelttiği küçümseyici eleştiriler ne işe yaramıştır? Daha yakınlarda Mehmet H. Doğan’ın ısrarla parlatmaya çalıştığı pek çok imza ve özellikle de Adam Şiir Yıllıklarında şiirlerine yer verdiği İnci Asena bugün nerededir? vs. vs. Bence kimliği-karakteri belirmekte olan alanlarla ilgili yapılacak bu tip çalışmalarda aslanan mümkün olduğunca azaltmak, eksiltmektir. Genel görünüm içinde kendi rengini belli edemeyen unsurların temizlenmesi fotoğrafa netlik kazandıracak, tabloyu canlandıracaktır.

Ben, nesnelliği “sıkıştırılmış öznellik” şeklinde tanımladığımdan, sanat edebiyat alanında “mutlak nesnellik” diye bir şeyin olamayacağını söylüyorum. Yalnız, ifadeye dikkat edilmesini isterim; “olmaması gerektiğini” değil, “olamayacağını”! Şöyle: Kendime eleştirmenliği yakıştırmam ama benim bir araştırmacı veya eleştirmen olarak başkalarının (çok sayıda şair) üretimi olan yapıtlar (çok sayıda şiir kitabı) hakkında vereceğim hükümlerin, yapacağım tasnifin tamamen nesnel / tarafsız olabileceğine inanmak zaten benim fazlaca uçlarda dolaşmayarak vereceğim hükümlerin, yine fazlaca uçlarda gezinmeden yapacağım tasnifin tarafsız olduğuna daha baştan inanmak gibi bir sonucu doğurur! Belki fazla kuşkucuyum ama şu son 30-40 yılda ortaya koyulan yapıtlar üzerinden topluca yapılacak tasnif çalışmalarında tamamen nesnel diyebileceğimiz bir hükümler manzumesinin olamayacağına, evet, olamayacağına inanıyorum. Hangi dünya görüşüne sahip, hangi eğitim aşamalarından geçmiş, hangi yaş grubuna dahil olursa olsun böylesi bir işe kalkışan kişi ister istemez kendi *cognition*’unun çizdiği sınırlar içinde hareket etmek durumundadır. Ben de öyle yaptım ve bu sınırların nesnellik *aurasını* ne kadar gözetsem de kendimden kaçamayacağım, üstelik de kaçmayı hiç istemeyeceğim için, birikimime, donanımıma, bakış açıma dayalı bir çalışma gerçekleştirdim. Kitaba giren veya kitaptan düşen isimler listesi hem kuşağın geldiği yerle hem de benim geçirdiğim aşamalarla ilgili görülebilir ama burada daha çok, kuşak şairlerinin (kitapta olanlar veya olmayanlarla) sunduğu bugünkü

şiiir haritasında nereye odaklanacağımız, odaklanmamız gerektiği meselesi öne çıkarılmalıdır. Kuşağın poetik değerini ortaya koymaya çalışırken meseleye tek tek kitaplar bağlamında da bakacak olursak Ahmet Erhan'ın *Alacakaranlıktaki Ülke*, Tuğrul Tanyol'un *İhanet Perisinin Soğuk Sarayı*, Haydar Ergülen'in *Eskiden Terzi*, İhsan Deniz'in *Adımlarımın Gizli Sokağı*, Lâle Müldür'ün *Buhurumeryem*, Mehmet Müfit'in *İstanbul'un Ağır Sultanları*, Vural Bahadır Bayrıl'ın *Melek Geçti*, Şavkar Altınel'in *Gece Geçilen Şehirler* kitaplarının yanın-da sayın Ali K. Metin'in sıraladığı adların kitaplarının ne hükmü olabilir ki?

Öte yandan, Ali K. Metin, kitabın ilk baskılarında olup da yeni baskısında yer al(a)mayanların durumunu, daha doğrusu neden böyle bir durum ortaya çıktığını merak etmekte ve bir okur olarak tatmin edici bir açıklama beklemekte haklıdır. Düşünsenize, bir kaynak kitap ediniyorsunuz, kütüphanenize koyuyorsunuz, arada yararlanıyorsunuz. Sonra kitabın yeni baskısı yapılıyor, ilk baskıdan çok farklı, ilkinin boşa çıkarmasa da bazı bölümleri gereksiz kılan bir kitapla karşılaşıyorsunuz! Sayın Ali K. Metin bu sonuca hangi aşamalardan sonra gelindiğini sorgulamakta elbette haklı. Zaten merakın olmadığı yerde eleştirel bakışın canlı tutulabilmesi mümkün değildir. Bu noktada, şunu söylemeliyim: Sadece Gülce Başer'le olanda değil, daha başka söyleşilerde de açıkladığım üzere ben bu şairlerin kuşak içindeki temsil yeteneklerini yitirdiklerine *gerçekten* inandığım için onlara yeni baskıda yer vermedim. Sahip oldukları şiir anlayışı içinde, o anlayışı sürdüren başka kuşakta şairlerin temsil yetenek ve güçleri arttıkça bazı isimlerin geriye düşmesi, unutulması, silinmesi kaçınılmazdır. İddialıyım, ben öyle yapmasam da bu şairlerin kaderi farklı olmayacaktı. Şimdi burada bazı isimler sıralamam doğru olmaz; ne var ki yeni baskıda yer alan fakat zaman içinde temsiliyetin uzağında kalan başka bazı şairlerin de kitabın sonraki baskılarından düşeceği görülebilecektir. Bu kitabın eskiz çalışmalarını yaparken de sezgilerimin gücüne inanıyordum, şimdi de inanıyorum. Bir araştırmacı, eleştirmen, neyse işte, edebiyatın gidiş yönünü az da olsa sezemiyor ve sadece geçmişe bakıyorsa onun yaptığı ancak bir mezardaki kemikleri alıp başka bir mezara taşımaktan ibaret kalır. Ben zamanın nabzını tutmayı önemseyen bir araştırmacı olarak da, güncelin içinde olmaktan hoşlanan bir şair olarak da geleceğe bakmanın vazgeçilmez olduğunu düşünürüm. Bu tip kitaplar ben- ce geçmişe atıflar yapan çalışmalar değil, geleceğe selam yollayan kaynaklardır. Malzeme elbette yakın veya uzak geçmiştedir (*respotrektif* bakış!) ama malzemenin "ne"liğini belirleyen bugün durduğu düşünülen, yarın da (*fiitirist* bakış!) duracağı varsayılan yerdir.

Ali K. Metin'in, söz konusu tartışma konumuzda beni "edebiyat camiasına karşı daha net ve ikna edici bir yaklaşım ortaya koymakla mükellef" kıl-

masından rahatsız değilim. Benim rahatsızlığım, kitaptan düşen bazı şairlerin kuşak içindeki temsil yeteneklerini yitirmiş oldukları noktasındaki düşünce ve sezgilerime aşırı bir kuşkuyla yaklaşılmasından kaynaklanıyor. Ben, baştan sona kaynaklara dayandırdığım, kuşağın şairleri hakkında yazan hemen herkesin yazıyla ortaya koyduğu düşünceleri göz ardı etmemeye çalıştığım kitabımda başlangıçta bir fotoğraf ortaya koymaya çalışmıştım. 2006'da netleştirdiğim bu fotoğraftan şimdi artık bir tablo çıkarmanın daha doğru olacağına inandığım için değişikliklere gittim. Bu tablonun renk ve figürlerinin belirmesinde ise son 6-7 yıl içinde biriken yeni kaynakları (makale, söyleşi, eleştiri, kitap...) temel almaya özen gösterdim. Kaynakları değerlendirirken elbette belli bir bakış açısı kullandım. Bu bakış açısının en nesnel açıklaması şudur: Geçmişte birikip orada duran tortuya da bakarım ama şiirin bugün geldiği noktadan geriye bakılınca geride kalanlar içinden yapılacak seçim ve tasnifte birikimin, niteliğin, temsiliyetin kabardığı son noktadan hareket etmiş olmakla övünürüm. Kuşak içinde bir zamanlar edebiyat içi veya dışı çeşitli nedenlerle yer edinmiş olsalar da süreç içinde kendisini geliştirip olgunlaştıran akademik bakışın kullandığı merceğin gördüğü çerçevede yer bulamayan kötü şiirleri, kötü kitapları, çalakalem yazılan kötü yazıları edebiyat tarihinin dışında bırakmaya çabalamak, edebiyat tarihine yapılacak en iyi hizmettir.

CEMAL ŞAKAR

SÎRET VE SÛRET ARASINDA

Görmek ve Görsellik

Bir nesneye ikinci kez baktığımızda, o şey ilk bakışımızda görüldüğü gibi görünmese de görmek, görüş açımızdaki şeylerle kurulan dolaysız bir ilişkidir. Şeyleri uzam içinde görmek, onu kendi bağlamında görmek demektir. Yani şeyi uzam içinde ilişkileriyle birlikte görmek demektir. Ancak görmek'i düşündüğümüzde tuhaf bir şekilde kendimizi gördüklerimizin dışında konumlandırabiliyoruz. Karşımızda fotoğrafı çekilmiş ya da resmedilmiş bir manzara varmış gibi hareket ediyoruz. Çevreyi gözlerimizle tarasak bile bunu bir video çekimi gibi algılıyoruz. Yani gördüklerimizle aramıza sanal ya da hayali bir nesne; daha çok sanki bir vizör koyuyoruz. Belki de modern reflekslerimizle görüneni nesneleştirip teşrih masasına yatırıyoruz.

Oysa biz aynı zamanda -sürekli bir değişimle- baktığımızın/gördüğümüzün içindeyiz. Aramızda herhangi bir nesne yok. Dolayısıyla onunla aynı oluşa, aynı uzama sahibiz. Bu karşılıklı bir iletişimdir; biz onu, o bizi değiştirip dönüştürmektedir. Aksi halde insan kendini bu ilişkide hep fail/özne olarak konumlandırabilmekte ve dışındaki her şeyi nesneleştirmektedir. Bu bağlamda 'fail insan' için sadece gördüğü vardır ve gördüğü kendine göre- dir ya da şöyle söyleyebiliriz: Perspektif anlayışını da yedeğine alarak merkeze kendini koyar ve gördüklerini, görüşüne göre yeniden kurar / inşa eder.

Gördüğümüzün içinde olduğumuzu idrak ettiğimizde aynı zamanda görünür olduğumuzu da biliriz. İşte bu bilinç özne-nesne ayrımını ortadan kaldırır. İnsan gördüğünü ele geçiremez; onu var olduğu bağlamdan koparamaz; tam aksine bu bilinç sayesinde her şeyi kendi bağlamı içinde görür. Bu bütünsel bir algı demektir. Dahil olduğu görünür âlemin ilahi bir kade-re/ takdire tabi olduğunu anlar. Her şey bu takdirdir; yoksa hareket manzara karşısında yer değiştirmek demek değildir.

Allah'ın sayısız ayetlerinden sadece bir âyet olan insan sözünü ettiğimiz bütünsel bir bilinçle hem görür ve görünür; hem de okur ve okunur. Çünkü şeylerin anlamı onun alem/ipucu/alâmet olmasındadır; her şey bir işaret/âyetdir ve âyetler Allah'a yöneltir. Burada asıl bilinmesi gereken her dört eylemi de sadece insanın idrak ediyor olmasıdır

Âyetleri okuyan (idrak eden) insan, âlemde olup bitenlerle Allah'ın mura-dı arasındaki ilişkiye açılır. Kendini bölünemez bütünün içinde hisseder. Gördüklerini tanır, bilir, onlarla arasında herhangi bir yabancılık çekmez. Dahası

âlemle ilim arasındaki kesintisiz ilişki düşünüldüğünde, âlemdeki ilahi uyum, bütünlük onu yaratanın sonsuz bilgisinin delilidir. Bu yanıyla görmek, öncelikle güzeli idrak edip Allah'ın yaratmasını hatırlamaktır. Çünkü güzel, Allah'ın yaratması bakımından özünde güzeldir ve Allah'a delalet eder. Dolayısıyla görmek sadece estetik bir haz değil, aynı zamanda inanmaktır.

Kişisel birikimlerimiz sayesinde gördüklerimizle aramızda diyalektik bir ilişki başlar. Bir yanda birikimlerimiz diğer yanda şeyle girdiğimiz diyalektik ilişki sayesinde hem şeylerin özniteliklerini biliriz hem de dünya görüşümüze uygun olarak onlara bir yer tayin ederiz. Çünkü görmek ayna zamanda bir uyarandır, bizde bir şeyleri tetikler ve giderek gördüğümüz şeyler kendini aşmaya başlar. İşte bu aşma/taşma haliyle birlikte muhayyilede şeyin hayali, daha doğrusu sureti/imgesi belirir. İnsan bu aşma/taşma anında genellikle gördüğü şeyi kendi bağlamından kopararak soyutlar; bu bağlamda soyutlama şeyin özniteliklerini kavrayıp tikel olandan tümel olana doğru bir yola çıkarır.

Muhayyilede beliren suretin, sanatın herhangi bir dalıyla dışlaştırılmasına, görünür kılınmasına görsellik diyebiliriz. Bu bakımdan görmekle görsellik arasındaki ilişki asıl-vekil, gerçek-temsili gibi bir ilişkidir.

Görseller, görünenin aynısı değil, temsili/tasviridirler. Görmek eyleminin bizde başlattığı zihinsel süreç, zihinsel imgeler, görseller sayesinde yenden görünür olurlar. Bu yanıyla görsellik, gördüğümüz şeyle yaşadığımız tecrübedir. Bir anlamda onunla girdiğimiz duyuşsal bir süreçtir. Çünkü şeyler, genellikle kendilerini bazı duyuşsal nitelikleri haiz olarak takdim ederler. Mesela gördüğümüz bir ağaç, gençtir, yaşlıdır, meyveye durmuştur ya da kurumuştur. Yaşadığımız bu tecrübeyi aktarmanın genellikle iki yolu vardır; ya şeye ait öznitelikleri esas alıp karşılaştırmalı kavramlar aracılığıyla mümkün olduğunca nesnel bir şekilde anlatmayı denemek ya da fenomene dayalı daha öznel, daha bize göre bir anlatımı seçmek. Algılanan şeyin, algılanma esnasında bize nasıl görüldüğünü esas alan bu ikinci anlatım; birçok duyuşsal veri devreye gireceği için hem uzunca bir tasvir olur hem de biricik olurdu. Çünkü 'o an'la ilgilidir, an geçtiğinde bir daha tekrarlanamaz. Görsellik görünenin, o an bize görüldüğü şekliyle görmek ve onu bir bağlam içinde sunmak işidir; dolayısıyla tasviridir ve biriciktir.

Ancak görseller, onları görselleştirenlerin tasavvurunun bir dışavurumu olduğu için, ona yüklenen anlamı bilebilmemiz, kavrayabilmemiz için görünmeyeni de gösteren bu görsellere ait gösterme tarzlarını bilmemiz gerekir. Bu yanıyla görseller aynı zamanda ne söylediğini bilecek, anlayacak kişileri de gerektirir. Eğer böyleyse kendi hakkında söylenebilecek olanları da belirliyor demektir. Bir film karesi ya da akan kareler bize bir şey söylüyor demektir; söyledikleriyle bizi etkiliyor, değiştirip dönüştürüyordur.

Görsellik ve Kurmaca

Sanatın hangi dalında olursa olsun, bir şey anlatmaya kalkmak yapısı gereği inşaidir. Eğer sanat yoluyla bir şey inşa edilecekse buradaki tek belirleyici olan sanatçıdır. Neyi, nasıl anlatacağı tamamen onun keyfi tutumuna bağlıdır; daha doğrusu dünya görüşüne. Doğal bütünlüğünden koparılmış görünenler, sanatçının dünya görüşüne göre yeni bir bağlamda ortaya konur. Bir yanıyla sanatçı doğadan aldığı şeye bir hikaye giydirebilir, onu sanatın herhangi bir yöntemiyle yeniden tahkiye eder ve insanlara sunar. Hikaye marifetiyle onu yeniden kurar ve kurgular.

Kurmaca ile kurgunun etimolojik akrabalığını düşündüğümüzde şöyle bir sonuç çıkar: Bir eser ortaya koyarken ele alınan mesele ya da konu başka bir bağlamda tartışmak üzere ele alınmaz; tersine bir proje, bir eser için sadece parça olarak kullanılabilir. Malum sinemaya ait bir kavram olan kurgu, nihayetinde parçaların bir hikaye etrafında toplanmasıdır. Zaten kurmacanın temel niteliklerinden biri dünyayı kendine uydurmasıdır. Adı üzerinde, kurmaca; yani dünyanın yeniden dilin ya da görselliğin içinde kurulması.

Kurmaca bir dünyanın içine girmek, fiziki dünyaya göre daha kısıtlanmış olmak demektir. Zira kurmaca kendi mantığına göre, kendini var etmek üzere ilerler. Bu zorunluluk karşısında özgürlüğümüzün kısıtlandığını düşünürüz. Ama kurmaca dünyalar, kendi kendine belirlediği sınırlarına rağmen, fiili olanın ötesindeki ihtimalleri de açığa çıkarabildiği için bizi etkiler; büyülendirir ve ondan vazgeçemeyiz. Çünkü açığa çıkardığı ihtimaller bakımından bizi zenginleştirir. Ama her halükarda okur/seyirci, kurmacanın özü gereği gerçek olmadığına inanır. Nihayetinde birinin elinden çıkmış, dolayısıyla inşa edilmiş bir eserle karşı karşıyadır. Elbette okur, bir eserle yüz yüze kaldığında onun doğru mu yanlış mı olduğu sorgulamasını bir yana bırakır; orada onu ilgilendiren eserin kendi gerçekliğini kendi içinden üretip üretmediğidir. Ama sorulduğunda genellikle okuduğunun kurmaca, yani bir yanıyla yalan olduğunu söyleyecektir. Elbette kurmaca eserlerde de gerçeğe yaslanan, gerçeği birebir aktaran ifadeler yer alır, ama buradaki mesele bu ifadelerin epistemolojik durumları değil, eserde retorik ya da stratejik olarak ne işlev gördüğü, eserin inşasına ne şekilde hizmet ettiğidir.

Kadim zamanlarda kurmacaya yönelik itirazlar epistemolojiktir. Platon'un şairleri sitesinden kovması ya da Kur'an'ın şairlerin yalancı olduğu yönündeki beyanı, kurmacanın yapısına bir itiraz değil, aksine onların söylediklerinin bizatihi yalan olmasınadır. Mesela Hz. Hamza'yla ilgili bir film çekecek olsanız ve Hz. Hamza'ya bu filmde rol verme imkanınız olsa bile sonuçta çekilen film yine de kurmacadır ve muhtemelen filmin konusu olan kişi bile çıkan sonuca itiraz edebilir. Çünkü kurmaca kendi dışında bir şeyden destek

almaz. İleri sürdüğü şey, kendi dışındaki argümanlarla eleştirilemez ya da desteklenemez. Hele postmodern zamanlarda bu sorgulanamazlık iyice ağırlık kazanmıştır. Hz. Hamza'nın karşısına Aşil'i çıkarsanız kimse yadırgamaz. Hatta 'anakronizm yapılmış' diyerek yanlış olanı makulleştirme yoluna gidebilir. Zira kurmaca kendi için kendisi bir dünya kurar; atıf yapıyor gibi göründüğü şeyleri kendisi üretir. Tasvir ettiği şeyi, kendi kurmaca gerçekliği içinde canlandırır; yani tasvir ettiğini kendisi değiştirir, dönüştürür, yeniden biçimlendirir. Zaten bu kurmaca için bir zorunluluktur. Fiziki dünyayı ve ele aldığı olayları bile kendi içine çeker. Kurmacanın gücü de buradadır.

Mesela Hz. Hamza hakkındaki bir film, Hz. Hamza hakkında değil, kendisi hakkındadır. Son tahlilde biz, yönetmenin imzasını taşıyan bir eserle baş başayızdır; Hz. Hamza'yla değil. Yüzlerce parçadan oluşan bir filmde parçalar, filmin kendi mantığı içinde ilerlemesi için kurgulanır. Bu arada elbette gerçekliğe atıf yapar, daha doğrusu gerçekliği içine alır, ama onları kendini şekillendirmek, bir anlamda kendini doğurmak ve doğrulamak için kullanır. Örneğin *Çağrı* filmindeki oyuncunun Hz. Hamza olmadığını herkes bilir. Ama yönetmen, oyuncuyu giyiminden, zaman ve mekana, diğer insanlarla ilişkisine kadar bir çerçeveye yerleştirir; filmin tamamında bir atmosfer yaratır. İşte yaratılan bu atmosfer sayesinde kurulan birçok benzerliklerle birlikte oyuncu Hz. Hamza'yı temsil eder. Çünkü imge her zaman görülmeyen bir özü gösterir, bundan dolayı Hamza'nın şehit edildiği sahneyi her izlediğimizde burnumuzun direği sızlar; Hz. Hamza şimdi şehit ediliyor gibidir. Zaten eserin bir dünya kurduğu ya da 'eserin dünyası' gibi bir şeyden söz edebilmemiz böylece mümkün olur. Hatta daha geniş anlamıyla sanatçının kendine özgü bir dil kurduğu önermesi de bununla ilişkilidir.

Kurmacanın başka bir özelliği de açık uçlu olmasıdır. Bu nedenle farklı bağlamlara taşınabilir ve bağlam değiştikçe anlam ve mesajda kaymalar olabilir. İşte burada sanatçıya düşen görev; özellikle dini bir anlatıya dayalı kurmacalarda bu açık uçluluğa dikkat etmesidir. Çünkü istenmedik bağlamlara oturma neticesinde anlam kayması, buharlaşması ya da hiç istenmedik bir anlama gelmesi gibi bir sonuçla karşılaşılabilir. Müslüman sanatçıların önündeki temel sorunlardan biri yapay göstergeleri kullanırken onları oturttukları bağlamdır; hatta doğal göstergeleri eserde kullanırken de benzer bir güçlük vardır. Zira doğal bir göstergeyi eserde kullanmak, onu kendi doğal halinden koparmak demektir. Doğadan ödünç alınmış bu gösterge sanatçının elinde yapay bir göstergeye dönüşür. İşte sorun da bu dönüşümde yaşanır.

Şimdi doğadan koparılmış bu göstergeyle ne yapılacaktır? Şu unutulmamalıdır görsel ve sözel tüm eserlerdeki imgeler yapaydır. En basit tanımıyla imge, şeyin yerine geçerek onu temsil edendir; yani gerçek değildir, gerçek-

liğe ait değildir, sadece gerçeğe-benzer ya da gerçeğin bir şekilde temsidir. Dolayısıyla gerçek gibi var olamaz. Sadece temsilen/vekaleten var olur. Bu anlamıyla temsil de, gerçekliğin sanat yoluyla üretimidir. Başta resim ve fotoğraf olmak üzere tüm görsellik biçimleri -ne kadar realistik olursa olsun- 'görünen şeyin kopyası' değildir. Çünkü o imge, 'gören bir göz' tarafından doğallığından koparılıp bir çerçeveye oturtularak sunulmuştur. Dolayısıyla onu bize sunan kişinin niyetine bağlı olarak dönüştürülüp, bizler için tercüme/tefsir edilmiştir. Ancak böylesi bir korkuyla gerçeğe sadık kalmak, esere de belgesel bir nitelik verebilir. Bu durumda da kurmacanın yarattığı estetik etki derin bir yara almış olur.

Anlattığı olaya sıkı sıkıya bağlı kurmaca eserler okuyanın/izleyenin beklentileriyle birebir örtüşür. Örneğin edebiyatta popüler eserler böyledir. Bu sadece bilinenin tekrarı, hatta tekrarın tekrarıdır. Konvansiyonları, genel kabulleri sarsmadığı için izleyicinin kendine olan güven duygusunu pekiştirir. Gerçeklikle arasına bir yabancılaşma girmeyen okur/izleyici olayı sorgulama ihtiyacı da duymaz. Özellikle görsel sanatlar doğal göstergeleri kullandığı için sözel sanatlara göre daha etkilidir. Çünkü izleyici kullanılan göstergeleri hemen tanır; eserle arasında nüfuz sorunu yaşamaz.

Kurmaca ve Sanallık

20 yy.da sanat giderek soyutlaştı ve geleneksel asıl-vekil, gerçek-temsil ilişkisi de sarsıldı. Çünkü vekil/temsil anlamındaki imge inancı tartışmaya açılmış ve gerek görsel gerekse sözel imge, şeylerin bir tortusundan çok zihnin üretimi olarak kabul görmeye başladı.

Soyut sanat, gerçekliğin mümkün olduğunca aslına sadık kalarak birebir kopyasını üretmek yerine, daha çok varoluşa ait psikik halleri anlatmaya çalıştı.

Sanat, görünürü taklit ya da temsil etmekten, görünür kılmaya doğru yeniden tanımlandı. Bir anlamda doğa, görselin uzamında yeniden doğar, canlanır oldu. Çünkü sanat da, âlemin sembolü olan dünya gibi sembolik bir âlemdir. İnsan, kendisinden kalkarak âlemdeki sürekli yenilenmeyi, hareketi, dinamizmi deneyimleyebilir ve bu deneyimi bir 'izlenim' olarak 'dışa vurabilir'di. Elbette böyle bir yaklaşım sanatçıya müthiş özgüven kazandırdı. Sezgi gücüyle gerçeğin ötesine geçebileceğini, hakikate ulaşabileceğini düşünmeye başladı. Sanat, Tanrısal yaratımla eşleştirilmeye başlandı; doğaya yaratıcı bir dokunuş!

Bugün postmodern sanatla birlikte, varoluşa ait duyguları harekete geçirmeye çalışan soyut sanat da artık geri çekilmiştir.

Bir zamanlar şeyleri temsilen/vekaleten imgesini üretmekle başlayan yolculuk, temsilin yıkılıp yerine psikik hallerle dolayımlanmış imgeye bıraktık-

tan sonra, bugün artık şeyin imgesinin yerine yine kendisinin konulmasına doğru evrilmiştir. Ancak bağlamından/işlevinden koparılmış hazır-nesne sergi salonunda kendi kendini temsil etmez. Zira yeni bir bağlama yerleştirildiği için, bir anlamda imgeleştirildiği için yeni bir gösteren-gösterilen ilişkisine sokulur. O artık kendi değil, başka bir şeydir. Meşhur örnekte olduğu gibi galeri salonundaki hazır-nesne artık 'pisuvar' değil, 'fıskiye'dir.

Postmodern sanatta gerçek ile temsil, üstkurmacanın içinde yer değiştirip algımızı alt üst ederken, yeni bir gerçeklik algısı yaratır. Ama bu bizim bildiğimiz verili/konvansiyonel gerçeklik değil, üstgerçekliktir.

Üstkurmaca, üstgerçeklik, üstmetin gibi 'üst' önekiyle yeni dönemde doğan kavramlar bize kurmaca, gerçeklik, metin gibi konvansiyonların dağıldığını anlatır. Artık yeni bir gerçeklik algısıyla karşı karşıyayızdır. Baudrillard'dan mülhem söylersek bu sanal gerçekliktir. Yani yüz yüze gelmediğimiz bir gerçeklik. Çünkü sanal gerçekliğin özü, kopyadır; gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesi, yani simülasyondur. Eğer sanal bir çağa girdiğimize hükmediyorsak, -denebilirse- konvansiyonel dünyada gerçekle aramızdaki ilişki biçimi tümünden tasfiye edilmiş demektir. Gerçek artık bizden kaçmaktadır, ona doğru her adım attığımızda karşımıza çıkan olsa olsa onun kopyasıdır. Tabii ki böylesi bir durum tüm gönderen sistemlerinin tasfiyesi demektir. Çünkü göstergeler ölmüş, onun yerini kopyaları almıştır. Hatta Baudrillard'a göre; bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçeklik sisteminden söz ediyoruzdur.

Sık sık görsel bir çağda, imge bombardımanı altında yaşadığımız söylenir oldu. Sanallık bunun doğal bir sonucudur. Çünkü özellikle metropollerde yaşayanların doğayla doğal olanla karşılaşması neredeyse imkân dışıdır. Orada her şey yapaydır, insan elinden çıkmadır, hatta doğaya ait olan ağaçlar, çiçekler bile metropolde oluşturulmuş alanlarda plastik bir unsur olarak yer alırlar; kendileri değildirler; bağlamlarından ve doğadaki ilişkilerinden koparılmışlardır; yani doğayı temsilen/vekaleten yaratılmış birer imgedirler. Kendi olarak değil, kendisinin taklidi olarak oradadırlar.

Gelinen nokta kritik bir eşiiktir. Performans yoluyla sanat interaktif bir sürece dönüşerek aşkınla içkini, anlamla anlamsızı, gerçekle gerçekmiş'i birbirine katıp karıştırıp hakikatin üstünü örter. Bu melez, katışık yapı içinde gerçekle kurmaca iç içe girerken, seyirciyi de kendi içine çeker ve onu sanallığın içine gömer.

Örneğin sinema için beyazperde fiziki gerçeklikle kurmaca arasına çekilmiş bir sınırdır. Ama şimdi girdiğimiz simülasyon kabinlerinde, başımıza taktığımız kasklarla gözlüklerle ya da aramızda fiziksel bir bağlantı olmaksızın kamera yardımıyla sadece bedensel hareketlerle oynadığımız video

oyunlarıyla sanal gerçekliğin içine çekiliyoruz; fiziki âlemle bağlarımızı fiziki olarak kesiyoruz, hatta daha ileriye gidelim, sanal gerçeklikle fiziki olarak temas ediyoruz. Yani sanallık giderek fiziki gerçekliğin yerini alıyor. Özellikle sinemada geline 3D -artık 4. 5. boyuttan da söz edildiğini unutmayalım- teknolojileri sayesinde filmdeki mesela yağmuru, kokuyu, rüzgarı, sarsıntıları hissederek olduk. Bu çok ciddi bir yer değiştirmedir.

Gerçekle kurmacanın birbirine katıldığı bu tür interaktif süreçlerde gösterge, gösterge olma değerini yitirir. Çünkü gösterilen, gerçekliğe gönderme yapmaz. Elbette ortada bir gösterge varsa o mutlaka bir şeyleri gösterir, ama gösterdiği genellikle oyun içi, kurmaca gerçekliktir. Çünkü geleneksel olarak bildiğimiz iki boyutlu imgeye, yeni teknolojiler sayesinde 3. 4. boyutlar eklenerek üstgerçeklik yaratılır ve izleyici bu gerçekliğin içine çekilir. Bu alabilirdiğine kapalı, hakikatten kopmuş bir dünyadır; geçmişle geleceğin buharlaştığı, iyiyle kötünün, doğruyla yanlışın birbirine katıldığı interaktif süreçlerde, değerler de bulanıklaşır ve giderek yok olur. Üzerimize yağan imgeler, bombardıman şeklinde her yanımızda patlar, gözlerimizi kamaştırır. Dahası bu imgelerden yola çıkarak basit bir gerçekliğe bile ulaşamayız.

Sanallık ve Biz

Allah'ın yarattığı her şeyin bir kadere bağlı olduğu, bir takdirle yaratıldığı düşünülürse insanın onlarla kuracağı ilişkide doğru yol, şeyleri kaderleriyle birlikte okuyabilmektir. Ancak insan, içinde doğup büyüdüğü ve aldığı eğitimlerle kendini inşa ettiği için kevnî ayetlere hep bu birikimle/yükle bakar; onlarla kültürel bir ilişki kurar. Bu yanıla görmek her zaman daha zengin bireysel bir tecrübeyken, bu tecrübenin aktarımı olarak görsellik, inançlarımız, öğrenilmiş kategoriler ve kavramsal çerçeveler nedeniyle daha kısıtlıdır, çünkü bunlarla kayıtlanmıştır. Üstelik 'vahşi' doğaya egemen olma, ona boyun eğdirip insanın hizmetine sunma gibi doğa karşısında insanı özneleştirilen modern paradigmayla malul biz modernler için söz konusu bütünsel okuyuş git gide imkansızlaşmaktadır.

Özne-nesne gibi kavramsal ikiliklerle düşünmeye alışmış modern aklımız, insanı da âlemin içinde, o bütünsel takdirle, uyumla birlikte bir bütün içinde kavramaya müsaade etmiyor. Israrla insanı özne/fail olarak düşünüyor ve elimizin erdiği, gücümüzün yettiği şeyleri nesneleştirip insanın hizmetine sunmaya çalışıyoruz.

Dünyayı kendimiz için yeniden dizayn edip egemenliğimizi ilan ediyor ve böylece mülk insanın eline, onun tasarrufuna geçmiş oluyor. Görsellik tam da bu hakkın kullanma biçimlerinden birisidir. Gördüklerimizi alır, inançlarımız, öğrenilmiş kategoriler ve kavramsal çerçeveler eşliğinde görü-

nür hale getirip yeniden dünyaya iade ederiz. İşte bu alışveriş, dünyanın kaderine müdahale edip kendince onu bir sahneye, dekoratif bir çerçeveye dönüştüren 'yeni insanın' tavrıdır.

Bugün biz Müslümanlar sözel ve görsel sanatlarda yeni bir anlayışın peşine düşeceksek, öncelikle modernliğin koşullandırılmalarından mümkün olduğunca uzaklaşabilmenin yollarını aramalıyız. Belki de öncelikle hesaplaşmamız gereken, temsil edenin, temsil ettiği şeyle arasında özdeş ya da aralarında benzeşimsel bir mütakabiliyet olduğuna dair natüralistlik anlayıştır.

Aslında 20. yüzyılla birlikte bu natüralist anlayışın sarsıntı geçirdiğini söylemiştik. Ama sarsıntı sonrası ortaya çıkan duyumsal, izlenimsel dışavurumcu anlayış, zamanla sanal gerçekliğe vardı. Gerçeğin ikizinin yaratıldığı, böylelikle gerçekliğin öldürüldüğü bu yeni dönemde fazlasıyla kapana sıkışmış durumdayız. Çünkü imgelerden üretilmiş bir imge ormanında kör ve sağır olarak kalakaldık.

İlkesel olarak Müslümanların her çağda, o çağın imkanlarını sonuna kadar kullanarak derdini anlatabilmesi gerektiğine inanıyorum. Ancak bu ifadenin fazlasıyla ilkesel bir ifade olduğunun da farkındayım. Sorun ilkelerin ne şekilde hayata aktarılacağıdır; daha özelden de sanata dair bir praksis sorunudur. Çünkü son üçyüz yıldır derdimizi anlatmak bakımından tanıştığımız, bildiğimiz yöntemler genellikle Batının ortaya koyduklarıdır. Derdimizi hep yabancı bir enstrümanla terennüm etmek zorunda kaldık. Oysa bir İslam sanatından, İslam medeniyetinden söz edeceksek, bunun yolunun İslam'ın egemen paradigma olarak hayatı kuşatmasından geçtiğini bilmemiz gerekiyor.

İslam ve sanat ilişkisi bakımından İslam'ın değer yargılarının sanatı belirlediğini ve beslediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Mesela sanatta iyi ve güzel, işlevsellik ve zevk verme birbirlerinden bağımsız değerler değildir.

İslam'da dini-dünyevi, kutsal-profane ayrımı olmadığı için fizik ve metafizik, sanatta birlik içinde tezahür eder.

Âlem sanat ya da bilim yoluyla yeniden tasnif edilip düzenlenmesi gereken bir kaos değil; bir takdirle yaratılmış kozmostur. Orada kötü, çirkin, faydasız, lüzumsuz hiçbir şey yoktur.

Bu yanıyla sanat da iyi, güzel, faydalı, lüzumlu olanla uyum içinde doğar; oradan beslenir ve yine oraya gönderme yapar. İslam sanatı taklidi/mimetik bir sanat değildir; daha çok şeylerin özniteliklerini idrak edip oradan hareketle soyutlama yapmak ve derdi ima etmektir. Tabii buradaki soyutlamada gerçeklikten tümünden bir kopuş yoktur, ama anlattığı, gösterdiği şey kendisi değil de o şeyin tümüdür. Şöyle ki, mesela minyatürdeki bir insan belli bir insan değil, herhangi biridir ya da bir kuzu belli bir kuzu değil, herhangi bir kuzudur. Modern sanatın tipik özelliklerinden olan bireyin duygulanımları-

nın, izlenimlerinin dışı vurumu, böylelikle aşılmış olur. Çünkü burada önemli olan zaten var olan ve kendini her yerde hissettiren güzelin, iyinin, doğrunun hissettirilmesidir. Bunun için de, sanatsal ifadelerde kullanılan imgelerin, simgelerin yerli yerinde, tabii bağlamlarında kullanmak zorunludur.

Biz ve Siyer

Siyer ve görsellik, daha özelde de sinema ilişkisinin en naif yanı sanırım, görselliğin her şeyi 'seyirlik' bir malzemeye dönüştürmesidir. Çünkü siyer, öncelikle canlı bir organizma gibi yaşayan ve her koşulda insanların yolunu aydınlatmaya devam eden bir mürşittir. Zamanın ve mekanın içindedir, failidir. Görsellik, onu zamanın ve mekanın içinde bir canlı olmaktan, bir anlamıyla özne olmaktan koparıp bir çerçeve içinde sabitleyerek nesneleştirir. Üstelik bu nesneleştirme süreci tarafsızlık, nesnellik anlamında değil, aksine sanatçının, kesitletiği dönemi, kendi dünya görüşüne göre kurgulayıp önümüze koymasıdır. Daha önce de değindiğimiz gibi böyle bir durumda biz siyerle değil, üzerinde imza taşıyan bir eserle yüz yüzeyizdir. Dolayısıyla her türlü eleştiriye sonuna kadar açıktır.

Siyer kelimesinin anlamı üzerinden yol alırsak şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Evrensel ve tarihüstü ilkelerle hayatın göreceliliği sahih bir çizgi üzerinde buluşturulmalıdır. İşte siyer tam da bu buluşma anlarından doğmuştur. Ancak bu anların 'altın bir çağ' etrafında dondurulmaması gerekir, çünkü böylesi bir donma siyerin ruhuna aykırıdır. Kur'an'ın beyan ettiği ilkeler madem kıyamete kadar hükümfermadır, o zaman her Müslüman bu ilkeleri gündelik hayatla buluşturmak yükümlülüğündedir. Mesela adalet sadece Hz. Ömer'in boynuna borç değildir; adil olmak her dönem ve her koşulda, her müminin boynuna borçtur.

Eğer biz sanatın herhangi bir yoluyla siyer anlatacaksak, buluşma anlarını günümüz üzerinden anlatmalıyız ki, bugün bu koşullar altında nasıl adil olunabileceği konusunda bir şeyler söylenebilmiş olsun. Bugünün insanını alıp bindörtüyl yıl öncesinin mekanlarına, araçlarına, insan ilişkilerine götürmek-tense o günden devşirilmiş, ilham alınmış uygulamaları bugüne taşımak daha doğru bir tercih olacaktır. Örneğin Hz. Peygamberin kimi niteliklerini alıp bugünün insanı üzerinden, bugünün mekanlarında, araçlarında ve insan ilişkilerinde anlatmaya çalışmak yine de bir siyer anlatısı olmayacak mıdır?

Aslında başta sinema olmak üzere, diğer görsellik biçimleriyle siyer anlatmayı düşündüğümüzde hâlâ iki boyutluluk üzerinden düşünüyoruz.

Daha önce de vurguladığımız gibi saymaca teknolojilerin 3D ile gelip dayandığı çok boyutluluğun, çok yakınlarda iki boyutlu biçimleri yıkacağı aşı-

kardır. İzleyicinin çok boyutluluğun içine çekildiğinde yaşadığı gerçeklik algısının altüst olması halinin nasıl aşılabacağı ciddi bir sorundur.

Belki çok yakında siyer anlattığı iddiasındaki filmleri gül kokuları, çöl sıcağı, kum fırtınaları arasında izleyeceğiz; ama plazalar arasından evin yolunu tutarken yaşacağımız yarılma, çatışma ve gerilim yüzünden ya izlediğimiz siyer bizim için sadece erişilemez zamanların nostaljisine dönüşüp tuhaf bir arkaizm yaratacak ya da yaşadığımız âna lanet edip kendimizi beş para etmez insanlar olarak algılayacağız.

Mesele sadece çok boyutluluk değil elbette; iki boyutlu görsellik biçimlerinde de kurmaca bir eserle yüz yüze olduğumuzu söylemiştik. Kurmacanın niteliklerinden biri, sanatçının dünya görüşüyle yoğrulup imzalanmasıdır.

Aslında biz siyerle değil, sanatçının siyer tasavvuruyla karşı karşıyayızdır. Dolayısıyla her türlü eleştiriye, müdahaleye açıktır; kurmacanın bütün illetleriyle maluldür. Bu nedenle kurmaca tasavvurlarımızla siyeri tartışmaya, eleştiriye açmaktansa ilke ve değerlerin günümüz üzerinden suret bulmasına çalışmak belki daha anlamlı olacaktır.

KAYNAKÇA

Cemal Şakar, *Sanal Medeniyet*, Hece Dergisi, Haziran, Temmuz, Ağustos 2012.

France Farago, *Sanat*, (çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yay. İstanbul 2006.

Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yay. Ankara 2005.

Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, (çev. E. Gen - I. Ergüden), İletişim Yay. İstanbul 2011.

Maurice merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, (çev. Ahmet Soysal), Metis Yay. İstanbul 2012.

Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, (çev. Yeşim Tükel), Metis Yay. İstanbul 2011.

Rudolf Arnhem, *Görsel Düşünme*, (çev. Rahmi Ögdül), Metis Yay. İstanbul 2007.

Turan Koç, *İslam Estetiği*, İsam Yay. İstanbul 2008.

W. J. T. Mitchell, *İkonoloji, İmaj-Metin-İdeoloji*, (çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay. İstanbul 2005.

ALİ GÖÇER

TAŞ YAZILARI
Çobanlık Üstüne

*Kaval dilini anlamıyorsunuz diye
kıskanmayın bilgeliğimi.*

Bilirim insanlığın en kadim mesleğidir çobanlık.
Kim ki sürüsünden sorumludur, o çobandır.
Çobanlık değil mi eğilip taşı öptüğümüz, sonra öptüğümüz taştan duvar
yaptığımız.

Çobanlık değil mi tarlaya buğday attığımız.
Çobanlık değil mi kara sabana bazen kendimizi taktığımız.

Yazar cümlesinin çobanıdır.

Kim, cümlelerini başıbozuk biçimde kapıp koyuvermişse, o cümleler bir
gün geri dönüp kişinin yakasına yapışır.

Cümleler yazarın yiğitliğidir.

Tutup cümleleri gökyüzüne bağlamalı yazar. İşte o zaman yiğitlikten söz
ederiz.

Gökyüzü dedimse içinde yaşadığımız hayatın ta kendisi.

Gökyüzü dedimse farkında olmaktır yaşamın.

Gökyüzü dedimse elinde asası sürüsünün başında durmaktır.

Bir yazarın sürüsü cümleleridir.

Öyleyse her yazar cümlelerinden sorumludur.

Ulu yol göstericimiz, nasıl da evrensel bir cümle sarfetmiş ki 1400 yıl son-
ra bile hâlâ meleyip duruyor ve sorumluluk bilincimizin çobanı gibi aklımı-
zı kolluyor.

Sürün varsa kurtlar da mutlaka olacaktır.

Ey sürüsünü yanık türkülerle seven çoban!

Çobanlığın, tarihin en ağır görevi olduğunun bilinci kalbinin üstünde
yükli bir cümle olarak durmalı ki kişi kendini denetimsiz bırakmamalı.

ÖYKÜ

Çoban bu, hep olmayacak derelere akmıştır yüreği.

Çoban bu, padişah sofrasından pay isteyecek geniş bir alandır yüreği.

Çoban bu, yıldızlara akraba olup , gökyüzünü saçlarına sürmüştür.

Çoban bu, çok rüzgar takmıştır peşine, sevdi mi padişah kızı sevmiştir.
Çünkü zordur çobanlık.
Sorumluluktur çobanlık.

Bizim dağların çobanı da zoru seçer; padişah kızı olmasa da kendi çapında padişah sayılan ağa kızına aşık olur. Bütün masallarda olduğu gibi ağa, kızını çobana vermek istemez ama ne yapsın zayıf bir yanı vardır. Kızı da çobana aşiktir. O zaman imkansız istenecektir. Aşksa imkansız başardığında sözetmeye değer. Bütün masallarda böyledir bu. Öyle ya madem bu kadar seviyorsun aşk denen büyülü şarkıyla varıp yoket dağları. "Ey çoban bir sürüye bol bol tuz yedir, yansın, kavrulsun içi susuzluktan ve öyle bir kaval çal ki sürü, dereden su içmeden geçsin. O zaman kız senindir."

Böyle bir zulüm olur mu?

Böyle bir yol olur mu?

Aşıksan olur.

Derler ki aşıksan imkansız yoktur.

Çoban denileni yapar. Sürüye basar tuzu. Sürünün susuzluktan içi kurur. Dereye doğru akar sürü. Sürünün başı karakoyun önden iner dereye. Çoban kavalını üfler.

Çoban kaval mı çalıyordur, hayır çoban kendini çalıyordur.

Çoban kavala mı üflüyor, hayır çoban kavala ruhunu üflüyordur.

Çoban kavala ölümü üflüyor, sonsuzluğu üflüyordur.

Çoban kavala nefes yerine dağları, gökyüzünü üflüyordur.

Karakoyun, suya gelir suya yaklaşır, ama bir de çobanın kavalından çıkan ses vardır ki kendi susuzluğundan çok daha fazla bir susuzluktur.

Dinler, bir suya bakar bir çobana bakar,

bir suya bakar bir çobana bakar,

bir suya bakar bir çobana bakar,

bir suya bakar bir çobana bakar,

bir suya bakar bir çobana bakar,

bir suya bakar bir çobana bakar.

Bir gerçek vardır ki aşk, önünde eğilinecek bir duygudur.

Karakoyun aşkın önünde eğilir ve su içmeden geçer dereyi.

Koyundur bu, sürüdür, öndeki lider koyun atlamışsa herkes de atlamalıdır, atlarlar.

Çobansan aşkı göze alacaksın.

Çobansan almadan vermeyi göze alacaksın.

Kim ki sürüye tuz yedirip sulu dereden su içmeden geçirirse yüreği harlı bir eylemcidir. Dur, dur ey çoban bu öyle hemen geçirilecek bir imge değil. Bir daha anlat. Hazmedelim önce bir. Sürü ki tuzlanmış, içi cayır cayır yanmaktadır susuzluktan. Ama dereden su içmeden geçecektir. Çünkü âşığın yüreği öyle harlıdır ki sürü ar eder su içmekten. Çobanlık atlas okyanusunun hırçın dalgalarına hesapsızca at sürmektir. Zamanın olmadığı, saatlerin sayılmadığı, üstümüze güneşin doğmadığı, bol yıldızlı bir geceden geçerek ulaştığımız gökyüzünü bırakıyorum ellerine. Al onu yüzüne sür ey çoban.

Alıp kavalını dağa doğru yürümektir iş.

Çoban olmak sarsıcıdır.

Çünkü o bir bilgeliğin dışı vurumdur.

Kişi kendi çobanlığına yürümelidir.

ÖYKÜ

Adam peygambere yalvardı. Fakirim, Tanrı bana 2 koyun versin, sonra onlar çoğalsın diye dua istedi. Peygamber hikmetle buyurdu, vazgeç bu senin yararına olmaz dedi. Ne var ki adam diretince duaya nail oldu.

Hikmet başka bir kitaptır, sonsuz sayfalarında ne sırlar gizlidir, kim bilebilir?

Adamın 2 koyunu yıllar içinde o kadar çoğaldı ki bir vadiyi doldurdu. Beş vaktini camide geçiren adam önce ancak cumalarda gözüdür, sonra ancak bayram namazlarında gözüdür oldu. Sonra tümünden kayboldu, sürüsüy-le ilgilenmekten başka ilgi alanı kalmadı. Zekat bütün Müslümanlara farz kılındığında peygamberin zekat toplama görevlileri gidip malın zekatını istedi ise de bunları ben kazandım neden size bir kısmını verecekmişim diye peygamberin elçilerini eli boş gönderdi. Ulu insan kırıldı ve adamın daha sonra göndermek istediği zekatı kabul etmedi.

Zamanı geldi peygamber hakka yürüdü. Adamın aklı başından gitti. Sonra zekatını vermek için 4 halifenin kapısını çaldıysa da Peygamberin kabul etmediğini biz nasıl ederiz diye adamın zekatını kabul etmediler.

Adam malca zengin gönlü yoksul ve dünya tahahıyla ölüp gitti.

Kıssanın Hissesi

Adam kalkıp köyünden büyük kente attı kapağı. Çalıştı, para biriktirdi, yemedi içmedi. Sonra küçük binalar yapmaya başladı. Sonra binaları büyüttü. Binalar büyüdükçe gökyüzü kendi tarlasıymış gibi gözünü yukarı dikti. Yukarı yukarı binalar dikti.

Adam binalar yaptıkça kendini yıktı.

Bir Beşiri hoyrat dinler gibi, gece üstüne abanmış bir fısıltı olarak duruyorsa, sabahın gelişini beklemezsin. O anın yoğunluğu vardır üstünde bar bar katlanmış.

O an sensin. İnsan belki de en çok geceleri mi kendi olur?

Gece dağdasın.

Hatta dağ sensin.

Önünde sürün.

Yalnızca çobansın.

Yalnızca çoban olmak önemlidir.

Çünkü yalnızca o zaman geceye fısıldayabilirsin.

Çünkü o zaman yıldızların altına yatıp ölebilirsin.

Çünkü o zaman galaksiyi atlas bir yorgan gibi üstüne çekip gecenin kulağına sırlarını aktarabilirsin. Ben o özgürlük anlarını severim.

Çobanlık sorumlu olmaktır derdi babam.

Altı yaşında iken ilk kez çoban oldum. O gün nasıl da büyümüştüm. Koca adam olmuştum..

Çoban olmak büyümeştir.

Edebiyatta “çobanıl şiirler” diye bir türün olması bile çobanı ne kadar özel kılmaktadır.

Çoban olmak sorumlu olmaktır.

Çoban olmak yaptığı işi bilmektir.

Kanı kaynayan yılkı atları kendini saldıığında çayırlara nasıl akan bir şiir gibi süzülüp giderse hayal dünyamızdan çobanıl şiire konu olan yaşamı da tutamayız. O kendi mecrasında akıp gider.

Çoban olmak dağ pınarı gibi kendi halinde olabilmektir. Saf, arı, duru, kendi halinde. Karşılık beklemeden veren.

Çoban olmak dikkat çekmeden türkü söyleyebilmektir. Onun türküsü gönül telimize aracısız varabilir.

Kavalını çalan da çoban, sürüsünü kollayan da çoban, hatta binasının gökyüzünü hırpalayan bıçak yarasından kalbini kanatabilen de çobandır.

ÇOBAN OLMAK İNSAN KALABİLMEKTİR.

ÇOBAN OLMAK VAROLABİLMEKTİR.

AKİF EMRE

BU BİR REKLAM DEĞİLDİR

Her şey o gün başlamıştı. Daha doğrusu, “o gün bitmişti” dememek için “başlamıştı” diyorum. Sonun başlangıcı da olsa “başlamak” olumluluğu işaret eden bir eylem.

Her şey bir şimşek hızıyla o gün zihnimde çakmıştı; sanki kazandıkça kaybetmeye başladığımızın işareti gibiydi...

Yıllar önce, henüz konforlu yazar odalarının, hiyerarşik medya düzeninin, kalemler arasındaki boy farkına belirgin çizgiler çekmediği günlerdi. Gazetenin kaotik görüntüsünün içinde hareketli bir düzenin, gönüllülüğün, amatör ruhun estiği yazı işleri bölümüne gelen o zarf, çok şeyin habercisiydi. Yazı işleri bölümü desem de gazetenin hemen her bölümünün bir arada olduğu koca bir salon... Dışardan bakanların kimin ne yaptığına dair bir fikir edinemeyeceği kaotik görüntü... Aslında bu düzensizlik, gürültü ve heyecanlı bir yol arayışının, yola çıkmanın, yolu bulmanın uğultulu çabasından başka bir şey değildi.

Muhtemelen çok az kişi, felaket haberini getiren o zarfa dikkat kesilmiştir. Kocaman lüks kâğıda basılı bir zarf... Zarfın içinde parlak yaldızlı renklerle basılmış bir davetiye...

Bir davetiye zarfının bir neslin zihinsel dönüşümünün haberini içinde sakladığını kim bilebilirdi?

Henüz yeni iş başına gelmiş belediyenin kültür etkinliklerinden biri için gönderilmişti davetiye.

İzbe, sigara yahut küf kokulu dernek salonlarından ışıltılı konser salonlarına çıkmaya başlanmıştı artık.

Yüksek fikirlerin, hep bastırılmaya çalışılan duyarlılıkların, şiirin, sözün artık memlekette adam yerine konacağı günlerin geldiği varsayılmıştı. Hiç kimse de yadırgamamıştı, ne ışıltılı salonları ne de yaldızlı davetiyeleri.

Hikâye hızla akmaya başladı, zaman zaman kesintiler olsa da.

Önce kapaksız, saman kâğıda basılı dergiler ortadan kayboldu ve birinci hamur, hatta kuşe kâğıda basılmış albenili dergiler boy gösterdi. Daha fiyakalı resimler, profesyonelce hazırlanmış grafik tasarımları olan dergiler posta kutusunu doldurmaya başlamıştı. Kalın ve ağır dergiler... Çoğu kamu kuruluşlarının reklamlarıyla sayfaları renklenmiş dergilerdi bunlar.

Her şeye rağmen hâlâ toptan bir kopuş yaşanmamıştı; hâlâ şiir, deneme yazarlar vardı. Bunca yılın birikimini, eli ayağı düzgün bir şekilde basılmış

görmek, masumca bir istek gibi geliyordu ilkin. Kâğıdın ve mürekkebin henüz zihinleri dağıtmadığı, beyin kıvrımlarına nüfuz etmediği günler...

Çok geçmeden telifler de... hem de iyi telifler, uykusuz gecelerin şairlerinin gözlerini açan telifler ödenmeye başlayacaktı...

Ve süreç hızla işleyecek; düşünce, sanatın, saf şiirin piyasalaşmasına doğru evrilen bir ortam herkesi kuşatacaktı. Sanki teneffüs edilen bir havaya dönüşmüştü; serbest piyasada herkes onu solumaya başlamış gibiydi...

Zamanla bu edilgen, tek yönlü etkileşim yetmeyecekti; kelimelerle oynamayı seven, kelimelerle oynadıkça yeni dünyalar keşfedecekti...

Anamalcı piyasanın reklam denilen en baştan çıkarıcı, çürütücü canavarı keşfedilecekti nihayetinde.

"Girişim ruhu", kalemin ucundan beyne giden kılcal damarlara doğru nüfuz etmeye başlamıştı.

Sarı saman kâğıdından mamul, mürekkep kokan dergilerin gözden ırak bir köşesine ismini yazdırmaktan ürkenler reklam afişlerinde boy göstermeye çabuk alışacaklardı. Matbaadan paket paket dergi taşıyan kalem erbabı, artık reklam ajansı yönetmeye başlamıştı.

Son sayıya bir yazı yetiştirmek için âdeta doğum sancısı çeken, çayhane köşelerinde vatan kurtaranlar, deniz manzaralı ofislerde reklam sloganı bulmak için geniş salonları arşınlarken bulacaklardı kendilerini...

Serbest düşünme zamanlarının idealist gençleri, serbest piyasanın kölesi olmaya doğru hızla gökdelenlerin bir üst katına doğru yükselişe geçmişti bir kere...

Doğrusu parlak buluşları vardı: Düşünsel arkaplanı olan reklamlar piyasada yeni ufuklar açabilirdi. Ne var ki, düşünce üretecek zihinler reklama yoğunlaştıkça yavanlaşacaktı. Hâlâ çıkmaya devam eden pahalı dergiler ağırlaştıkça anlam buharlaşmaya başlamıştı.

Edebiyat, sanat, düşünce, şiirle en aşılmaz dağları aşmaya, kalemiyle demir dağları delmeyi en kutlu eylem bilenler, kitleleri baştan çıkarıcı reklam sloganlarının gölgesinde kaybolmaya başlarken yeni bir dalga devreye girecekti.

Kurucu düşünceyi besleyen edebiyat ve sanatçılardan oluşan neslin yerini yavaş yavaş akademisyenler almaktaydı. Daha disipliner, daha sistemik, daha bilimseldi duruşları. Söylemleri sağlam bir arkaplana yaslandıkları izlenimi veriyordu. Bilimin sorumluluğuyla konuşurken toplumsal sorunlara çözüm üretmeye aday olmayı ima ediyordu duruşları...

Ne var ki, kısa zamanda onlar da bürokrasiye atlayacaktı. Devletin, memleketin onların bilimsel neşterine ihtiyacı vardı!

Kurtarmaya gittikleri devletin bir parçası olmakta gecikmediler. Makamlarına alıştıkça "bürokrat" oldular, bürokratlaştıkça devletleştiler. Devleti benimsedikçe resmî kurallar, bilimsel hakikatin yerini aldı.

Ve bir de daha önce fark etmedikleri bir şeyi keşfettiler... Küçümsedikleri öykücüler ve dudak büktükleri şairlerle iş birliği yapmaları gerektiğini...

Serbest piyasa aklının reklam ideolojisine teslim olduğu anda ortaya çıkan işbirliğinden müthiş bir sinerji çıkacaktı...

Bundan sonrasını serbest piyasa kuralları belirleyecektir artık...

Düşüncenin, hakikatin, şiirsel keşfin, duyarlılığın paketlenip piyasa için seferber edileceği bir dönem açılmıştı. Baş dönmesi kaçınılmazdı.

Reklam çağı hız çağıydı. Her şey gibi reklam paketine terkedilmiş düşüncelerin hızla eskimesi, göz kamaştıran sahteliklerin solması kaçınılmazdı. Terkedişlerin hatırlanma vakti gelmesi zorunluydu. Zorlu arayışların terkedikip ucuz buluşlara, kolay kazanımlara yönelişlerin birer seaba dönüştüğü an gelip çatacaktı. Kaçınılmaz olandı gelmekte olan...

Artık son kalan yaldızlı ışıltılı görüntülerin birer yanılsama olduğunu farketmenin, hakikatli duruşları hatırlamanın, kutsal hakikate dönmenin zamanı gelmişti.

Kaleme, deftere, düşünmeye, duvar öreceğ işçiliğe dönme vakti.

Önce arınma.

Sonra da arama ve inşa vakti...

KÖKSAL ALVER

DUA KUBBESİ/DUA MEYDANI

Dua Kubbesi yahut Dua Meydanı, Osmanlı çarşı sisteminin ilginç mekânlarından biridir. Hemen her çarşıda, çarşı esnafının her sabah dükkânını açmadan önce, sabah namazını müteakip toplanıp dua ettikleri bir mekân olan dua kubbesi yahut dua meydanı, çarşı ilişkilerinin hangi ekseninde yürüdüğünü gösteren önemli bir detaydır. Esnafın toplu bir şekilde dua edip dükkânlarına dağıldıkları bu özel mekânlar çarşının belli bir yerinde yer alır. Her sabah aynı yerde, aynı şekilde toplanılır; dolayısıyla dua edilen yer çarşının önemli bir unsurudur. Kimi yerde bir kubbe altıdır, kimi yerde açıklık bir alandır. Geniş bir alan ise adı dua meydanıdır, bir kubbenin altı ise dua kubbesidir. Ama işlev itibarıyla aynı hususla bütünleşirler: dua ile.

Dua etmek, İslam inancının temelidir. Dua bu inanç sisteminin bütünleyici vasfıdır. Dua ile ilgili ayet ve hadisler, mü'minlerin her daim duada bulunmalarını, dua etmelerini, dua ile Allah'a yaklaşmalarını ve O'ndan yardım dilemelerini hatırlatmaktadır. Dolayısıyla dua kendine özgü bir ritüel, hayat tarzı, tasavvur ve mekân oluşturacak denli mühim bir konuma sahiptir. Bütün mü'minler hep duadadır, niyazdadır; bütün bir şehir, kasaba ve köy, dua eden insanlarla doludur, dua mekânlarıyla çevrilidir. İnsanlar camide, mes-cidde, evde, mezarlıkta, türbede, çarşıda sürekli dua ederler. İslam toplumunu özellikli kılan temel husus duanın ve namazın hayatın olmazsa olmazları arasında yer almış olmasıdır.

Ticaretin, paranın, alışverişin hükümran olduğu çarşı sistemine eklenen bir özel mekâna ad olması hayli önemli ve ilginçtir. Alabildiğine dünyevî ilgileri barındıran çarşıda duayı hatırlatan, dua ettiren, duaya ayrılan bir mekânın varlığı kayda değer bir husustur. Dua kubbesi, küçük ve zarif bir detaydır. Büyük çarşı sisteminin içinde hem işlevsel bir öğe hem de estetik bir ayrıntıdır. Bir mimari geleneğin, bir şehir tasavvurunun mekâna eklediği ilginç bir simgedir dua kubbesi. Genelde arastalar, bedestenler ve kapalı çarşılarda yer alan dua kubbesi yahut dua meydanı, toplu çarşının bir unsuru olarak işlev görür. Kubbe ve meydan esnafı bir araya getiren, bir zaman aralığında buluşmalarını sağlayan bir öğedir. Esnaf, o kubbenin altında veya o meydanda dua için toplanır. Aynı anda el açıp dualar edilir ve sonra herkes kendi dükkânını açmak için dağılır. Dua kubbesi, adeta gök kubbeyi bir çarşı sisteminde örnek-lendirme ameliyesidir. Gök kubbe altında toplanmanın çarşıdaki izdüşümüdür. Aynı inanç, aynı ideal, aynı çabanın farklı insanları, meslekleri, işleri ve amelleri tek bir bünyeye dahil etmenin incelikli göstergelerinden biridir.

Ahilik teşkilatı ve fütüvvet geleneğine bağlı olarak gelişen bir yere toplanıp dua etme pratiği, Osmanlı'da dua kubbelerinin inşasıyla kurumsallaşmıştır. Böylece çarşı içinde yüzlerce yıl sürdürülen önemli bir gelenek ve ritüel çarşıya has bir unsur olarak yer almıştır. Genelde sabah namazını müteakib esnafın dua kubbesi, dua meydanı ve dua yeri gibi adlarla anılan çarşının belli bir yerinde toplanıp, bir duacı eşliğinde doğruluk, bereket, helal kazanç için dua etmesi ve sonrasında dükkânlarını açmasını içeren bu gelenek ve ritüel, Osmanlı döneminde yaygınlaşmış, yakın zamanlara kadar varlığını duyurmuştur. Halen kimi Anadolu şehirlerinde 'esnaf duası' biçiminde süregelen bir ritüel olarak devam etmektedir. Bu manada Mudurnu, Gökmen, Tire, Torbalı, Çorum, Konya bilinen örnekler arasında yer almaktadır.

Dua kubbelerinin örnekleri değişik şehirlerdeki çarşılarda bulunmaktadır. Bunlar arasında Mardin'de Revaklı Çarşı, Kütahya'da Büyük Bedesten, Lüleburgaz, Payas ve Havsa'daki Sokullu Mehmed Paşa adına Mimar Sinan'ın yaptığı üç külliye ve Edirne'de Selimiye Arastası içinde yer alan dua kubbeleri zikredilebilir. Lüleburgaz'daki dua kubbesi kervansaray ile cami arasındaki arasta sokağının tam üstünde yer alır ve sokağa ilginç bir görüntü verir. Mekân hayli belirgindir ve altı bir toplanma yeridir. Bunun yanı sıra İstanbul'da Kapalı Çarşı ve Mısır Çarşısı'nda yer alan üç dua meydanı da ayrıca önem arzeder. Kapalı Çarşı'daki dua meydanları iki ayrı yerde bulunur. Biri, Zenneciler ve Feraceciler sokaklarıyla Fesçiler ve Yağlıkçılar sokaklarının kesiştiği, tarihi Şark Kahvesi'nin önünde yer alan büyük boşluk; diğer ise Sandal Bedesteni'ndedir. Mısır Çarşısı'ndaki dua meydanı ise iki sokağın birleştiği köşedir. Burada dualar köşedeki ahşap çıkma/balkonda yer alan duacı eşliğinde yapılmaktadır.

Dua kubbesi veya dua meydanının varlığı, çarşı sistemi içinde bir detay olarak yer almaktadır. Detay ile büyük sistemler arasında ince ilintilerin söz konusu olduğu muhakkaktır. Bu detayın pratik ve sembolik işlevleri nelerdir? Hangi anlam dünyasında var olmaktadır? Çarşı ve pazar gibi neredeyse bütünüyle dünyevî bir mekânsallığın ve ilişki biçimlerinin ortasında dua kubbesinin, dua meydanının, dua yerinin anlamı muhakkak çok büyüktür. Parayı, dünyevîliği, faniliği dua ve maneviyat ile dengeleyen ve sınayan bir anlamı doğuran dua kubbesi, esasta kazancın gerçek sahibini, mülkün gerçek sahibini hatırlatan bir örnektir. Duayı çarşının işleyişine dahil eden, dükkân açılışında ve kapatılışında dua etmeyi bir kaide haline getiren İslamî tasavvurun mekânı kendince işleminin ince bir örneğidir dua kubbesi. O yüzden dua kubbesi ve dua meydanı her daim duada olmayı, çarşının olanca maddi planda kurumsallaşmasına rağmen inancı hep hatırdan tutması gerektiğini ima eder. Çünkü rızık, bereket, hayır Allah'tandır. Dua kubbesi, bu temel inancın çarşıya nakşedilmesidir.

ÜMİT ZEYNEP KAYABAŞ

AY KIRIKLARI

-Evvel-

İki kapıdan da kendime baktım -doğum ve ölüm aralığından
Beyaz mendile gönül koysan ne fark eder ki- balkona asılan
Kravatlar gibi düzgün mü sanıyorsunuz boyunları -yoksa fazla mı
karamsarız?
Hava karardığında- gece şarkısı öpüyor ağaçları -yakışıyor uysallık
papatyalara-

-Saçlarımın hatırına inanıyorum aynaya- kandırılsam da-
Önce hurma çekirdeğinden geçti sesim öteye- hatırladım kaldığım yeri
-Evveldi -

Ruhumuzun sıcaklığı hâlâ geçmedi...
Kırk defa elma doğrayan bıçağı tutuyorum ay kırıklarına-
Ey Muharrem ayının bereketi, Yunus'un zikri, enbiya
ayetleri/duadan yollar açın bana...

Bulut girmesin araya -bütün çıplaklığıyla gök kavşakları/aşkı öyle
bir canlandırıyor ki

-Dinmiyor ruhumdan yağmur- tükeniyorum çoğalırken yenilgilerim.
Bu ışık, bu yangı -uzun bir akşam aralığı göğsüme akan
Damlamasın avuçlarımıza kavg- bir delinin en anlamlı sözüdür
-yaşamak-

-Tabi ki değişiyorum aklımın bulantısı çoğaldığında
Ve kıskandığımda da sevgili -kovuyorum kendimi fotoğraflarımdan-

Sanki rüzgâr bazen taraf tutuyor ...

Bizim sokakta hep kelebekler ölüyor/yer -kaynıyor ve kıvraniyor.
Ortalık karışmış- kan sıçramış kaldırımlara.

Hareketsiz duruyor vitrindeki mankenler/utanmadan

Oysa süt dibini tuttuğunda utanırdı en çok analar

Değiştirdi her şeyin yeri

Su ibrikteyken güzeldi

Yaprak mezara düşerken tedirgindi

İçimiz severken titrerdi..

İki metin arasındaki boşluk gibi kendimi dünyadan sakınmadan
Elimi kolumu sallayarak üzerine gidiyorum çelişkilerimin...

Ayaklarım karıncalanıncaya kadar yürüyorum

Çocuk ve ateş arasında kalan dağlarda.

-Ellerim yüzüme küçük geliyor- gölgeye seriyorum ellerimi -

Sahipsizliği nasıl yüklendiğimizi anlamak istemiyor kent.

O kadar dalgın ki insanlar

Sabahtan beri aynı kız konuşuyor radyoda/farkında değiller

İşte böyle -bizi seveni- umursamadığımız gibi umursamıyor

dünya insanı.-

Gece balıklar uyanıktır değil mi -çocuklar gibi gürültü yapabiliriz

Belki masaldan masala koşarız- vişne ve çilek reçelini karıştırıp,

saçmalarız işte...

-İkimizde başka omuzlara yaslandık sancımız kesilince-

Sahi memnun musun başkasının uykusunu uyumaktan?

Hem -bir kasım- biraz soğukluktur-

Parmak hesabı yapıyorum -daha var senden tam olarak soğumama-

Ay Kırıkları

-Ahir-

Ben Züleyha değilim Yusuf olamam da

-Gömleğini koklayan Musa'nın gözlerinde ateşim- yandım ve yaktım

Üç nokta aynaya sığmayınca/meleklerden tarif istedim.

Hiç kimseydim/şimdi hiçbir şeyim ..

Arkamda saklı bir dün var -konuşamayan, ağır yanılgıları olan.

Başkaldıran bahçıvanlar sürgün ediliyor bahçesiz evlere, tebeşirle

işaretlenen trenlere.

Baldıran tohumu ekili köşelere göz kırpyorum giderken fikrimin

peşinden.

-Hiç gül koparmamış eli öpmek istiyorum nedense-
 Bu kadar uzun sevmeye/bu kadar sessizliğe/her gün kendimi
 tüketmeye
 Nasıl gücüm yetiyor bilmiyorum ki - döne döne okuyorum sessizliği.
 -Burası ahir-

Cümlenin ortasında kış var -kuşlar da unutmuş kanat çırpmayı
 Göletler parmak uçlarıyla sevişirken -siyah bir lale geçti ömürden-
 Biri bana korkmayı öğretsin şiiirden..

Ey sevgili! okşayıp, öpsen de allın çizgimi -değişmiyor,
 genişliyor dünya

Gel helalleşelim-
 Hem biz buralı değiliz ki -hatırlamasak da olur birbirimizi...
 Bazen tersleşmeliyiz- dikine dikine gitmeliyiz yaşamın
 Kendimizden geçmeliyiz, yüz çevirmeliyiz birbirimize.
 -Hem kesmezsek göz takibini- rüzgâr, rüyamızı keser!
 Neden kurumuyor kan gören saten elbiseler- yetmiyor mu
 rüzgârın uğultusu...

Kuyu yağmuru çekince -omzuma akıyor eğik yazılar-
 Islanmak için göğe kucak açıyorum
 Dans ediyor ay kırıkları bedenimde/çıkamadım ki kuyudan
 -dilim hep gece-

EMİNE KOCABAŞ KILINÇ

PANORAMİK BİR İNTİHAR

birazdan kimse ölmeyecek bu sahne
Korkarım hiç haz vermeyecek

tezatlar dar açılı: ortada ölü yok.
suç aygıtı, kan zerresi ya da inilti
Kesik bilek, tanınma emaresi
bir yüz kiminse çarşaf çekilmiş değil...
içine doğru eğik kırılğan bir avuç içi
çıkılmayacak kapılardan, ayakları meçhul
çevrebilimlerden: kısaca çıkıyorum
çevrelerden, çevrimlerden
biçimi kayboluyor şekillerden kısaca.
Ben, herkesin bir içi olduğuna inanmakla
ne mevlevi ne balerin.

Arkaik kazılarda son buluntu
İskeletimi taşıyorum kablolu ağlarda can çekişme seansları
inanılır bir şeyleri olmanın yoga, basmati, buda
bronz seviç çağlarını taşmakla
Seni sevmekten yapılma bir dağın sebebi
kendini yüklenmiş bir kadın boğulmakta...
ağzımı kapatıyorum sıkıca, bir bant, plates lastiği
elyaf bir yorganla... ayaklarıma doğru kapanmış

sessizliğin italik dokusu, fonda.
-sahnedeki çamurdan bir yaratım- Tanrı insanı....
acı çekilirken belleğe, damarlara kan dökülürken
deri için tüy
ölmeden bir önceki dün: herkese eşit uzaklıkta.

Sen,soğu dünya bir kan izi
 bir kemik dolaşan ağızda, ılık denemez ona
 Köpekçe bir his sarılmak boşluğuna
 merkezi ben, çevresi ben olan çemberi çizmekte usta.

kesildi bilek kana

ğ

dı kablolarda...

Tedirgin bir başı uyutmak
 Kabustan yastıklarda.
 dönmesi bitince seslense dünya
 meleklerin şarkısında, ben kaybolmak
 serin dalga boylarında yatılı.

-kıyametikurcalayandüşünce

e

t

i

nesıkışankemik

dipte yuvarlanan çakıl taşları
 yaraları yakılmamış bir dizayn
 içiçe geçmenin muntazam hazzıylan
 dönmeyen içini duvar saatlerinin dönebilen sahi
 var mıydı zaman-
 Kaçırdığım parmaklarım benim
 Kaç cinayet yerinden, nasıl olsa dönecek
 Cangıllar zerre sapmaz görüngüsü yoksansam
 kuantum bana rağmen hem muhteşem dönecek
 Evrensendin yudum yudum içirildin kendine
 Ban milini çamuruna işlenmemiş günahın
 elleri boğazında bir ilmek, yaşamak
 Mümkünü yoksanmak mümkünü yok mümkünü yoksan
 Ne yana dönsen batacak nesne olmanın
 gövdene çaktığı kıymık
 çekilmiyecek dünya fiilken ağır bir fil, iner kemiklerinden

iç bellek; kemiren acı içini ağır ağır dönecek
(dahil iye mecburen) saniyede sığıp yirmidört kare yirmidört kere
kendine çekilmek ben ben içre ben içre ben
matruşka sabrı yok mutantıma yedirecek
kadar ben sızmayacak benden
bir başkası olarak doldurmak istiyorum kendimi
ne kan ne et ne iskelet kaztüyü kadar yumşak olmayacak
oldukça kir atık madde oldukça kontamine
lipit, kimyasal gaz ha metal ha kurşun
bir kaç kas zaten hiç haz vermeyecek
görüntülerden iyisi mi çıkar gözlerini

zamana bırak

-dünya gözlerime iyi bak-

ŞÜKRAN KARA**KALBİMİN O'NA DOĞRU BÜYÜDÜĞÜ
BİR'İ İÇİN ŞİİRLER**

bizi tarihimizin Kafkas'ı sanan yok,
bizi bir intiharın bitiminde
ve dahi Ölümün Bir Günlük Ömrü olduğunu
söyleniyorsak elışı bir günü anımsıyor henüz lüğüm
nirengi nirengi çoğalıp durulanan

sana yerel bir renk vermeliyim
bak konuşacak ne çok şey var
atlarımı yokuştan içeri verecek
sonsuz bir arşe biçiminde tenim

sana değindikçe kadın oluyorum
kokulanıyor ellerimin gürültüsü
sana değindikçe kadın oluyor bütün seslerim

göğün sağımda çoğaldığı bir vakitte
oruçsuz boynum bir başka yerin işareti
biçimsiz bir yahudi gelir oturur orada
çünkü
acıya yurt verilmişse bu dervişin sesi

boynumu suyunun altında çoğaltan
ey Meryem'in rahmime sağdığı gök
ey hiç verilmemiş bir ismin çocuğu
ey atların boğumu bir çift günü ardalayan

ve durup dinlenmeden aldığım bu savaşta
bir kalbi olana en son uğrayan nedir

İSMAİL AYKANAT

GİDİYORUM BENİ ASLIMA DÖNDÜRÜN

neresinden kopmuşsa kopmuş işte hayat
sarhoş seğirmesiyle geçip gidiyor günler
sonunda bıktım şehrinizden gölgenizden
biliyorum sonunda galip ayrılacağım gülüşünüzden

kaç günlük küskünlükler taktım ki yakanıza
gideceğim şehirde elbet derviş yavaşlığıyla bilineceğim
belki ben şiiirden başka hiçbir şeyden anlamam
ve geçerim bir kış gibi güzelliğinizden

ben sana ne dedimdi musallanızda şiir
yeni bir elçi gibi güleç ama göklerinizde
bu oyunu ilk kez oynamıyorum böyle tanınıyorum
bezgin bir elif de anlar ürkekliğinizden

sonra diyorum ki bu yeşil dansa karşı
bu sonsuz öfkeye başsız günceye karşı
ne yapıp yapıp şehrinizde ölmeye karşı
öyle bıkkınlığımdır hani eski günlerinizden

çıktım güzün bahçesinden yaza bir naz ısmarladım
dedim sizde kalsın güneşiniz beni aslıma döndürün
ben gidince ardımdan mahzun bir yağmur yağar
dallarda ısıldayan yaşlı düşüncenizden

ABDURRAHMAN EKİNCİ**MEDDÜCEZİR**

uyandırır çocuğunu anne
bir güzelliği bozarak

yanaklarında çocuğun
tuhaf bir leke öpücük
yükünü taşıyamaz günün
günün altında kalır

uzanır belleği annenin
klavyedeki tuşlara kadar
uzatmaz ama elini
çocuğun eli boşlukta kalır

anne uzatınca çocuk
çocuk uzatınca çocuk
anne uçurum ve boşluk
annenin akli klavyede kalır

beslenme çanta ve korna sesi
taşınamaz bir yalnızlık gibi
ağırdan düşer koltuğa
devam eder yüzündeki güzellik
çocuğun eli kendinde kalır

anne klavyenin başında
akli çocukta kalır

uzar gün
kalır boşlukta çocuk

ONUR OCAK**YEMİN TUTULMASI**

Ruhumun istilacısı o kambur düşünce
Saklı hazinem, kayıp haritam
Her kaldırım bir engel atlamalıyım
Sur kapıları, sfenksler, post modern dervişler
Sevmek alışkanlıktan yapılır fikri
Boş ver bunları çağ atlamalıyım
Sen söyle;
Bana mahrem yerlerindeki siğilleri gösteren kader
İhtiyarlar neden bu kadar gayretli
Neden bu kadar şımarık kutsal önderler
Sitemkâr sarhoş örneğini verememiş dil bilgisi derslerinde
Neden hiç pişman değil
Çeperlerimi yıkıp göreceğim
Neden gökyüzüne göz kırptı o eyyamcı
Beni bilirsiniz, beni kesin bilirsiniz
Suçluyumdur evrensel hükümlere göre
Kesin suçluyumdur
Teşbihte hata yaptım, bir tenoru susturdum,
Ben hiçbir şey yaratmadım
Güzelliğim eksik ama doğru!
İlk düşündüğün doğrudur cümlesi yanlış!
Beni bilirsiniz
Haklıyım inayet kaidelerine göre
Kesin haklıyım
Beni kesin bilirsiniz
Dilek kuyum soyuldu, bağcıklarım çözüldü
Güzelliğim artık şaibeli, 14 yüzyıldır yeni bir söz söylenmedi
Sen söyle;
Sırlarımı anlatan içimdeki hain köstebek
İhtiyarlar hala neden gayretli
Neden pişmanlık tedavülden kalktı

Bunlar son sorulardı sorup dizimdeki yaranın kabuğunu soymalıyım
Ne zaman aklımdan bunlar geçse
Bir mezarlık yakmayı planlıyorum
Sağ kurtulmanın olmadığı
Sağ olmak kurtulmak mıdır?
Günün en olmadık saatinde gelen nasılsın sorusu
Sağ ol!
Günün en olmadık saati kaçtır sorusu
Çeperlerimi yıkmalıyım
Gökyüzüne bakıp tanrıya göz kırpmalıyım

AFRA KUTLUĞ BENLİ**RASTPEKTİF**

ana rahminde gelişmeyen sorular
sonsuz cevaplara mı tünedi
ya da hiç mi yoktu tünelin başı
çizgi filmde çizilmiş dağlara
sfenks bendim belki de
ve çocukluğum yalnız bir arayış

kulağımda yargılar bir sivilce
sıkılmayan kanamayan kocaman bir şişlik
mürekkeple yuvarlak içine aldın
kendisini sorgulamaya izin veren tanrı
kulların sana olan ağıma lanetli

en yanlış yargıların örümceğine
izin verdin

kurnazlık bir anlık tavuklarda
el bombasının ipi solucandan
konserveler tilkilerle dolu kanlı tüylü
bu rastgele bir seçim değil
iyi ki kurnazlık tilkilerde

kokmuş insanların cambazları küflenmiş
sıkıp içilse algıları bunca küçük parça
bu müziğe
doldurulacak mı damacanaya basınç
a basarken saydam saçlarımız kavga dolu
kolyemiz hep sırtımıza uzanmış

tanrının gönderdiği tohum anlattı
nem yapışmış çölde üzerine
savrulmuş ayrılıp yağmurdan
demir perdesine yapışmış insanların
kargaşa tutku
bunları hepsini o anlattı

YAZARLAR VE
VÂRİSLERİ

208

ALİ GALİP YENER

YAZARLARIN MİRASI VE MİRASÇILARI

Yazarların mirası ve vârisleri (mirasçıları) konusunu iki başlık halinde ele almak mümkün. İlk olarak bir yazarın bireysel mirasından, gelirinden, hattâ şan ve şöhetinden bahsedebiliriz. Her yazarın eserlerine telif hakları bakımından, hukuki prosedürler bağlamında yaklaşabiliriz. Bu, hukuk alanına ait bir konu olduğu için okuduğunuz yazıda kısaca değinilecektir. İkinci başlık ise -konunun edebiyat alanını ilgilendiren yeri burasıdır- yazarın eserinin toplumsal ve kültürel mirası, mirasçılara ilişkindir. Bu başlıkta biraz daha fazla söz söyleme imkânımız olacaktır.

Yazarlık, Vârisler ve Fikrî Mülkiyet Hakları

Fikri mülkiyet hukuku iki kategoriye ayrılır. Fikir ve sanat eserlerine dair olan telif haklarıdır; diğeri ise sınaî mülkiyet haklarıdır. Telif hakları eser meydana geldiğinde kendiliğinden doğan ve tescili gerektirmeyen haklar iken, patent, tasarım, marka vb. sınaî mülkiyet hakları ise bildirim ve tescile tabidir. Fikri mülkiyet hakları, maddi varlığa sahip olmama, cisimleştiği eşyadan farklı konumu yani soyutluğu ve süre ile sınırlı olma gibi halleriyle maddi mülkiyet haklarından farklı bir pozisyonu temsil eder. Hukukun diğeri alanlarından farklı, kendine özgü (sui generis) niteliklere sahip bu haklar ülke bazında korunurlar. Bu haklara hem ulusal mevzuat hem de uluslar arası sözleşmeler uygulanır. Belirtmeden geçmeyelim: Maddi bir varlığı olan kitap nüshası eşya hukukuyla korunurken, kitapta tecessüm etmiş eser, fikri mülkiyet hukuku çerçevesinde korunmak durumundadır. Bu da korsan yayıncılığın önlenmesi bakımından önemlidir.¹

Bir yazarın vefatıyla, eserlerinin telif haklarının mirasçıları (ailesi) arasında paylaşılması, yazarın mirasının bölüşülmesi hususu, hem Türkiye’de hem de dünyada her zaman bir tartışma ve çoğu kere bir dava konusu olmuştur. Telif hakları konusunda Türk edebiyatında pek çok tartışma ve dava yaşanmıştır. Abdullah Kılıç’ın “Yazarlar Çekti Cefayı, Vârisleri Sürüyor Sefayı” adlı yazısındaki ifadesiyle: “Türk edebiyatının usta kalemlerinin cefayla yazdıkları kitapların sefasını, şimdi yazarların uzaktan akrabaları sürüyor.”² Bu yazarlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar, Kemal Tahir ve Nâzım Hikmet ilk anda akla gelenler. Tanpınar’ın mirasının iki yayınevi arasında büyük kavgaya ve mahkeme sürecine yol açması ise durumun medya tarafından dikkatle izlenmesine yol açar. Durum şudur:

Yazarın eserlerinin telif hakları sonradan ortaya çıkan vârislerince büyük paralara, eserleri senelerdir yayımlayan yayınevinden farklı bir yayınevine satılır. Mahkeme süreci başlar. Genellikle ilk yayınevi davayı kazanır; ama hükmün kesinleşmesi üç-dört seneyi bulduğu için bu süre zarfında yeni yayınevi binlerce kitap satmış olur.

Türkiye’de konu ile ilgili en çarpıcı örnek hiç şüphe yok ki, Tanpınar’ın eserlerinin yayın hakkı konusunda önceki yayıncı Dergâh ve Yapı Kredi Yayınları arasındaki medyaya detayıyla yansıyan kavga ve mahkeme sürecidir. Kılıç’ın yukarıda değindiğim haberinden -yazım yanlışlarını düzelterek- aktarıyorum: “Dergâh Yayınları, Tanpınar’ın kardeşi Kenan Tanpınar’la yaptığı sözleşme doğrultusunda uzun yıllardan beri yazarın eserlerini basan tek yayıneviydi. Ancak 2000 yılının başında, Kenan Tanpınar’ın yeğeni olduğunu iddia eden Meliha Büyükçelebi ile anlaştığını belirten Yapı Kredi Yayınları da (YKY) Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kitaplarını basmaya başladı. YKY’nin bu tavrı karşısında şaşırان Dergâh Yayınları, önce YKY’ye bir ihtarname gönderdi; sonra hukuki mücadele başlattı. YKY ise Meliha Büyükçelebi’nin elinde Kenan Tanpınar’a ait ve vâris olarak kendisinin gösterildiği imzalı yazı bulunduğunu gerekçesiyle bu ikazları dikkate almadı. Mahkeme koridorlarında tam dört yıl süren mücadeleyi Dergâh Yayınları kazandı. YKY de 2000-2004 yılları arasında bastığı Tanpınar’ın altı kitabından 150 bin adet sattı.”

Konunun bir de politik yanı var: Meselâ Nâzım Hikmet’in eserlerinin yayın hakkının, kanuni prosedürlere uygun olarak yasal vârisleri tarafından ülkenin en büyük holdinginin yayınevine (Koç Holding’in sahibi olduğu Yapı Kredi Yayınları) satılmasının, hayatı boyunca eserleriyle burjuvaziye karşı amansız bir mücadele yürütmüş komünist bir şairin anısına saygısızlık olduğunu düşünenler vardır. Kısacası, bir yazarın maddi mirasının vârisleri tarafından “değerlendirilme” şekli tartışmaya açık, piyasa şartlarının ve vârislerin maddi ihtiyaçlarının belirlediği çetrefilli, zaman zaman yayıncıların mahkemelik olmasına yol açan bir durumdur.

Yazarın Toplumsal-Kültürel Mirası ve Kültür Endüstrisi

Yazarın eserinin edebiyat açısından gerçek vârisleri tabii ki okurlarıdır. Kültürün endüstri halini aldığı ve sermayenin mali niteliğinin öne çıktığı kapitalist bir toplumda ise okurların sayısından davranışlarına kadar pek çok şeyi belirleyen finans kapitalin düzenlediği piyasa şartlarıdır. Kapitalist mübadele şekillerinin nerdeyse alternatifsiz olarak devam etmesi, ihtiyaçlarımızın “nesnelliği”ne okuma konusunda da piyasanın karar vermesi, kitabın bir endüstriyel ürün olarak yazarın fikrinden bağımsızca pazarlanması yazı hayatının içinde bulunduğu şartları belirler. Kültür endüstrisinin sanata-edebi-

yata olumsuz etkilerini T. W. Adorno şöyle teorikleştirir: “Eserleri çoğaltmak ve kitlesel olarak tüketilmek üzere üreten kültür endüstrisi, ‘serbest zamanı’, yani sermayenin sultanı altında elde kalan özgürlük alanını, boş zamanın dışındaki üretim alanında hüküm süren mübadele ve eşdeğerlik ilkeleriyle uyumlu olarak örgütler; kültürü, herkesin arzularını tatmin etme hakkını gerçekleştirmesi olarak sunarken, gerçekte toplumun negatif bütünleşmesini devam ettirir.”³

Adorno’nun postmodernizm kavramından önce, 1950’lerde yaptığı bu ufuk açıcı tespit halen geçerlidir. Her ne kadar postmodernizmin sanat-edebiyat alanındaki etkileri artık büyük ölçüde aşılmış gözükse de, finans kapitalin ayrılmaz bir parçası olan spekülasyonun sadece iktisadi alan ile sınırlı kalmayıp, postmodernizmin de katkısıyla hayatın diğer alanlarında, kültürel üretim, tüketim ve dağıtım süreçlerinde de eşit derecede tayin edici bir rol oynadığı bilinir. Spekülatif hareketlerin çoksatarlığı ve reklam almayı gözettiği şartlar altında bir edebi eserin toplumsal-kültürel mirasçılara, eskiye göre, diyelim ki 19. yüzyıldakinden farklı bir gözle bakmamızın zorunlu olduğu besbellidir. Bu çerçevede okurların yazarın edebi mirasına müdahale ve ondan yararlanma şartlarını tayin eden başlıca öğenin finans kapitalin belirlediği piyasa olması acıklı bir durumdur.

Müelliften Müteşebbise Doğru

Ahmet Oktay, edebiyat ve basın endüstrisinin, manifaktür öncesi bohem yazarı ve şairi ortadan kaldıracığına ve müteşebbise dönüştüreceğine 1998’de kaleme aldığı bir denemede işaret eder.⁴ Bu “teşebbüs ruhu”nun somut göstergesi ise, satış ölçütünün sadece yayıncılar için değil, yazarlar ve bütün bir edebiyat dünyası için de muteber bir ölçüt haline gelmesi olsa gerektir. Oktay, çok satışın değersizliğin bir göstergesi olması gerekmediğini belirtir. Yazarın toplumsal-kültürel mirası bağlamında Türkiye’de edebiyat yayıncılığındaki durumun dönüşüm sürecine şöyle dikkat çeker: “Reklam, tiraj ve satış arasındaki ilişki, yeni pazarlama teknik ve yöntemlerini devreye soktuğu gibi edebiyat ve basın endüstrisinin yüksek ölçekte tüketilen izlekler ve konular üretmesini ve bunları yazara içselleştirmesini de sağlamıştır. Önemli yayınevlerinin ilk ayda beş baskıya ulaşabilen lokomotif yazarları bulunduğu gibi keşfettilmek üzere yedekte bekletilen yazarları da vardır.”⁵

Yazarın ne olduğu ve işinin niteliğinin dönüşümü konusunda Michel Foucault’nun “Müellif Nedir?” adlı yazısını hatırlatan Oktay, Foucault’nun Beckett’ten alıntıladığı bir sorunun, artık edebiyatta “kimin konuştuğunun ne önemi var” sorusunun altını çizer. Foucault’nun yazı’nın, yazma ediminin sadece kendine atıfta bulunarak fakat kendi içselliği ile sınırlandırmadan,

açımlanmış bir dışsallık aracılığıyla tanımlandığına dikkat çekmesi çok önemlidir. Yine Foucault'nun müellifin "metinler evrenini çevreleyen, belirleyen ve ifade eden yasal ve kurumsal sisteme bağlı olduğuna" işaret etmesi konu çerçevesinde dikkate değer bir tespittir.⁶ Bir metinler evrenine tabi olan yazar, küreselleşmenin belirlediği ticari ilişkiler ağında cisimleşen sistemin dayatmaları karşısında neredeyse acz içinde olan, yaptığı işe muhalif ruhunu, itirazlarını katamayan, üretirken piyasa şartlarına boyun eğmek zorunda kalan biri durumuna indirgenmiştir.

Yukarıdaki gibi kötümser ifadelerin konumuz bağlamında önemi nedir? Bir yazarın eserinin okurlar tarafından layıkıyla alımlanabilmesi, yazarın toplumsal-kültürel mirasına sahip çıkılabilmesi günümüzde giderek gereksizleşen bir faaliyet haline gelmektedir. Fast food (hızlı yaşa, ye, tüket) mantığının hâkimiyetinde kalan, tüketimin hızlılığına, piyasanın insafına terk edilmiş bir edim olarak yazarlık, kurumsal anlamda, toplumun kültürel hafızasında tuttuğu ve edebi geleneklerce beslenen, geleneği de besleyen hayati yerini muhafaza etmekte daha çok zorlanmaktadır. Hızın getirdiği, içeriğin piyasanın taleplerine ve tüketici mantığına göre şekillendirilmesi gibi olumsuz sonuçların yanı sıra, internet yayıncılığının yaygınlaşması ile beraber, bilgiye ulaşma konusunda demokratikleşmeyi sağlayan bazı olumlu gelişmeler de söz konusudur.

İnternet imkânıyla yayıncılığın önündeki fiziki ve coğrafi sınırlar ortadan kalkmış, tekniğin baş döndürücü gelişimi ile ürünün üretim ve okura ulaştırılması çok kolaylaşmıştır. Böylece yeni sanatçı (yazar) profilinde kayda değer bir değişim olduğunu söyleyen Ercüment Aytaç'a göre, okuyucu eski devrin sakince bekleyen okuru olmaktan çıkıp "kullanıcı"ya (user) dönüşmüştür. Çünkü kullanıcı dinamik bir kişidir ve yalnızca okumakla değil, bakmak, dinlemek, internet labirentinde yol almak için bilgisayarı kullanmakla yükümlü bir tüketicidir. Kullanıcı, internetteki devasa çokluk / çöplük içinde kolayca yön bulmayı başaran, teknik hataları ayıklayabilen, istediği bilgilere ulaşma yetisini geliştirmiş biridir. İnternet ortamı ve yayıncılığı ile kültürel üretim, tüketim ve paylaşım süreçleri organik, eleştiriye açık, esnek bir yapıya bürünür; eserlerin dili ise mekanik, sentetik ve daha steril bir hale gelir.⁷ Bu tespitlere şunu eklemeliyiz: Edebi geleneğin toplumsal dinamiklerden soyutlanması, aşınması, kullanıcının, elbette internete de hakim olan piyasa dili ve alışkanlıklarıyla güdümlenmesi, internet ortamının reklam verenlerin "okur avlama sahası" haline dönüşmesi gibi teknolojik gelişimin yol açtığı sakıncaları aklımızdan çıkarmayalım. Teknolojik gelişme, iki yanlı, karşılıkların birliğini içeren bir yaklaşımla ele alınmalıdır. İnternetin okur-yazar-eleştirmen üçlüsünün girift ilişkileri bakımından sağladığı imkânlar

kadar çıkardığı zorluklar da göz önüne alınmalıdır. Geçerken değinelim: İnternet aynı zamanda bir "serbest kürsü" gibi okura eser ve yazar hakkında fikirlerini iletme, sanal iletişim kurma ve okura, yazarın kültürel mirasına müdahale etme, bu mirastan müdahil olarak yararlanma şansı da vermektedir. Tabiidir ki, her iletişim ortamı gibi bunun da kusurlu yanları bulunabilir. Bu ortam, bin çeşit ahlâksızlığın, ifadeye, insana, esere saygısızlığın teraküm ettiği bir yer halini alabilir. Almakta olduğu sayısız örneği biliyoruz.

Yazarlar Ne İşe Yararlar?

Adorno, 1951'de yayınladığı "Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar" alt başlıklı şaheseri *Minima Moralia* 'da İkinci Emperyalist Paylaşım Savaşı'nın yıkıntısı ve moral çöküntüsünün hemen sonrasında arkeolojik bir eleştirel çözümleme sunar. Fragmanlardan oluşan kitapta "Sahteliğin Çekiciliği" başlıklı parçada, daha o vakitler, aydın için kültür alanında dahi artık hiçbir sabit, garantili kategorinin kalmadığını, en genel anlamıyla zihnin öz-disiplininin bir çözülme süreci içinde olduğunu tespit eder. Bir yazarın, basmakalıp ve bilgiççe ifade şekillerinden acı duysa dahi, kendi içindeki bir bölgenin bunlara doğru aktığını bildiği için, basmakalıplığa çok şiddetli bir tepki verdiğini iddia eder. Tarif ettiği ortam bir "kültürel çamur"dur.⁸ Bu acımasız ifadeler -bir bütün olarak bakarsak- yazarları yeterince uyarmamış ve 1950'lerden günümüze gelindiğinde, yukarıda analiz ettiğimiz gibi, "kültürel çamur", finans kapitalin tayin ettiği piyasanın güdümünde devasa bir yaygınlık kazanmıştır.

Her şeye rağmen yazı'nın bilincinde, edebi geleneğin devamlılık ve değişiminin (Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" ifadesinin) öneminin farkında olan, edebiyata kendilik değerini kazandırmayı sürdüren, insanlığın kültürel mirasına sahici katkıda bulunan yazarlar vardır ve var olmaya devam edeceklerdir. Bu devamlılığa iman etmek, aynı zamanda insana güven duymanın dolaysız bir sonucu olsa gerektir. Tarif edilen yazarlık tutumuna en iyi örneklerden biri Elias Canetti'nin eserlerinde somutluk kazanır. Bir yazar için okumanın ne derecede önemli olduğunu her fırsatta vurgulayan ve okumayı yazarlık uğraşının devamlılığını sağlamada bir öz disiplin ögesi haline getiren Canetti, edebiyatçının mütevazı ve mütevazı olduğu kadar önemli ödevinin "okunmuş olanı aktarmak" olduğunu söyler.⁹

Peki, yazarlar ne işe yararlar; yazarın eserinin toplumsal-kültürel mirasa katkısının, toplumun bu esere müdahil olma ve ondan yararlanma hakkının zemininde ne vardır? Soruların karşılığını düşünürken Canetti'nin tespitinden yararlanalım. Canetti, yazarlığın, edime ve uzmanlaşmaya göre yönelen-

dirilmiş sığ ve körleşmiş bir dünyada değişim ve dönüşüm yeteneğini böyle bir dünyaya inat kullanmaya yaradığını vurgular ve ekler: “Yazarlar, bir zamanlar genel nitelik taşıyan, şimdi ise tükenmeye yargılı kılınmış olan, ama her çareye başvurarak yaşatmaları gereken bir yeteneğin yardımıyla, insanlar arasındaki yolları açık tutmalıdırlar. Yazarlar, herkese, bu arada en küçüğe, en saf ve en aciz olana da dönüştürülmelidirler. Başkalarının iç dünyalarından yola çıkarak yaşama tutkuları, asla normal, kamusal yaşamımızı oluşturan amaçlarca belirlenmemelidir; bu tutku, başarıya veya geçerlilik kazanmaya ilişkin bir amaçtan bütünüyle özgür kalmalı, kendi başına bir tutku, yani değişim ve dönüşüm tutkusu olmalıdır.”¹⁰

Son olarak, edebiyat alanındaki yazarlığın toplumsal ve kültürel işlevlerinin -burada detayına girmeden söyleyelim- iki boyutuna değinelim. Yazarlığın işe yaraması bağlamında Canetti’nin söyledikleri, bana kalırsa bu iki boyutun doğrulanmasına yarar. Yazı’nın / yazarın özgürlüğü onun hakikate ulaşma gayretinde bu iki boyuttan beslenmesi ile dolaysız ilişkilidir. Biri, edebiyatın kendilik değerinin ayrılmaz parçası olan estetik boyut, diğeri ise yazarın iç sesini dinlerken aynı anda toplumsal seslere kulak vermesinde diyalektik olarak şekillenen toplumsal boyuttur. Bu iki boyutun aralıksız mücadelesi yazarın toplumsal ve kültürel mirasını belirler. Raymond Williams ise, edebiyata politik açıdan baktığı kitabında bir yerde, hiçbir üretim tarzının ve dolayısıyla hiçbir hâkim toplumsal düzenin ve dolayısıyla hiçbir hâkim kültürün gerçekte bütün insan pratiğini, insan enerjisini ve insan amacını kapsamadığını veya tüketemediğini hatırlatır.¹¹ Sanatın / edebiyatın gücü, yazarlığın toplumsal-kültürel mirası işte bu tükenmezlikte, insani pratiklerin indirgenemezliğinde saklıdır. Öyle ki yazarlık, insanın kendini inşa sürecinin ve toplumdan beslenerek onunla paylaştığı yaratıcılığının devamlılığının en önemli araçlarından biri olmayı, insani pratiklerin indirgenemezliğine ve hâkim kültür tarafından tüketilemezliğine borçludur.

¹ Cahit Suluk (Dr.), “Fikri Mülkiyet Hakları”, www.fikrimulkiyet.com, erişim tarihi: 28/02/2014.

² Abdullah Kılıç, *Zaman*, 25/05/2005 tarihli nüsha. (www.zaman.com.tr. Erişim tarihi, 03/03/2014.)

³ T. W. Adorno, *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi*, J. M. Bernstein’in Sunuş’undan, Çev. N. Ünler, İletişim Yay. 2007, s. 13.

⁴ Ahmet Oktay, “İkircikli Bir Sorun”, *Kitap-lık* Sayı 31, Kış 1998, YKY, s. 150-155.

⁵ Oktay, agy. s. 150.

⁶ Oktay, agy. s. 151.

⁷ Ercüment Aytaç, “21. Yüzyılda Yazar Profili”, *Kitap-lık* Sayı 31, Kış 1998, YKY, s. 191-197.

⁸ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, Çev. O. Koçak – A. Doğukan, Metis Yay. 1998, s. 29-30.

⁹ Elias Canetti, *Edebiyatçılar Üzerine*, Çev. G. Aytaç, Payel Yay. 2007, s. 15.

¹⁰ Canetti, agy. s. 113.

¹¹ Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, Çev. E. Tarım, Adam Yay. 1990, s. 100.

ALÂATTİN KARACA

YAZARIN ÇİLESİ, KİTABIN VÂRİSİ

Bilginin üretilmesi, korunması ve aktarılmasında, geçmişten bugüne en önemli araç kuşkusuz kitap. O nedenle de kültür ve uygarlığın vazgeçilmez aracı. Kitabın öznesi, bilginin üreticisi, koruyucusu ve yayıcısı olan yazar, işte bundan dolayı, korunması, teşvik edilmesi ve emeğinin hakkını alması gerekiyor. Ancak yaptığı işin zorluğuna, katkısına, önemine karşın, yazar hakkını alabiliyor mu ya da nasıl alıyor? Buna karşılık kitap, okurla nasıl buluşuyor, kitapla okur arasındaki aracı kurumlar neler, aracı kurumların yazar ve okurla ilişkileri nasıl? İşte bu yazının amacı, genel anlamda, yazar, yayıncı ve okur münasebetlerine, yazarın telif hakları bağlamında kuşbakışı bir göz atmaktır.

Verrâk ve sahaftan matbaaya

Matbaa öncesinde, kitabın elle yazılıp çoğaltıldığını biliyoruz. Bu işi yapanlara Osmanlı'da 'müstensih' (kopya eden) adı veriliyor. Müstensihlik bir meslek ve elbette bir geçim kaynağı. Hatta Necip Asım, *Kitap* adlı yapıtında, Fatih Sultan Mehmet zamanında, öğrencilerin ders kitaplarını kendilerinin istinsah ettiklerini kaydeder. Yani o dönemlerde kitap yayımı/çoğaltılması önemli bir ticari sektör sayılmaz. Yapılan araştırmalar, İslâm coğrafyasında, okurla kitap arasındaki aracı kurum/kişilerin verrak ve sahaflar olduğunu gösteriyor. Bunlar, kitap, mürekkep, kâğıt satımı dışında, istinsah ve cilt işleriyle de uğraşıyorlar. Ebu Hayvan Tevhidî, Dineverî, Yakut El-Hamavî, Tirmizî, İbn Nedim, Ortaçağ İslâm dünyasının ünlü verrâkları. Bağdat, Kahire, Mekke, Endülüs, Şam, Buhara, Halep ve İstanbul gibi İslâm coğrafyasının önemli kültür şehirlerinde verrâkların, verrâk/sahaf çarşılarının, müstensihlerin bulunduğunu, okurların kitaba bunlar aracılığıyla ulaştıklarını biliyoruz. Tıpkı yazarlık gibi, kitap satıcılığı yani sahaflık da, o dönemde çok gelirli cazip bir meslek değil. Nitekim sahaflığın bir fukara mesleği olduğunu ve zorluğunu Ebu Hatem en-Nişaburî "*Verrâklık makbul olmayan bir meslektir/Mahrumluktur, hastalıkla dolu bir hayattır.*" sözleriyle dile getirmiş. Yazarın ünü, kitabın konusu, nadir bulunur olması, hattı, cildin güzelliği kitabın maddî değerini artıran başlıca etkenler. Bu kısa bilgiler bile, sahaflığın öyle bol gelirli, cazip bir meslek olmadığını gösteriyor. Doğrusu, bu dönemde, yazarla sahaf veya müstensih arasında bir maddî bağ yok; yani müstensih, çoğalttığı eser karşılığında yazarına bir ücret ödemiyor, yazarın da müstensihten böyle bir talebi yok. Peki yazar, bu yorucu, büyük birikim ve emek isteyen, yıllarını alan eserine karşılık maddî bir ücret/ödül alıyor mu, alıyorsa kimden, na-

sıl alıyor? İşin gerçeği, matbaa icat olana değin yazarla sahaf veya müstensihler arasında bu anlamda bir ticarî münasebet yok; ancak matbaa icat olunduktan sonra ve kitap fazla miktarda çoğaltılıp tüketilmeye –özellikle eğitim kurumlarında dağıtılmaya, satın alınmaya başlandıktan sonra- bir ticarî değere sahip oluyor ve bunun sonucunda yazarın maddî hakları gündeme gelmeye başlıyor. Matbaa öncesinde, yazarın hâmisî, eserin hakkını takdir eden, veren kurum/kişi sultan. Yani bir anlamda yazara telif ücreti veren, bu ücreti takdir eden, onu koruyan, teşvik eden patron, padişah veya önemli devlet adamları, sadrazamlar, paşalar vs. Sultanın ya da sadrazamların tahta çıkış (cülûs), yakınlarının doğumu (veladet), düğün vb. çeşitli bayram törenlerinde (ıydiye, bahariye, şitaiye) sunulan çeşitli eserlerin karşılığında, eserin konusu, güzelliği, yazarın bilgisi, birikimi, ününe göre, devlet adamlarının yazarlara ödediği, bahsettiği birtakım caizeler var. Mehmet Kalpaklı'nın *Osmanlı'nın Divan Şiiri Üzerine Metinler* adlı eserinde, Âşık Paşa'dan aktarılan "Kendi Dilinden Zâtî'nin Şairlik Macerası" başlıklı yazı, Osmanlı'daki caize sistemi hakkında ayrıntılı bilgiler içeriyor. Kuşkusuz bu metin, o dönemde yazarın telif ücretinin ölçüsü, neye göre takdir edildiği ve nasıl ödendiğine ilişkin önemli bilgiler veriyor. Buna göre Zati, Sultan Beyazıt döneminde İstanbul'a gelip, padişaha çeşitli vesilelerle şiirler sunmuş, bunların karşılığında sultandan mesela "Nevruz'da 2000 akçe caize ve her bayramda bir yüzü ipekli bir yüzü yünlü kumaş" almış, hatta kendi ifadesine göre, "Birçok yıl o caize ve yıllık" ile geçinmiş, dönemin vezir ve devlet adamlarının verdiği caizelerle müreffeh bir hayat sürdürmüştür. Daha sonra Defterdâr Pîri Paşa'ya sunduğu bir şiir nede niyle, kendisine "Bursa'da başka yerlerde yirmi-otuz akçalık tevliyet", Sultan Selim zamanında da onbirbinbeşyüz akçalık iki karye (köy) verilmiştir. Sultan Süleyman zamanında da bu tür caizelere nail olduğu, ancak bir şiirinin yanlış anlaşılması yüzünden gözden düştüğü bilinmektedir.

Halil İnalıcık'ın *Şair ve Patron* adlı yapıtındaki benzer bilgiler, Osmanlı döneminde, matbaa öncesinde yazar haklarının saray tarafından gözetildiğini; ancak belli bir hukukî kurala, bir yasaya bağlı olmadığını göstermektedir. Söz konusu uygulama her ne kadar Osmanlı sarayının sanata, kitaba ve yazara önem verdiğini gösteriyorsa da, değer ölçüsünün kişiselliği, bir hukukî kurala bağlı olmayışı vb. nedenlerle, yazar ve şairlerin telif haklarının tam bir güven altına alındığı söylenemez. Ancak bu tür hamilik anlayışının yazarları teşvik ettiği söylenebilir. Bu hâmilik ve teşvik geleneğinde, Hz. Peygamberimizin "Kaside-i Bürde" şairi Ka'b bin Zühre'ye hırkasını vererek taltif etmesinin etkili olduğu da düşünülebilir. Matbaa icat olunduktan sonra, müstensihlik mesleğinin zamanla ortadan kalktığını, bunun yerini basımevi, yayınevi, kitabevi gibi yayıncıların aldığını ve devletin yazara ve yayınevlerine desteklerinin çeşitli yollarla sürdüğünü görmekteyiz. Tanzimat sonra-

sında Ahmet Midhat, Ahmet İhsan Tokgöz gibi pek çok yayıncı ve yazarın, ardından Atatürk, İnönü ve Menderes dönemlerinde çeşitli yazar, şair ve yayınevlerinin devletin ideolojik tercihleri doğrultusunda teşvik ve yardımlar aldığı da bir gerçektir. Ancak tüm bu yardım ve teşvikler, keyfî niteliktedir, hangi yazarın, ne kadar destekleneceği devlet adamlarınca belirlendiğinden, hukukî anlamda bir telif ödemesi olarak da kabul edilemez.

Matbaadan sonra yazar/yayınevi ilişkileri

Matbaa, yayıncılıkta büyük bir devrimdir. Bu araç sayesinde, kitaplar hızla ve fazla miktarda çoğaltılabilmiş, böylece kitap alım-satımında büyük bir sektör oluşmuştur. Bu ticarî sektörün oluşması sonucunda yazarla yayınevi arasında telif sorunlarının çıktığı görülmüş, sonuçta bu sorunların çözülmesi için Osmanlıda bir "Telif Nizamnamesi" (1857) hazırlanmıştır. Çünkü, matbaa çıktıktan sonra özellikle hayatta olan yazarların eserlerinin basılmasında bir bağlayıcılık yoktu. Matbaa sahipleri istedikleri eseri, yazarına sormadan basabiliyorlardı, söz konusu nizamname ile bu tür eserlerin ancak yazarının izni alınarak basılmasına karar verildi. Öte yandan, bu nizamname ile, yayınevlerinin 'inhisar' maddesi de lağvedildi. Nizamname düzenlenmeden önce, bir yayınevi, örneğin bir yabancı yazara ait eseri tercüme ettirip bastırıldığında, o kitap bitene değin, yayın hakkı yalnızca basan yayınevine aitti. Telif Nizamnamesi'ne göre, bu yayın hakkı da kaldırılmış, bu tür kitapların her yayınevince basılabilmesine olanak tanınmıştır. Herhalde Osmanlı'da yazar haklarına, telif ve yazar-yayınevi ilişkilerine dair ilk "Telif Nizamnamesi" budur.

Burada, Tanzimat döneminde, matbaaların çoğalmasından sonra, o dönemde yayınevleri, yazar ve telif hakları bağlamında ortaya çıkan sorunlara örnek olması bakımından kendisi de bir matbaa sahibi olan Ebuzziya Tevfik'in yazdığı bir mektup önemli bilgiler sunmaktadır. Ebuzziya Tevfik'in Saray'a yazdığı mektuptan anlaşıldığına göre, bazı yabancı matbaacıların yasalara uymadıkları, özellikle de İranlıların matbuat yasalarını hiçe saydıkları belirtilerek, Çakmakçılar Yokuşu'ndaki Valide Hanı'nda iş yapan İranlı yayınevlerinin her türlü denetimden uzak bulunduklarına işaret edilmekte, Şirket-i İraniye adlı matbaada izinsiz pek çok kitabın ucuza basıldığı, yazarların hukukunun gasp edildiği, Arakel'in okullar için bastığı Kiraat kitabının, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'unun ve *Rüya*'sının ruhsat alınmaksızın basılarak haksız kazanç sağlandığı haber verilmektedir (Bilgegil; 1980: 194-195).

Yazarın yoksulluğu

Bütün bunlar bir yana, yazarlar onca emek ve onca yıl vermelerine karşılık, eserlerinin maddi karşılığını alamamış ve çoğu yoksulluk içinde yaşamıştır. Tanzimat döneminin ünlü şairi Namık Kemal'in Feride'ye yazdığı mek-

tufta; “Başka kimseden borç alamam ki isteyeyim. Canım, niçin şu *Cezmi*’leri satmazsınız; anlamam ki!” cümleleri bunun kanıtıdır. Telif ücreti sorununu yansıtmaları bakımından Neyzen Tevfik’in yazdıkları da önemli bir örnektir. Şairin, *Azab-ı Mukaddes* adlı yapıtının başındaki şu satırlar oldukça anlamlıdır:

“İşgâl devrinde Eskişehir’deyken Hiç’i yazmıştım. Bunu üstat Ahmet Halit Bey basmak lütufkârlığında bulundu. (...) İşte bu perişannamenin kârından Ahmet Halit Yaşaroğlu, Sirkeci’de Manto denilmekle maruf olan meyhaneciye beş lira olan borcumu verdi. Bana da zannedersem bir miktar kitap vermişti. Onları ise Eskişehir’de Yunanlılar alıp götürdüler. Cumhuriyet’in ilânından sonra iki formalık diğer bir eserimi rahmetli Hasan Sait Çelebi bastırdı. Bana da eser sahibi olarak, Avukat Hasan Hayri’den aldığı bir lirayı getirip verdi. Telif hakkı ödeniyor (!) şaka değil.” (Kolaylı, 2009: XIX-XXIV)

Cahit Sıtkı da ilk şiir kitabını Varlık Yayınlarında sadece kitap karşılığında bastırarak, herhangi bir telif almamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Günlükler*’inde, onca eser yazmasına karşın, sürekli parasızlıktan, yoksulluktan, hatta kitap alamamaktan şikâyet eder. Telif ücretleri yüzünden sık sık yazarla yayınevlerinin mahkemeye düştükleri de görülmüştür. Örneğin Halide Edip Adıvar’ın *Remzi Kitabevi*’yle davalık olduğu haberi, *Milliyet Gazetesi*’nin 17 Şubat 1951 tarihli nüshasına şöyle yansımıştır:

“Meşhur romancılarımızdan Halide Edip Adıvar, Vurun Kahbeye, Kalb Ağrısı ve Zeyno’nun Oğlu isimli üç romanının birinci tabı hakkını 943 yılında bir mukavele ile *Remzi Kitabevi*’ne vermiş ve telif ücreti almıştır. Basılan ve kısa zamanda satılıp mevcudu tükenen bu üç romanı, *Remzi Kitabevi* birkaç ay evvel yeniden bastırmak istemiş, ve bu ikinci tabının telif hakkını, 939 yılında verilen ücret üzerinden ödemek istemiştir. Halide Edip Adıvar bunu kabul etmeyerek, yeni bir mukavele yapmak arzusunda bulunması üzerine *Remzi Kitabevi* itirazda bulunmuş ve elindeki mevcut mukavele ile ikinci, hatta bir üçüncü tabı yapabilmek hakkının kendisine verilmiş olduğunu iddia etmiştir.”

Türk edebiyatında telif ücretine ilişkin bir başka anlaşmazlık, *Milliyet Gazetesi*’nin 2 Temmuz 1962 tarihli nüshasındaki habere göre, Peyami Safa’nın vârisleri ile Yeni İstanbul gazetesi arasında yaşanmış, Safa’nın vârisleri *Yalnızız* romanını izinsiz yayımladığı için Yeni İstanbul gazetesi hakkında dava açmış, gazete mahkemece 7500 TL. telif ücreti ödemeye mahkûm edilmiştir. Bunun dışında yayım hakkı dolayısıyla yayınevleri arasında ihtilafların çıktığı da görülmüştür. Yakın zamanda Dergâh Yayınları ile Yapı Kredi Yayınları arasında Tanpınar’ın kitapları dolayısıyla bir dava söz konusu olmuştur.

Kitabın vârisi kim?

Kuşkusuz telif hakları konusundaki bir başka sorun, yazarın vefatından sonra, telif haklarının vârislerine geçmesi ve vârislerle yayınevleri arasında ya-

şanan ihtilaflardır. Sermet Muhtar Alus'un çok değerli yazıları, Reşat Ekrem Koçu'nun ünlü *İstanbul Ansiklopedisi*, vârislerin izin vermemesi veya telif ücretinde anlaşılabilmesi gibi nedenlerle basılamayan, ama kültür tarihimiz açısından çok önemli yapıtlardır. Bunun gibi pek çok yapıt da aynı nedenlerden ötürü okuruna kavuşamamaktadır. Kısaca, vârislerinin izin vermemesi nedeniyle, okurla buluşamayan kitaplar da mevcuttur. Bazı vârislerin kendi emekleri olmayan bu yapıtlar hakkında çok hasis davranması, kültürümüz için çok önemli sayılan başyapıtların basılamamasına yol açmıştır. Kimi vârislerin edebiyat veya kültür konularından uzak oluşu da, bir yazarın yapıtının unutulmasına, kitaplarının basılmamasına neden olabilmektedir. İşte bu noktada sorulması gereken sorulardan biri, vârislerin bu kitapları bastırmama gibi bir lükse sahip olup olmadıklarıdır. Kitabın vârisi, kendisine miras kalan eserin değerini bilmiyor ve okurla buluşmasını engelliyorsa bu sorun nasıl çözülecektir? Okurlar haklı olarak, vârislere bu soruyu sormakta, kültürün ortak malı olan kitaplara ulaşmayı ummaktadırlar. O hâlde kitabın asıl vârisi kimdir? O kitapların değerini bilen ve dört gözle kitaba kavuşmayı bekleyen kitapseverler mi, yoksa yazarla sadece akrabalık bağı olan, ama kültürel veya entelektüel bağı olmayan, o yapıtta hiç emeği bulunmayan, yapıtı yalnızca bir ticarî metâ olarak gören ticaret erbabı mı? Bu durumda kimi vârisler, eserle okur arasında bir kara kedi gibi, bir gardiyan gibi durmakta, kimi önemli yapıtlar vâris-gardiyanların vesayeti altında âdeta mapusta çürümeye terk edilmektedir.

Gerçekten de kitabın vârisi kimdir, vârislerin eser yazarak okura ulaşmayı amaçlayan yazar ile okuru arasına duvar örmeye hakkı var mıdır? Yazarın çilesi, kitabın vârisi, birbirine ne kadar uzak iki kelime... Çileye vâris olan var mı? Kim yazarın çilesine vâris olabilir? "Ben buradayım ey okuyucu sen neredesin acaba?" diyen Oğuz Atay'ın bir vârisi kitaplarının basımını engellese, okurlar da "Biz buradayız ey Atay sen neredesin?" diye sorsalar vârisler ne cevap verirdi?

KAYNAKLAR

- Erünsal, İsmail (2013), *Osmanlılarda Sahaflık ve Sahaflar*, Timaş Yay, İstanbul.
 Bilgegil, M. Kaya (1980), *Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, Atatürk Üniversitesi Yay., Erzurum.
 Kalpaklı, Mehmet (1999), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yay., İst.
 Kolaylı, Neyzen Tevfik (2009), *Neyzen Tevfik Kolaylı, Azab-ı Mukaddes*, Kapı Yay., İst.
 Asım, Necib (2012); *Kitap, Büyüyenay Yay, İst.*

MEHMET CAN DOĞAN

HANİ BUNUN İLK SAHİBİ?

Yazar (şairi de içerir biçimde kullanacağım) için eser, “mal” veya “meta” olmaktan öte bir değer taşır. Yazı türlerini düşünerek öncelikle kurgusal metinlerin “eser” olarak algılandığı açıktır. Bununla birlikte deneme, araştırma, inceleme, eleştiri ve diğer türlerdeki metinler de bir kitap bütünlüğüne eriştiğinde ve okura öyle ulaştırıldığında eser diye algılanır. Fakat bunlar, “sanat eseri” değil, birinin adını taşıyan işlevsel metinlerdir.

Yazıyı bir kurmaca alanı veya “iş” olarak benimseyen kimseler, kitap boyutuna ulaşan metinlerini, “mal” / “meta” olarak görmeye pek yanaşmazlar. Popüler yazarlar veya popüler metin *üretenler* hariç diğerleri, kitaba ticari değerinden öte ve ondan önce bir değer yüklerler. *Marka* olmuş ve markaya dönüş(türül)müş yazarların bile kitaplarına “meta” olarak yaklaşılmasını ve kendileriyle bu bağlamda ilişki kurulmasını hoş karşılamayacakları kanısındayım.

Kitap da üretim ilişkisine girdiğinde elbette bir metadır ve yazar da yayıncı da bu metanın satılmasını ister, umar, bekler. Yazarla yayıncının isteği ve beklentisi aynı yönlendirenlerden kaynaklanmayabilir. Biri, kurduğu dünyanın dolayısıyla kendisinin fark edilmesini; diğeri malının satılmasını ister, bekler. Bu yüzden henüz yolun başında olan veya ömrü boyunca yürümüş olsa da pek bir mesafe kat edemeyen yazarlar için “telif ücreti”, ayrıntıdır; hatta konuşulmayabilir de. Ama yazdıkları az veya çok rağbet gören yazarların *pazarlık gücü* vardır. Onlar da telif sözleşmesini imzalarken kitaplarını meta olarak görmez. Şöyle somutlaştırılabilir belki: İnsanlar çocuklarına işyerlerinin baktığı gibi bakmaz. Elbette çocuklarının kendi başlarına ayakta durmalarını, bahtlarının açık ve talihlerinin yâr olmasını isterler. Bunu isterken işlerindeki verimlilik vs. değildir ölçütleri. Övünmezler mi onlarla? Elbette, övündükleri de dövündükleri de olur. Ama her şeyden önce ve her şeye rağmen onların çocuğu olmalarıdır, asıl duygu kaynağı.

Şu açık ki sanatçı kimliğiyle belirlemek ve anılmak isteyen yazar, kitabını meta değil eser olarak görür. Anılan kimlikle beliren yazarların -diğerlerinin de- ölümleri sonrasında kitapları üzerinde tasarrufta bulunanlar, ortadaki mirasa genellikle “eser”den çok “meta” olarak yaklaşırlar. Bu bir bakıma kaçınılmaz bir durumdur. Çünkü vârisin, yazarın eseriyle kurduğu bağın dışında bir ilişkisi vardır mirasla. Her şeyden önce o, olan bir şeyin sahibidir ve bunun oluşunda ne bir emeği ne de katkısı söz konusudur. Dolayısıyla ancak belli bir beğeni düzeyine erişmişse ve sanatsal değer ölçütü varsa, orta-

daki mirası öncelikle “eser” olarak değerlendirir. Bunlardan yoksun olan bir vâris, ya akrabalık bağı olan yazarın hatırasına saygıyla ya da piyasa koşullarının yönlendirmesi doğrultusunda hareket eder. Burada, “piyasa” dediğim “yayın dünyası”nın örgütleniş biçimi de belirleyicidir. Bu, iki taraflı etik bir ilişki sürecini başlatır ve ilişki nasıl başarsa öyle devam eder.

Sözlükte, “vâris” sözcüğü için şu açıklama verilmiş: “Ölen bir kimsenin yakını veya vesayet yoluyla mal ve mülküne sahip olan kimse, miras yiyen kimse.” Bu açıklamada yukarıda belirttiğim iki davranış tarzına ilişkin bilgiler var. Ölen yazarın eserlerine “vesayet yoluyla” sahip olanlar, onun hatırasına duydukları saygının yanında belli bir bilinç düzeyinde iseler eserlerin yayınında olduğu kadar yazarın yaşatılmasında da hassasiyet gösterirler. Yazar adına *ödül ihdas edilmesi* bu hassasiyetin en açık göstergesidir. Ayrıca kitapların yayın kalitesi, okuyucuya ulaştırılma biçimi, tanıtımı da duyarlı vârislerin *mirasa* gösterecekleri saygıya dâhildir. “Miras yiyen kimse” olarak beliren ikinci vâris, *kondduğu* mirasın asıl sahibini düşünmediği gibi, onun kitaplarının nasıl yayımlanacağı, sunulacağı ve kullanılacağını da umursamaz. Onun için “mal”ın getirisi önemlidir ve yazarın tutumu, duruşu, eser algısı gibi yönlendirenler söz konusu değildir. Yukarıda dikkat çektiğim gibi, bu davranış tarzlarını vârisler kadar yayıncılar da hazırlar.

Türkiye’de yayıncılık, 1990’lardan bu yana hayli gelişti; standartlar oluştu; geçmişe ilgi ve merak arttı, bu da vârislerle ilişki kurulmasını hazırladı; yasal düzenlemelerle telif hakları daha bir denetlenir hâle geldi. Bu süreçte yayın dünyasında dikkat çekici birkaç *olay/hadise* yaşandı. İlki, Nâzım Hikmet’in bütün eserlerinin yayın hakkının Adam Yayınları’ndan Yapı Kredi Yayınları’na geçmesiydi. Yasal bir süreç sonunda gerçekleşen bu olay, Nâzım Hikmet’in dünya görüşü öne çıkarılarak Komünist bir çevre tarafından protesto edildi. Hatta Türkiye Komünist Partisi, *Seçme Şiirler* (Şubat 2002) adıyla Nâzım Hikmet’in şiirlerinden bir seçki yayımladı. Bu *korsan yayının* “Sunuş”u, protesto-nun gerekçesi olarak okunabilir. Bir yerde şöyle denilmektedir:

“Türkiye Komünist Partisi, bu şiir seçkisi ile tekel başlarına meydan okuyor. Ömrü kapitalizme karşı mücadele ile geçmiş, gecelerinde ve gündüzlerinde insanın insanı ezmediği, sömürmediği, insanın insana emretmediği bir dünyanın hayalini kurmuş olan şairi zincire vurmak, ehlileştirip durgunlaştırmak için paranın yeterli olduğunu sananlara meydan okuyoruz.”

Bu bildiride yasal vârisin kararı ve iradesinin onaylanmadığı ve Nâzım Hikmet’in siyasal bir figür olarak belirlenip kamusallaştırıldığı açıktır. Böyle bir yaklaşım, eserlerin meta değerini değil, onları sunan yeni yayıncıyı yadsı-maktadır. Burada Nâzım Hikmet’in sağlığında, 1930’larda onu eleştirmek üzere kitaplarının pahalı olduğu iddiasının öne sürülüşü akla geliyor. “Nâzım

Hikmet yaşasaydı" diye başlayan bir cümle kurmak anakronizme düşmek olur; ama Yaşar Kemal'in yayınevi tercihi bu konuda bir şeyler söylemektedir.

Yayın dünyasındaki bir başka olay, Peyami Safa'nın kitaplarının yayın haklarının Ötüken Neşriyat'tan Alkım Yayınları'na geçmesiydi. Burada, basına yansıdığı kadarıyla söylemek gerekirse, tam bir "mirasyedi" tutumu vardı. Peyami Safa'nın eserlerinden haberdar olmayan ve bunları okumaya da gerek duymayan bir uzak akraba, yıllar sonra birdenbire ortaya çıkıp bütün eserlerin yayını üzerinde söz ve irade sahibi olmuştu. Bu olay, yayıncının etik tutumunu örneklediği için dikkat çekicidir. Azgın piyasa koşulları içinde yayıncı, yeni bir vâris bulmuş ve Peyami Safa'nın kitaplarını hayli düşük bir kalitede ve yüksek sayıda yayımlamıştır. Sonuçsuz bir girişim olarak kalan bir deneyimin söylediği bir şey vardır. Bu da Peyami Safa'nın bütün eserlerini yayımlayan Ötüken Neşriyat'ın yazara gereken ilgiyi göstermemesi ve onu güncelleyememesidir. Bir ara açılan Peyami Safa Roman Armağanı'nın sürdürülememesi bir yana yazarın dergi ve gazetelerde kalmış yazılarının ve tefrikalarının derlenip toplanmaması, bunun teşvik edilememesi, mirasın kullanımı hakkında bazı düşünceler uyandırmaktadır. Burada da değer ölçütünün "mal"a/"meta"ya evrildiği görülür.

Bir başka olay da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinin iki yayınevi tarafından aynı anda yayımlanmasıdır. Yapı Kredi Yayınları, Tanpınar'ın vârisi olduğunu belirttiği bir akraba ile yapılan sözleşme sonrası yazarın bütün eserlerini yayımladı. Tanpınar'ın kitaplarını yıllarca yayımlamasına karşın ne güncel kılabilen ne de özenli bir yayın gerçekleştiren Dergâh Yayınları, uzun bir dava sürecinin ardından yüklü bir tazminatla mirası tekrar ele geçirdi. Yapı Kredi Yayınları'nın özenli baskıları, tanıtımı, sunumu ve yaygınlaştırması bir yana Tanpınar'ın dergi ve gazetelerde kalmış yazılarının derlenip toparlanmasına önyak olması da dikkat çekicidir. Böyle bir sürecin ardından Dergâh Yayınları'nın Tanpınar etrafında oluşan hâleyi, sadece yazarın eserlerinin metalaşmasıyla değerlendirdiği söylenebilir. Kitapların baskısında olsun, yazarın sunumunda olsun *Tanpınar'a* özel bir tutumun görülmesi de mirasın kullanımıyla ilgilidir.

Son olay, yazarın eseri üzerindeki tasarrufun görülmesi yönünden önemli. Yapı Kredi Yayınları, Edip Cansever'in "Bütün Şiirleri"ni yayımlarken şairin yaşarken hatırlamak bile istemediği *İkindi Üstü* adlı ilk kitabını da toplama dâhil etti. Cansever'in vârislerinin bilgisi dâhilinde gerçekleştirilen bu yayının sonrasında edebiyat dünyasından bazı eleştiriler yükseldi. Şairin reddettiği, unutmak ve unutturmak istediği bir kitabın "Bütün Şiirleri" arasına alınması doğru bulunmadı. Konuyla ilgili olarak o günlerde benden de görüş alındığında Yapı Kredi Yayınları'nın tutumunu doğru bulduğumu belirtip bir şair ve yazarın bütünüyle görülmesi, kavranması, anlaşılması için yazdıklarının tamamının toplanması

gerektiğini vurgulamıştım. Bu tür tasarrufların şairi güncellemek adına olduğu kadar, yayın dünyasını bazı konularda uyarmak ve harekete getirmek adına da önemli olduğunu; ekleme yönündeki tasarrufların şairin/yazarın bütünleştirdiği esere zarar vermeden gerçekleştirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Yukarıda andıklarım, vârislerin tutumunu somutlaştıran dikkat çekici *yayın olayları*dır. Bunlara, yazarının ölümünden yetmiş yıl geçtiği için yayın hakları serbest kalan kitapları da ekleyerek kültürel mirasa dikkat çekmek gerekir. Yayıncı, yayımlayacağı kitabın satılmasını ister ve ilişki kuracağı vârisleri bu istek doğrultusunda seçer. Aynı durum, yayın hakkı serbest kalan yazarlar ve eserleri için de geçerlidir. Bir destekçi veya tedarikçi yoksa, ideolojik bir yönlendiren bulunmuyorsa, bir fanatizm söz konusu değilse, eş dost ilişkisi yönlendirmiyorsa satılmayacak/satılmayacağı sezilen bir kitap kolay kolay yayımlanmaz. Dolayısıyla andığım ilişkilerden azade bir yayıncı, kitaba meta olarak bakar ve böyle *üretir*. Kültürel miras olarak görülen kitapların da bir alıcısı bulunduğu sürece yayıncı harekete geçer; farklı türden bir yayıncılık *kamu kuruluşlarının* bünyesinde gerçekleştirilir. Maalesef, bu yöndeki yayın faaliyeti, son on yıl içinde neredeyse durdurulmuştur.

Bitirirken konu bağlamında bir deneyimimi de yazayım. Şairlerin “bütün şiirleri”ne katkı anlamında Edip Cansever ve Turgut Uyar’ın dergilerde kalmış şiirlerini derleyip toparlayıp yayına hazırladım. Cansever’inkileri, “kitaplarına giremeyen şiirler” açıklaması ve *Öncesi de Kalır* (2009) adıyla; Uyar’inkileri, “kitaplarına girmemiş şiirler” açıklaması ve *“Yitiksiz”* (2010) adıyla kitaplaştırdım. İki kitap da kısa sürede satıldı ve bitti. Bu kitaplar, yayıneviyle yaptığımız sözleşme gereği “kare kitap” olarak bir kez basılacak ve sonra “Bütün Şiirleri” olarak sunulan kitaba eklenecekti. Öyle de yapıldı. Hayli meşakkatli bir çalışma sonrasında bir araya getirdiğim şiirler, vârislerin de onayı alındıktan sonra kitaplaştırıldı; Yapı Kredi Yayınları, bu konuda hayli titiz davrandı. Böylece Cansever de Uyar da “bütün şiirleri”yle okunmaya başlandı. Tabii bunlara eklenecek şiirler de çıkıyor, çıkar. Yayın dünyasında şairine/yazarına böyle özen gösteren, yatırım yapan, çalışılmasını sağlayan yayınevlerinin bulunması, vârislerin tavırlarını da yönlendirebiliyor.

Kitapların yayma hazırlanması sürecinde yeni bir veraset durumunun ortaya çıktığı da belirtilmelidir. “Yayına hazırlayan”, kitabın ortağı hatta bazı durumlarda sahibi olur. Benim yayına hazırladığım ve yukarıda andığım iki kitapta, vârislerle birlikte ortak sözleşme yapıldı. Osmanlı Türkçesiyle ve Arap alfabesiyle yayımlanmış ve yayın hakkı serbest kalmış kitapların Latin harfleriyle yayına hazırlanması durumunda kitabın yasal telif sahibi, yayına hazırlayanıdır. Yani *Dede Korkut*’un telif hakkı kimin diye sorulabilir. Bu da kültürel mirasın bireysel mirasa dönüş(türül)mesi açısından ilginç bir durumdur.

NECATİ MERT

YAZARA BAL ÇALINIP EMEĞİNE EL KONUYOR

Yazarların vârisleri kimlerdir?

Şair, yazar yahut bir bilim adamı şiirini, öykü, roman ve oyununu yazar yahut akademik ürününü tamamlar, yazılan onundur, yayımlayacaksa bunun nerede, ne zaman olacağına da yine kendisi karar verir. Gelirinden de kendisi yararlanır. Yazar sağ iken işleyiş böyle. Fakat ölümünden sonrası problemlidir. Sonraki basımlarda söz hakkı kimindir / kimlerindir? Yahut şöyle: Yazar ölmüş, yazan olarak çekilmiştir, yazdıklarının “kanuni sahibi” vardır artık. Vârisler.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun ilgili 19. maddesi, yazar tarafından bir başkasına devredilmedikçe bu hakkın, “sırayla sağ kalan eşi ile çocuklarına ve mensup mirasçılara, ana babasına ve kardeşlerine ait” olduğunu söyler. Vârisler bunlardır.

Burada da problem yok. Şu anlamda yok: Banka hesabı kabarık bir sanayicinin, onlarca gayrimenkulden kira geliri alan rantiyenin, dönüm dönüm bağı olan Egeli bir bağcının da mirasçıları yine aynıdır. Birinci elden yakınlardır. Ölenin parası, malıyla mülkü ve basılmış ve basılmamış eserleri mirasçılara geçer ölüm olayıyla. Mülkiyet el değiştirir.

Nedir “mülkiyet”le anlatılan? Sahiplik. Bunun ebedi ve değişmez olduğunu söyleyenler var ise de toplumsal üretim tarzı değiştikçe mülkiyet şekilleri de değişir. Sözelimi ilkel komün’de kolektif mülkiyet geçerlidir. Kölelik’te efendidir sahip: köle satın alınır, satılır hatta efendisi tarafından öldürülebilir bir nesnedir. Feodal dönemde üretim araçları senyörün mülkiyetinde toplanır. Fakat üretim araçları üzerinde köylüyle zanaatkârın da mülkiyeti gözlenir ufak ufak. Sahip mülkiyeti, çalışanların: üreticilerle ücretli işçilerin üzerinden kapitalizmle birlikte kalkar. Çalışanlar kapitalistin aldığı, sattığı değildir artık, ne de öldürebildikleri. De üretim araçlarından yoksundurlar. Yaşamak için emeklerini satmak zorundadırlar kapitaliste. Sonraki rejim, olabilirse eğer, sosyalist rejimdir, üretim ilişkileri de üretim araçlarının kolektif mülkiyetiyle şekillenecektir o zaman.

Yazarların vârisleri kimlerdir? Bu soru, sosyo-ekonomik yapıdan ayrı cevaplanamaz bence. Cevaplanmamalı. Şöyle ki içinde bulunduğumuz sistem kapitalisttir, o da özel mülkiyete ve ücretli emeğin sömürülmesine dayanır. Artık değerini ele geçirilmesi ile elde edilen menkul ve gayrimenkul servet de ölüm sonrasında ölenin birinci dereceden yakınlarına, olmamaları durumun-

da ikinci ve üçüncü dereceden yakınlarına, onların da olmamaları durumunda devlete geçer. Fikir ve sanat eserlerinde de böyle olmalıdır.

Gelgelelim 5846 Sayılı Kanun eser sahibinin haklarını “manevi” ve “mali” diye ikiye ayırır, mali hakların ölümden sonraki kullanımını da yetmiş yılla sınırlar. Problem burada. Dükkân, AVM, fabrika, yahut canlı para, akaret, veyahut bağ bahçe, villa, dubleks, tripleks ve bilumum zenginlik, geleceğe aile üzerinden ve hiç engellenmeden taşınmakta iken fikir ve sanat eserlerinde neden böyle değildir? Ailenin yararlanması neden sınırlıdır? Neden sınırlanır? Hem neden yetmiş yıl? Eser, yetmiş yıldan sonra –yine bir “hem”- neden kamunun? Emegın sömürölmesi ile edinilmiş varlık bile özel mülkiyet sayılıp aileden alınmıyor da fikir ve sanat eserine –ki sömürüden uzaktır, tamamen kişiseldir- kamu yahut devlet hangi sebeple el koyuyor? Yetmiş değil, yüz yetmiş yıl sonra bile buna hakları yok.

Mülkiyetçiliğime verilmesin dediklerim. Gönlünüzden geçen nedir, dense, cevabım, kolektif mülkiyet olur elbette. Yani fikir ve sanat eserleri kamundur; hem öyle yetmiş yıl sonra falan da değil, alenileştiğı gün bile. Buna inanırım. Ne ki üretim araçlarının mülkiyetinin de kolektif olduğunda geçerlidir bu. Çünkü sosyal emekle özel mülkiyet arasındaki çelişki ancak ve ancak o zaman çözülmüş olacaktır. Emekle mülkiyet arasındaki çelişkinin had safhada yaşandığı günümüzde ise fikir ve sanat eserlerini sahibinin ölümünden yetmiş yıl sonra da olsa kamuya bırakmak yazı sahibinin emegini, yazının da kendisini hiçe saymak, bir tabelacı için, bir kâğıtla kalem için hak olan yazardan ve yazdığından esirgemek olur.

Görüşüme katılan fazla olmayacaktır. Ne diyorum ben? Fikir ve sanat eserleri, yazarlarının ölümünden sonra kamunun değil ailenin sahipliğı altında geleceğe taşınmalıdır. Söylenmemiş ama söylenenden çıkarılacak bir şey daha var burada: Yok, kamuya geçmesi ise doğru olan, Tarçınîzâdelerin emvali de geçmelidir. Bundan korkuluyor asıl. Arazi ve han hamam üzerindeki mülkiyet kamuya kıyılanıyor. Kıyamayanlar, mal mülk sahipleri. Ben ise fikir ve sanat eserinin daha alenileştiğı gün kamuya aitliğini kabule hazırım. Ama gizli tutulmuş bir şey burada da var: Üretilmiş, kullanılmaya çıkmış ne varsa hepsi daha ilk günden kamunun olmalı.

Netameli konular!

Duyulan rahatsızlık açık açık söylenmiyor da, neymiş efendim, fikir ve sanat eserleri kültürel değerlermiş, arazi değilmiş, han hamam gibi sıradan, hele hele nakit gibi kirli nesnelerle yan yana getirilip kıyaslanmamalı imiş. Onların kamuya aktarılmaları –efendim- kültürel değerler oldukları içinmiş. Yalan. İnanmam. Mehmet İzzet, öğrenciliğı sırasında, Fransa’dan bir dönüşünde Yusuf Akçura’yla karşılaşmış. Akçura öğrenimini yurt dışında yaptı-

ğını öğrenince heyecanla sormuş: “Ne tahsil ediyorsun evladım?” Mehmet İzzet’in “Felsefe efendim!” demesiyle kızmış Akçura, “Bize filozof değil, demirci lazım” demiş. Demirciden kasıt mühendislerdir. Akçura mühendisliğe inanır; pozitif bilimler üretim teknolojisine uygulansın yeter. Felsefeymiş, edebiyatmış, sanatmış... Geçiniz efendim, hepsi fasa fiso! Diyelim ki ikincisini bulamadık –onlarcasını buluruz ya, neyse- yanlış böylesine büyük tek bir anekdot bile yeter bu ülkede fikir ve sanat eserlerinin “kültürel değer” görülmediğini söylemek için. Bal çalınıyor ağzımıza. Tuhaftır, buna kanıp eserlerinin gelecekte aileden kamuya geçecek olmasına sessiz duran yazı adamları da çıkıyor.

“Kültürel değer” balını çalanların ek gerekçeleri de var –daha doğrusu “bahaneleri”. Efendim, vârislerin hepsi esere doğru ve dürüst davranmıyor, kimi yerlere ekleri oluyor, kimi yerleri değiştiriyor hatta kimileyin bütün bölümü atıyorlarmış. Eser yazarın elinden çıkan eser olmaktan çıkıyormuş. Atalarıyla aralarındaki ideoloji ve inanç ayrılığı yüzünden eserin yeni basımlarına izin vermeyen vârisler bile varmış. Eserin aileden kamuya geçmesi bunun için gerekliymiş işte. Basım engellenmiyormuş. Makul görünüyor ya değil. Yazarı sağlığında süründüren, işkenceye çeken, yurt dışına kaçtıran bir kamudan, eserini toplayan, yasaklayan bir devletten söz ediyoruz, iyiliklerine inanılır mı! Bu iyilik, “En iyi yazar ölü yazardır” anlayışından geliyorsa eğer daha kötü. Vahim. Şundan ki günü gelip kamuya geçen bir eserin kâğıtçısı, matbaacısı, yayımcısı, dağıtıcısı, kitapçısı o eserden hisselerini alacak, birikimlerini çocuklarına bırakabilecekler de “kültürel değerler” oldukları için bütün bunlar yazı adamlarından esirgenecek. Ayıptır.

“Kültürel değerler” dir, doğru. Basımları engellenmemeli, özgünlüklerine dokunulmamalı, doğru. Peki, bunu sağlamak zor mu? Niye olsun! Korsan gösterileri göstericisinden fazla sayıda polisiyle anında dağıtan devlet fikir ve sanat eserlerini kamu adına takipte zorlanır mıymış! İstesin yeter ki! Yasa çıkarıp yetkili bir kurul oluşturacak nihayetinde. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulları aracılığıyla milli parklar için bu yapıyor ya!

Devletin yaptığı ne? Fikir ve sanat eserlerinin “kültürel değerler” olduğunu söylüyor. İnanmış gibi. Ve hiç unutmadan. Ama o eserlerin aynı zamanda alınır satılır metalar olduğunu hiç mi hiç hatırlamıyor her nedense.

Esere saygılı olmayan, kötülük eden vârisler var elbette. Ama fikir ve sanat eserlerinin aynı zamanda meta oldukları hatırlanmadıkça ve gereken yapılmadıkça bunları konuşmak benim için lüks. Ancak şu kadarını diyebilirim: Vârise kalan, eserin geliridir. Yayımcıyla yüzdeli bir sözleşme yapar, parasını alır, cebine koyar, ölen için duasını eder o kadar. İçerik onun değil, herkesindir; o kadar ki hakkını kötü kullanan vârise karşı dava açmak, herkesin hakkı olmalıdır –belki öyledir, bunu belki boşuna söylüyordum.

Yazarı tarafından yayımlanmamış, yayımlansın için hazırlanmamış kimi gelişigüzel, kimi yarım, kimi notlar halinde kalakalmış arşiv sakinlerinin yayımlanmasına kızılıyor bir de. Ben kızmam. Hatta basılsınlar isterim. Onlar yazarın mutfağıdır. Kullanılmamış veya tamamlanmamış içeriktir yani. Öyleyse hepimizindir.

Oh, diyeceğim her şeyi dedim, dedim de güleceğim çıktı. Yazdıklarım benden yetmiş yıl sonra aranır olacaklarmış gibi. Aranır olacaklarmış da bizim torun Armağan Lev ile evlendiğinde küçük oğlumdan göreceğimiz diğer torun veya onların çocukları kaleme aldıklarımıza mesafeli duracaklarmış sanki. Bunlar olur da, olmayabilir de. Demem bundan değil. Dediklerime inanıyorum ayrı; ama demem, devlete küskünlüğüm yüzünden asıl. Neler çektirdiğini “Memleket Kitabevi”nde yazdım. Fazlasını çekenler de var. Benimki devede kulak. Ona rağmen, alacaklıyım devletten. Vermem. Kütüphanesine kitap bağışım bile olmuyor bu yüzden.

Borçlu olduğum insanları unutmuyorum, onlar beni de, dediklerimi de anlıyorlar zaten. Yine de haklarını yediklerim varsa eğer, bağışlayacaklarını umarım.

AYŞE SARISAYIN

YAZAR VE VÂRİSİ

Kişisel mirasların kültürel miras olarak değerlendirilmesiyle birlikte bazı sorular ve sorunlar da çıkıyor ortaya. Kişisel miras, tümüyle kültürel miras olabilir mi, olmalı mı? Yakınları ya da vârisleri, bu konuda bir 'vasiyet' yoksa eğer, bu mirası 'kültürel miras'a dönüştürmeye ne kadar yetkili, sınır nerede başlıyor, nerede bitiyor? Öte yandan eser sahibi bırakacağı mirasa ilişkin hiçbir yorum yapmamışsa ya da diyelim bir yorum yapmaya fırsat bulamadan göçüp gitmişse bu dünyadan, nasıl bir yol izlenecek?

Cevabı pek de kolay verilemeyen sorular. Atılacak her adım fazla olmaya, atılamayan her adım eksik kalmaya mahkum. Ortasını bulmak hayli zor.

Edebiyattan yola çıkacak olursak, bir yazarın değerini, konumunu belirleyen yayımlanarak gün yüzüne çıkan eserleri elbette. Ancak yaşarken yayımlanmadığı eserlerin ölümünün ardından yayımlanması, bu değeri değiştirmeyeceği gibi onun yazı serüveninin noksansız izlenerek değerlendirilmesini sağlayacağı için önemli bence. Kuşkusuz özenli bir çalışmayla, gerekli açıklamaların yapılması kaydıyla. Yazarın, neleri yayımlamaya değer bulmadığı da görülebilir böylece.

Babamdan kalanlara baktığımda, Necatigil ailesi olarak büyük kararsızlıklar yaşamadığınızı söyleyebilirim, çünkü bu konu konuşulmamış da olsa bazı ipuçları bırakmıştı bize. İnanılmaz boyuttaki arşivciliğine, her şeyi belli bir düzen içinde saklamasına sağlığında da az çok tanık olduğumuz halde, ölümünden sonra karşımıza çıkan arşiv şaşırtıcıydı. Arkadaşlarına gönderdiği mektupları dahi karbon kâğıdıyla iki nüsha yazarak dosyalamıştı. Böyle olmasaydı, mektupların yayımlanması kararını vermek daha zor olabilirdi belki. Bu yönde bir tedirginliği sıra anneme ve bize yazdığı mektuplara geldiğinde hissettik, ancak *Serin Mavi* adıyla yayımlanan aile mektuplarının önsözünde de belirttiğimiz gibi bu mektupları tekrar okuduğumuzda şiirlerinden izler taşıdığını fark ettik. Babam mektuplarında da yine ev-aile-yakın çevre üçgeninde dolaşıyor, gündelik olayları yaşarken, iç dünyasını bu kez şiirler yerine mektuplara yansıtıyordu. Bu nedenle de, Necatigil şiirini oluşturan ve besleyen yaşam koşullarını daha yakından tanımak isteyenler açısından bu mektupların -kişiye özel de olsa- yayımlanmasında yarar olacağına karar verdik.

Bazı şiir taslaklarını üzerine "Terk!" yazarak saklamış olduğunu da ölümünden sonra görebildik ancak. *Bütün Eserleri*'nin yayına hazırlanmasını üstlenen değerli dostlarımız Hilmi Yavuz ve rahmetli Ali Tanyeri, şöyle de-

mişlerdi “Notlar” Üzerine başlıklı yazılarında: “Necatigil’in büyük çoğunluğu bitmiş izlenimi veren, ama yayımlamadığı şiirlerinin sayısı da bir hayli kabarıktı. Dolayısıyla, hangi şiirlerin seçileceği konusunda bir ölçüt gerekiyordu. (...) Biz, Necatigil’in yayımlanmış şiirlerinin düzeyinde gördüğümüz şiirlerini seçmeye çalıştık. Kuşkusuz, bu seçmede kişisel beğenilerimizin etkili olmadığı söylenemez.”

Sonuçta her durum kendi içinde özel olarak değerlendirildiğinde, sanatçının kişiliği, yaşamı, hatta çalışma şekli ve alışkanlıkları dikkate alındığında izlenecek yolun biraz da kendiliğinden oluştuğu kanısındayım.

Kişinin vasiyeti varsa, buna uyulması gerekir, demek geliyor içimden, ama hemen ardından dünya edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Kafka’yı hatırlıyorum. İsteğine uygun olarak, ardında bıraktıkları yok edilseydi eğer, böylesine büyük bir kültür mirasından yoksun kalınacaktı. Büyükle bir kayıp...

Belki de geride kalanları ikilemde bırakmamak açısından en doğrusu, yazarın yayımlanmasını istemediği ürünlerini sağlığında kendisinin ortadan kaldırması –ki uygulamada hiç de kolay olmasa gerek.

Her miras, geride kalanlara bazı görevler yüklüyor. Bu mirasın toplumda kabul görmüş bir kültür insanına ait olması, sorumluluğa farklı bir boyut da ekliyor mutlaka.

Babamın adına, eserlerine sahip çıkmak, şiirin yaşamındaki en önemli kavram olduğunu düşünerek bir şiir ödülü oluşturmak, bu ödülü sürdürmek Necatigil ailesinin ortak sorumluluğuydu. 1980 yılından bu yana kesin-tisiz sürdürülen ödül, bu yıl otuz beş yaşında. Umarım daha uzun yıllar devam eder...

FERİDUN ANDAÇ

KALITA SAHİP ÇIKMAK, AMA NASIL?

Sait Maden'i tanıdığım da Babıali'ye yeni adım atmıştım. 1975 yılı Ocak ayı. Ankara Han 4. Kat 404 no'lu ofisini bulmam kolay olmuştu, çünkü Cem Yayınevi'nden Türkan Hanım tarif etmişti. O günlerde yayınevinin kapaklarının birçoğu Sait Maden'in elinden geçiyordu. Özellikle de şiir dizisinin kapakları benim gözdemde. Ve tabii ki onun Lorca, Neruda, Aragon, Montale çevirileriyle elimde tuttuklarım da...

Birçok yazarı orada tanıdım, çoğuna dair öyküleri de (oradan çıkmamak kaydıyla) Sait Maden'den dinledim. Bunlar yazılmayacak şeyler olmasa da, ona sözüm vardır; bende kalacak çoğu.

Sait Maden'den yayıncılıkla birlikte edebiyatımızın haritasına dair de çok şey öğrendim. Neredeyse yayınevi kuran, kitap çıkarmak isteyen, dergi hevesini çantasında taşıyan çoğu yazar çizerin yolu onun bu ofisinden geçmiştir. Kimler yoktur ki orada; de yayınevi'nden soyut dergisine, Tekin Yayınevi'nden Elif Kitabevi'ne, Ataç Yayınları'ndan Adam Yayınları'na yüzlerce yayınevi dergi yazar çevirmen Sait Maden'in bu 20-30 metre karelik mekânından geçerek okura ulaşmıştı diyebilirim.

Orada kimler yok ki; Orhan Kemal, Şükran Kurdakul, Oğuz Akkan, A.Kadir, Halil İbrahim Bahar, Necdet Öktem, Mehmet Ali Yalçın, Memet Fuat, Cemal Süreya, Enis Batur, Necati Tosuner, Selim İleri, Mehmet Taner, Tomris Uyar, Fethi Naci, Fazıl Hüsnü Dağlarca...

Onunla bir kitap kurmaya, "nehir söyleşi" yapmaya başladığımızda kültür sanat yayın dünyamızın 1950'den bugüne seyrinin atlasını çıkarmayı amaçlamıştım. Dedikoduyu, birinin arkasından konuşmayı sevmezdi; sır da vermezdi. Sorarak da çok zor yanıt alırdınız. Gene de edebiyat ortamımızdaki birçok kişinin yaşamına, yaşam zorluklarına, yaşam biçimlerine dair önemli verilerin ipuçlarını ondan almıştım. Bunlardan bazıları bu dünyadan göçüp gidenlerin ardında bıraktıkları, mirasçıları ve kalan dramlar.

Evet, dramlar...

Bunların neleri içerebileceğine ancak yayıncılık dönemimde tanık olabildim. Elbette ad vererek yazmak zor gelir bana.

Telif ajanslarının bu konuda yeterli olmadığını gözlememin yanı sıra, aileden kişilerin bir yazarın bıraktıklarına ve kitaplarının yeniden yayımına bakışı/yaklaşımı beni hep şaşırtmıştır.

Bu konuda yerleşik bir gelenek olmadığı gibi bir kural/yöntem, uyulması gereken etik duruş hak getire...

Oysa ülkenin kültürel değerlerini geleceğe taşımak anlamında ilk el atılması gereken konuların başında yazar arşivleri gelmektedir. Bir de mirasçıların bu kültür insanlarının yapıtları üzerindeki haklarının düzenlenmesi. Çünkü, yeniden yayıma hazırlanma sürecinde daha çok yayıncının karşısına çıkan en temel sorun bu kitapların hazırlanma biçimi, mirasçıların bulunması ve yapıtlar üzerindeki haklar konusundaki aşırı beklentileri.

Bunu şöyle ayırmak gerek elbette: Öncelikle kitapların yeniden yayına kazandırılması için çaba gösterenlerle, işin bu yanıyla pek ilgilenmeyip ne kadar alacağını düşünenler...

Birtakım adlar vererek, uygulamalarda karşılaştıklarımı, gözlemlediklerimi burada anlatmak çok doğru gelmiyor bana. Konunun bu yanı çok netameli. Bu durum, bize, yerleşik kültür politikalarının olmamasının doğurduğu sonuçlar kadar; eğitim düzeyimizin seyrini de anlatır.

Bugün, halen, Millî Kütüphane'nin bu anlamda bir çalışma düzeneği, belgeliği, araştırma, arşivleme birimi yoktur bildiğimce. İşin bu yanı daha çok sahafalara ve koleksiyonerlere, müzayede kuruluşlarına bırakılmıştır ne yazık ki!

Konuyu gündemleştirmek önemli ama asıl önemlisi nelerin yapılabileceğini, tanıklıkları ortaya koyup o eksikliklerin giderilebilmesi için bir yol haritasının belirlenmesine yardımcı olmak.

Bu anlamda güvenilir kurumlarımız yok, bence! Elimdeki birtakım mektupları, fotoğraf ve kayıtları, tıpkı Ferit Edgü'nün yaptığı gibi Fransız Ulusal Kütüphanesi'ne bağışlamayı düşünmem de bu nedenledir.

Salâh Birsâl'in, Samim Kocagöz'ün, Muzaffer Buyrukçu'nun birikiminin ne olduğunu; Orhan Kemal'in nasıl bir metaya dönüştürüldüğünü görünce bu ülkeye olan inancım, umudum daha da tükendi.

YUSUF TURAN GÜNAYDIN

YAZARIN VÂRİSLERİ, VÂRİSLERİN YAZARLARI VERSUS OKUYUCUNUN YAZARLARI, YAZARIN OKUYUCULARI

Yazarın ölümü okuyucusunu üzen bir hadise olarak kalmaz; doğal olarak bir kısım hukukî sonuçlar da doğurur. Bu sonuçların en önemlisi, eserlerinin yayın hakkının artık vârislerine geçiyor oluşudur. Yazarın vârisleri çoğu zaman vardır ama aslında bir yazar öldükten sonra somut olarak söz konusu olan şey; bir kısım vârislerin yazar akrabalarının bulunuyor oluşudur.

Yüksek ihtimalle yazarın çoğu kitabı, öldüğü sırada piyasada bulunuyor-
dur. Fakat tekrar basılmaları söz konusu olduğunda yayıncılar artık vârisle-
riyle muhataptırlar. Tabii bu noktada devreye -Türkiye şartlarında- Fikir ve
Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) girer. Bu kanuna göre bir yazar öldükten son-
ra 70 yıl boyunca eserleri 'koruma' altındadır. Bu hukukî tabirin anlamı şu-
dur: bu süre boyunca hiçbir yayıncı ölen bir yazarın kitaplarını vârislerinden
izinsiz basamaz. Artık telif ücreti yazarın vârislerine ödenecektir. Fakat
FSEK'te yazarın ölümünün üzerinden 70 yıl geçmeden eserlerinin basımının
serbest kalmayacağını öngören 27. maddeyi adeta şerh eden bir madde daha
vardır: 85. madde, tür belirterek 'mektup' ve 'hâtrât' derlemesine dayalı
eserler üzerindeki koruma süresini pat diye 10 yıla indirivermektedir. Ama
bu iki madde birbirinden o kadar uzak yerlerdedir ki alâkalarını kurabilmek
için özel bir dikkat gerekir.

Yazarın ölümünden sonraki koruma süresi seksenli yıllarda -bir ara- 50
yıl olarak düzenlenmişti, sonra ne olduysa bu süre 70 yıla yükseltildi (Bun-
dan sonra da kısaltılıp uzatılmayacağını pek bir garantisi olmadığı düşünü-
lebilir). Fiiliyatta söz konusu sürenin dikkate veya ciddiye alınışı AB'ne giriş
için çabalarken 'uluslararası telif yasası'na imza atışımızla başlamış gözükü-
yor. Önceki dönemlerde yine FSEK vardı fakat ölmüş bir yazarın eserlerini
basmak isteyen yayıncılar vârislerin peşinden koşarlarmıydı, emin değilim.
Sanıyorum ne vârisler, FSEK'in künhüne tam anlamıyla vâkıftılar, ne de ya-
yıncılar.. Yakın dönem yayıncılık tarihimize bakanlar, bırakın yazarın ölü-
münü, daha ölmeden yazıları hatta eserleri sellemehüsselâm -bazen rızâen-
lillah ve elbette izinsiz- başka süreli yayınlarda veya yayınevlerinde basıliver-
ren yazarlara ve bu hususla ilgili şikâyetlerine rastlayabilirler.

Yayıncılar, kanunen zor durumda kalmamak için artık ölen bir yazarın - bazen en uzak vârislerine dahi- ulaşmak zorundadırlar. Evet her yazar evlenmemiş olabiliyor, evlenmiş olanların da bir kısmının çoluk çocuğu olmayabiliyor. Geç fark edilen bir kısım yazarların ise kendileri öldükleri gibi birinci derecede vârisleri dahi ölmüş bulunabiliyor.

Yazarın birinci derecede akrabaları sağ ise yayıncının işi nispeten kolaydır. Vârislerden birine ulaşıldığında diğerlerine ulaşılması da -birbirleriyle küs falan değillerse- kolay olacaktır. Fakat tam bu noktada vârislerin, 'veraset belgesi'ne sahip olup olmadıkları önem kazanıyor. Çünkü bu belge hangi vârisin, mirastan hangi ölçüde pay sahibi olduğunu netleştirmektedir ve bu pay çoğu zaman eşit miktarlarda olmamaktadır. 'Ne var canım, telif ücretini vârislere eşit miktarda bölüştürürüz, olur biter' diyenler olabilir; kardeşler arasında bir sorun yoksa bunu büyütmebilirler, fakat ya varsa? İşte o zaman yayıncıya, vârislerden birinin avukatı vasıtasıyla, hangi vârise ne kadar telif payı verildiğinin kendilerine bildirilmesini isteyen bir ilâm gönderilebilir. Tek vâris varsa yayıncı bu sorunu yaşamayacaktır elbette.

Birinci derecede akrabalar da vefat etmişse yayıncının işi daha da zorlaşmış demektir. Vârislerin zaten her biri bir dağdadır, kimi zaman da birbirleriyle irtibat hâlinde değillerdir. Böyle durumlarda değerli gördüğü bir kitabı mutlaka basmak isteyen bir yayıncının zahmetli bir hukukî sürece atılması mukadderdir. Yayıncı bu süreci aşmadan, ölmüş bir yazarın kitabını -ölmünden sonraki 70 yıl boyunca- basamaz; basarsa büyük risk almış olur.

Basılacak eser telif değil tercüme ise konu hepten çetrefil bir hâl alır. Mütercim vârislerini buldunuz diyelim, yurtdışında yaşayıp ölmüş bir yazarı bulabilmek son derece göz yıldırıcı bir çabayı gerektirir. Allahtan yurtdışında hemen her yazarın yayıncısı telif hakları konusuyla da ilgilidir, dolayısıyla yayıncısına ulaştığınızda yazara da ulaşmış olursunuz.

Mevzu üzerinde düşünülürken şu soru da akla gelebilir: Neden baskısı tükenmiş; yıllarca basılmamış veya belli zaman dilimleri içinde basılan bir kitap için -çoğu zaman- yayıncılar vârislerin peşinden koşar da vârisler peder ve mâderlerinin eserlerini yayınlamak için yayıncıların kapısını aşındırmazlar? Cevabı verilebilir bir sorudur bu: Öncelikle vârisler zaten geçimlerini bir şekilde yoluna koymuşlardır, mirasçısı oldukları zatın kitapları vasıtasıyla medarımâişet düşünen herhâlde çok az vâris vardır. Belki bir vâris için yazarın eserlerinden gelecek telif ücreti sadece bir yan gelir hükmündedir ve elbette hiç yoktan iyidir. Bazen de mirasçısı oldukları birikimden tam anlamıyla haberdar değillerdir. Dolayısıyla çoğu zaman yayıncının onlara ulaşması gerekir. Yayıncı vârislere ulaşıldığında çok farklı reflekslerle karşılaşabilir. İlgili vârislerin yanı sıra ilgisiz olanlar da vardır ama çoğu zaman vâris-

lerin, bir yazarın sadık okuyucusu ve değerbilir bir yayıncı kadar o kültür mirasına hakkıyla vâkıf olabilmeleri çok zordur.

Yayın işleriyle hemhâl olanlar bir kısım vârislerin bazen şaşırtıcı sayılabilecek tavırlarıyla karşılaştıklarında bir yazarın gerçek vârislerinin aslında okuyucusu olduğunu düşünmeden edemezler. Fakat elbette kanunî olarak (FSEK hükümleriyle) yazarın ölümünden itibaren 70 yıl boyunca telif hakkı sahipleri yakın ve uzak vârislerdir.

Burada sözü şuraya getirebiliriz. Bir kısım ünlü, ünsüz yazar, kültürel terrekelerini bazen sağken kitaplaştırmış/ yayınlamış olabilirler fakat gazete ve dergilerde bolca yazan birçok yazar, bu 'yazı birikimi'ni kitaplaştıramadan ahirete intikal eder. Yazıp çizen hemen herkesin kaderidir bu. Yazı birikimi ölümünden sonra kitaplaştırılmak istenen bir yazarın sıkı okuyucuları ve değerbilir yayıncıları olmak zorundadır. Bazen çok yazan bir yazar, nerelerde yazı yayınladığını kendisi bile unutmuştur; kaldı ki vârisleri -tabii çoğu zaman- bundan hiç haberdar olmayabilir. Bu hususlar bilinse bilinse iyi ve sâdik bir okuyucu tarafından bilinebilir ancak.. Fakat süreli yayınlarla çok hemhâl olan bir kısım araştırmacılar da yazarların eski tarihli süreli yayınlara gömülü kültürel terekesini bazen yorucu bir mesaiyle ortaya çıkarabilir. Bunun için kütüphane kütüphane gezmek, söz konusu malzemenin mümkünse fotokopilerini almak, değilse dijital ortamda kaydetmek gibi zahmet ve masraflara katlanmak gerekir. Şimdiye kadar bu tür bir birikimi iğneyle kuyu kazarcasına bulup çıkartan ve kitaplaştırmak için çırpınan çok az vârise rastlanmıştır. Bu iş genellikle bir yazara -neredeyse aşk derecesinde- meftun okuyucu veya araştırmacılar tarafından icra edilir. Araştırmacılar ise bazen bu işi bir akademik zorunluluk olarak yaparlar. Böyle durumlarda söz konusu çaba çoğu zaman 'aşk' içermez; araştırmacının vakti ne kadar müsaitse veya danışmanı onu ne kadar sıkırsa o kadar çaba sarf edecektir.

Sağlığında bütün eserlerini bastırmış, çeşitli süreli yayınlarda dağınık olarak bulunan makale birikimini belli bir plan dâhilinde kitaplaştırmış yazarlar elbette ki okuyucularına, araştırmacılara veya vârislerine fazla iş bırakmamış demektir. Fakat mevzu, matbu kitaplar ve süreli yayınlarda yer alan yazılarla sınırlı değildir... Bir de mektuplar, notlar, karalamalar, günlükler, hatıra defterleri vs. vardır. Bunlara, yazarın sağlığında herhangi bir sebeple yayınlamayıp özel arşivinde tuttuğu -kimi zaman eski harfli- her türlü telif ve tercüme malzeme de eklenebilir. İşte bu tür bir birikim, bir veya bazen birkaç 'yayına hazırlayan' olmadıkça pek de gün ışığına çıkamaz. Oysa bu birikim, bazen yazarı bütün dünyasıyla tanıyabilmek, anlayabilmek açısından çok önemlidir.

Görüldüğü üzere ölen her yazar için, ölümünün akabinde devreye giren hukukî bir süreç vardır ve hemen yanında da yazarın, sadık okuyucusuyla

ölümünden sonra bile süren irtibatı söz konusudur. Yazarlar asıl itibariyle okuyucuları tarafından yaşatılırlar. Elbette bunda yayıncının da payı vardır. Ayrıca mirasçısı olduğu yazarın her bakımdan hayrülhalefi olan vârisler de vardır. Fakat okuyucusuz yazar, ölümünden sonra bile düşünülemez. Vârisler dahi okuyucuya muhtaçtır.

Hep yazarların vârislerinden söz edilir fakat somut gerçeklik, kanunî vârislerin yazar yakınlarının varlığıdır. Tekrarlamak gerekirse ülkemizde bir yazarın kanunî mirasçısı olabilmenin müddeti 70 yıldır. Yazarın ölümünden 70 yıl sonra eserleri 'kamuya mal olur'. Kanunî vârisler, artık bu müddetin bitiminden itibaren o yazarın okuyucusu değilseler peder veya mâderlerinin yazar oluşunun kendileri için fazla bir önemi kalmayabilir. Hele birinci dereceden vâris değilseler bu durum daha çok söz konusudur. Dolayısıyla yazarın ölümünün üzerinden 70 yıl geçtikten sonra hadise aslına rücu etmiş olur: yani ölmüş bir yazarın birikimini onun kültürel mirasçısı durumunda bulunan okuyucu tam anlamıyla devralır.

Kanaatimce bir yazarın sadık ve vefalı vârisi okuyucusudur ve bu mirasçılık herhangi bir süreyle sınırlı değildir.

HASAN AYCIN'LA ÇİZGİ ÜZERİNE SÖYLEŞİ: “ÇİZDİKLERİM DEĞİL, ÇİZEMEDİKLERİM YORDU BENİ.”

Konuşan: Cemal ŞAKAR

— İlk çizgini 3 Şubat 1978 tarihinde yayımladın. Otuzaltı yıldan beri yılmadan, yılmadan, nefes nefese çiziyorsun; bu gücü nereden alıyorsun?

— Nerden başlasam da cevaplasam derken dedeme ait bir hatıra geldi aklıma. 1980’de 92 yaşında vefat etmişti, Allah rahmet etsin. Balıkesir’de oturuyordu, biz köydeydik. Her yaz başı ninemi köye bırakarak sıla-i rahime çıkardı. Bursa, İstanbul, Edirne, Çanakkale güzergâhındaki akrabalarını dolaşıp gelirdi ekseriya yaya olarak. Başkaları için imkansız gelebilecek bu yorucu mutad ziyaret kendisi için gayet olağan ve keyifli olurdu.

Çizgi işi de benim için o hesap. Kendimi sürecin dışına alıp baktığımda bana da hayli güç görünüyor aslında. Galiba bütün mesele sürecin içinde kalmak, kalabilmekle ilgili. O zaman bütün sıkıntılara rağmen olağanlaşıyor, hatta olmazsa olmaz oluyor. Başka türlü açıklayamıyorum.

Hiç yüksünmedim elhamdülillah.

Çizdiklerim değil, tersine çizemediklerim yordu beni hep.

— Çizgine nasıl bir anlam ve işlev yüklüyorsun?

— Hayatın anlamını diyeyim, daha doğrusu hayatta olmanın anlamını yüklemeye çalışıyorum.

Hatta (hayatı da aşan bir biçimde dersem yanlış mı olur) varlık âlemi içinde var olan bir şey, bir varlık olarak yerimi ararken, kendimi konumlandırırken bilgiye, habere, yoruma, açıklamaya ihtiyaç duyuyorum doğal olarak. Anladığımı, yani vakıf olduğum anlamı görmek ve kendi üstümden göstermek için de dışlaştırmaya, somutlaştırmaya... Çizgiyle, yazıyla... Nasıl kotarabilirsem.

Kanaatim o ki anlattığını anlamanın yolu anlamaktır; anladığını anlamanın yoluysa anlatmak.

— Israrla çizdiğin tipe “Kel Adam”, “Yalın İnsan” dendi; ben “Fitrî İnsan” diyorum. Bu Fitrî İnsan neyi temsil ediyor?

— Elbette insanı.

İnsan odaklı baktığımızda var olan her şey insan varsa vardır, yoksa yoktur.

Mutlak anlamda böyledir demiyorum. Ama insanın olmadığı yerde ve zamanda olanlar insandan bağımsızdır.

Gönenli Mehmet Efendi merhumun bir gün Sultanahmet Camiinin minberinden şöyle söylediği rivayet edilir: “Bu din ne yüce bir din, bu cami ne muhteşem bir mabet; ama sen olmazsan bunların ne önemi var?”

İnsandır önemli olan; insanlık bu önemin idrakiyle kaimdir.

Yaratılış gayesini es geçerek insanın önemi ni kavramak mümkün mü?

Bu önemin hikmetini henüz bir haberden ibaretken meleklerin hikmet talep edişlerinden başlayıp insanlık serüvenini kendimize kadar sorgulayarak anlayabiliriz veya en azından anlamaya çalışırız.

Genelde insanoğlunun serüveni olan şey özelde herkesin kendi serüvenidir çünkü.

Mesele şu: Hangi tip üstünden anlayacağız? Kel insan, yalın insan, fitrî insan... Cümlelerin maksudu birse rivayetlerin muhtelif olmasında sakınca yok; hepsi kabulüm.

Kellik, yalınlık, fitrîlik yaratılmış olmayı, dolayısıyla Allah'ın mutlak saltanatı karşısında muhtaçlığı ve yoksulluğu temsil ediyorsa eyvallah derim.

— Çizgilerindeki insanın düştüğü açmazlar, boğulmalar, çıkmazlıklar genellikle “paradoks” olarak değerlendirildi. Oysa bu tür çizgilerini, en umutsuz anlarda bile insanı diri tutan umudun işareti olarak değerlendirmek de mümkün.

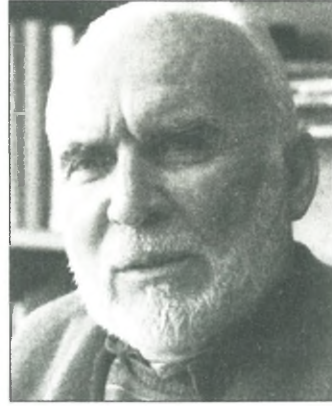
— Hatırlarsan bu konuya ilk sen dikkat çekmiştin çizgi hayatımda. Aczi zorladığımı ve hatta ona kullanılmadık anlamlar yüklediğimden söz ederek, nedir acz diye sormuştun Kayıtlar dergisi için hazırladığın söyleşide. İnsan aczine tutunabilir mi?

Ekim 1993'tü allahüâlem, Mustafa Özel de böyle bir değerlendirme yapmıştı. Immanuel Wallerstein'e *Kayıtlar* dergisini gönderecekti. Ne anlayacak o bu dergiden, demiştim. Kayıtlar İngilizce değildi. Senin çizgilerin yeter, demiş ve eklemişti, ama çizgilerinde acz var, çaresizlik var; karamsar bulacak seni...

Bunu bir handicap olarak görmüş zahir.

Konuşmanın çıktıkları masamdaydı henüz, dergi bizim büroda hazırlanıyordu o zaman malum; şunu bir oku, dedim.

Kısaca şöyle diyordum orda: Acz, gücü oluşturduğuna inandığımız araçların devre dışı kaldığı durumlarda Mutlak Güç'ü yakinen hissetmemiz halidir ve hayatın içindedir.



Hasan Aycın

Hülasa böyle bakınca açmaz gibi görünen, çıkmaz gibi görünen, acziyet olarak görünen durum en büyük güç ve imkândır. Peygamberlerin hayatlarında böyle olmuştur örneğin. İbrahim aleyhisselam ateşe girerken ne kadar çaresizdir, ama ya çıktığında... Ur'dan çıkmasaydı Filistin'i, Hicaz'ı nasıl yurt olarak açacaktı soyundan gelen bizlere. Keza Musa aleyhisselam Firavun ordularının önünde Kızıldeniz'in kıyısına kısılıp kalmasydı hâlâ sırrına erilmeyen o yol denizde nasıl açılacaktı... Örnekler o kadar çok ki. Mucizeler peygamberlere özgü elbette. Lâteşbih velâtemsil söylüyorum, onların tabiri caizse gücün doruğuna çıktıkları böylesi çaresizlik gibi görünen durumlar bizler için başka mıdır?

— Çizgilerinde zaman ve mekan kullanımı çok sınırlı; alabildiğine soyut çiziyor-sun. Niye? Zaman ve mekanı kullandığın yerlerde de bu unsurlar nötr değil. Zaman bir hafıza olarak tarihsel imgelerin taşıyıcısı. Mesela Mısır veya Filistin Sahnesi adlı çizgilerinde olduğu gibi. Bu tür çizgilerini “tarih boyunca hiçbir şey değişmiyor” diye okuyabilir miyiz? Bugün yaşananlar aslında dünü ve yarını da temsil ediyor mu?

— Sondan başlayayım, bu gün yaşananlar aslında dünü ve yarını temsil ediyor mu, diyorsun. Etmiyor mu?

Bir an için etmediğini varsayalım geçmişin hiç bir anlamı kalmaz, geleceğin hiç bir anlamı olmaz o zaman. Yaşadığımız zamana sıkışıp kalırız. Bu hali kabul edebilir miyiz, etmeli miyiz?

Derin bir geçmişten geliyoruz ve derin bir geleceğe gidiyoruz.

Sâhipkırân'ın başında Üstâd şöyle der:

ey oğul

bil ve âgâh ol

zaman ki geçmiştir

say ki geçmemiştir

kum saati misali çevirirsen

geçen gelecektir

gelecek geçmiştir

çevirmezsens bitmiştir

— Görsel sanatlar genellikle “dışarı”yla ilgilidir. Seninkiler daha çok insanın iç dünyasıyla ilgili. Şöyle de diyebiliriz, dışarıda yaşananların Fitri İnsanda yarattığı ruh halleriyle ilgili. Dışarıya döndüğünüzde de, dışarıda gayr-imeşru şeyleri hiç çizmiyorsun; her şey mahremi sınırları içinde cevelan ediyor. Sanat anlayışın bakımından kötü, çirkin, yanlış olanla sanat arasındaki ilişkiye bakışın nasıl?

— Hitap meramın ifade edilmiş halidir ve yeri geldiğinde yinelemekten edemediğim gibi muhataba özeldir. Doğruluğu da ancak meramın doğruluğu ile kaimdir.

Meramın doğruluğuyorsa meselenin özüne bağlı olmasıyla, tetabuk etmesiyle doğrudan ilgilidir; çevresiyle, çevresinin çevresiyle filan değil.

Yani önce ve en içte mesele vardır; asıl olan meselenin özüdür. Sonra o özden neşet eden bir meramın olması gerekir ki olmazsa olmaz olan budur.

Daha sonra meramın dışlaştırılması, sese, söze, işarete yani bir biçimde ifadeye dönüştürülmesi gerekir; hitap dediğimiz bundan başka nedir?

Meram ifadeye dönüştüğünde kurtlar kuşlar, dağlar taşlar, yeller seller, yerler gökler cümle ağyar duyar, duyabilir, ama bizim gözümüz kulağımız muhatabımızda olduğu için bunları görmeyiz ve duymayız; yalnızca muhatabımızın iltifatlarını ve tepkilerini görürüz, duyarız.

En başta, yani meselenin özü dediğimiz şeyde esas ilke kötülüğün, zulmün, kibirin, dübürün, yok bilmem neyin örtülmesi, gizlenmesi, gündem dışına çıkarılmasıdır; buna mukabil iyiliğin, güzelliğin, erdemin, insani değerlerin ise övülmesi, yayılması, kayırılmasıdır.

Hep olageldiği gibi bütün insanlarda "avret" anlayışı vardır ve anlayışları doğrultusunda o yerlerini örtüp diğer yerlerini açarlar ve hatta açmakla kalmayıp süslerler, süslenirler.

Özün doğası bunu gerektirir vesselam.



M. HÂLİSTİN KUKUL

POETİKALAR ÇATIŞMASI-III

POETİKA VE YÛNUS EMRE

Bu hususta, Yûnus Emre'den bâzı numûneler nakletmekle poetika üzerinde düşünenlere bir işâret vermek isterim. Bu sözlerin herbiri, tıpkı Hazreti Mevlâna'da da olduğu gibi; hem Müslüman-Türk diyalektiğinin / fikir sistemi-
matığının / tarzının, hem bedîfyatının ve hem de poetikasının temelini teşkil eder. İşte, Yûnus'tan birkaç örnek:

"İy sözlerün aslın bilen gel di bu söz kandan gelür
Söz aslını anlamayan sanur bu söz benden gelür
Söz var kılur kayguyı şâd söz var kılur bilişi yad
Eger horlık eger izzet her kişiye sözden gelür
Söz karadan akdan değül yazup okımdan değül
Bu yürüyen halkdan değül Halık âvâzından gelür"¹
"Kişi bile söz demini dimeye sözün kemini
Bu cihan cehennemini sekiz uçmağ ide bir söz"²
"Terk eyle kıyl ü kâli dosta virgil mecâli
Yoklıkdadur visâli kamudan güzer gerek
Akıl irdüğü değül bu göz gördüğü değül
Dil söz virdüğü değül bî-lisan bî-ser gerek
Boncuk değül sır sözi gel gidelüm ko sözi
Dostu görmez baş gözi ayruksı basar gerek"³
"Yûnus'un sözi şiirden ammâ aslı(dur) kitabdan
Hadis ile dinene key (bilgi)l sâdık olmak gerek"⁴
"Yûnus Hak tecellîsın şiir dilinden söyler
Canda gevher varısa Hak'dan yana yür indi"⁵

Bilinmelidir ki; diyalektik-estetik ve poetika iç içe mefhûmlardır. Hiçbir poetika, estetiksiz ve hiçbir estetik de diyalektiksiz düşünülemez. Dolayısıyla; diyalektik ile poetika, el ele- iç içe bulunmak zorundadır.

Tâkip edebildiğim kadarıyla, poetika mes'eleleri hep bir noktaya "asılı" veya "takılı" kalmış; herkes, onun etrafında dönmeye / döndürülmeye mecbûr bırakılmış ve bazıları da, aksi istikamet olamaz mantığı veya endîşesiyle, buraya bir noktaya bağlı kalarak, kendi ipini kendisi dolamıştır.

Son dönemde, bu hususta, pek de kaale alınmayan fakat, çok ehemmiyet verdiğim bir eser vardır ki, mes'eleye kökünden / temelinden / esâsından çözüm getirmekte, bir "kılavuz" hükmü ve hüviyeti taşımaktadır.

Bu kitap, büyük içtimâiyatçımız S. Ahmet Arvasî tarafından yazılan “Diyalektiğimiz Ve Estetiğimiz” adlı eserdir. Tabîdir ki, mevzûmuz bu kitap değildir. Ammâ; inanıyorum ki, bu kitap, diyalektik ve estetikten hareketle, poetika mevzûunda da gerçek mânâda bilgileri ihtivâ etmektedir. Her zaman söylediğimiz ve hulâsa ettiğimiz: “Her fikrin bir estetiği ve poetikası” vardır ifadesinin, hakîkî mânâda îzâhı da bu eserde verilmiştir.

Şunu da ifade edeyim ki, bu eserden nakledeceğim “Bizim Diyalektiğimiz” adını taşıyan makale bile mes’elemize büyük ölçüde ısk tutmakta ve başlangıçtan günümüze kadar geçirilen merhalelerdeki tekâmülleri bütün safhalarıyla açıklamak için yeterlidir:

“(Diyalektik), Batı’da, iki kişinin, belli bir konuda, karşılıklı konuşmaları ve tartışmaları manasında kullanılır. İslâm medeniyetinde, (diyalektik) sözü yerine (tekellüm) yahut (cedel) sözü kullanılırdı.

Batı kaynaklarına göre, (Diyalektiği), bir felsefî metod olarak ilk defa kullanan Yunanlı filozof Sokrates’tir. Talebesi Platon aşağı yukarı, bütün kitaplarını bu metodla yazmıştır. Onlara göre, insan doğuştan bilgi sahibidir ve dolayısı ile (hakikatı) bulmaya istidatlıdır. Yeter ki, onu, doğru düşündürecek ve gerçeğe yaklaştıracak sorular sormasını bilelim.

Daha sonraları, Almanya’da (Tarihî İdealizmin) kurucusu F. Hegel ile (Tarihî Materyalizmin) kurucusu K. Marx, kendi açılarından bakarak (tez) ile (antitez) arasında bir çatışma aradılar; (sentez) in, bu çatışan değerlerinden farklı olarak ortaya çıktığını savundular.

Görülüyor ki, tarih boyunca, (diyalektik) sözü kullanılmakta ve her sistem kendine uygun bir diyalektik ortaya koymaktadır. Böylece, (diyalektik), bir bakıma (sistemin mantığı) olmaktadır.

Bu noktaya gelmişken soralım, acaba İslâm’ın da kendine mahsus bir diyalektiği var mıdır? İslâm, (vahye) ve (peygamber tebliğine) dayandığına göre, bir felsefî sistem olmadığına göre, onun kendine mahsus bir (mantığı) olabilir mi?

Gerçekten de İslâm, (vahye) ve (Peygamber tebliğlerine) dayanmış olmakla birlikte (akla), (tefekküre) ve (araştırmaya) büyük değer verir. Yüce kitabımız, (yerlerin ve göklerin yaradılışını) düşünmeyi (akıl sahiplerine) defaatle emreder. Şanlı Peygamberimiz: “Akı olmayanın dîni de olmaz” diye buyururken “takva sahipleri”, büyük bir tefekkür ve vecd ile “taklîdî îmân” dan “tahkikî îmâna” ulaşmak için çırpınmayı vazife bilirler. İslâm’da “akıl”, vahyin sahasında at koşturamaz ve fakat onun aydınlığında yolunu bulabilir. Nitekim, “çağdaş ilim” dahi, aklın hiçbir zaman, “tecrübenin” yerini tutmadığını ve ancak onunla birlikte işe yarar hâle geldiğini ispat etmiş bulunmaktadır. Bu noktadan hareketle diyoruz ki, İslâmın getirdiği hakikatleri, sırf mücerret akılla

kavramak mümkün değildir; akıl, İslâm'ı anlamak için "Vahyin aydınlığına", "mutasavvıf aşkına", kısaca "mistik tecrübeye" muhtaçtır. Kısaca, "akl-ı cüz" (parça akıl), "akl-ı külle" (âlemşumul akla) muhtaçtır.

Bununla birlikte, "İslâm mütefekkirleri" düşünmeyi ve araştırmayı kolaylaştırmak için aklın bütün metod ve kanunlarını kullanmışlar ve kullanmayı tavsiye etmişlerdir. Hatta, dikkat edilirse, İmam-ı Gazalî (M. 1058-1111), müphem de olsa, "İslâm'ın diyalektiğinin" temellerini atmıştır.

İmam-ı Gazalî, Kimya-yı Saadet'inde, İslâm diyalektiğinin temelini şu bir tek cümle ile atar: "Mahlûk, Hâlık'ın anahtarıdır". Yâni biz Müslümanlar, "yaratıklara" bakarak "Yaradan'ı" keşfederiz. Mutasavvıflar, buna "eserde müessiri görmek" derler.

Bu, müthiş bir "mantık" ve "İslâmî hakikatı bulmanın" diyalektiğidir. Bu "anahtara" sahip olduktan sonra, düşünmek çok kolaylaşmaktadır.

Müslüman, "yaratıkları Yaradan'ın", ölümü ölümsüzlüğün, Dünya'yı Âhîret'in, kötülüğü iyiliğin, çirkinini güzelin, yanlış doğrunun, esâreti hürriyetin, zulmü adâletin, sınırlıyı sonsuzun, "kesreti tevhidin" anahtarı olarak idrâk eder, düşünür ve yolunu çizer. Mütefekkir şâirimiz Necip Fâzıl Kısakürek Bey'in ifade ettikleri gibi: "Oluklar çift, birinden nur akar, birinden kir"...

Yâni, âlemdeki kavga, "Hak" ile "batıl"ın çatışmasından ibarettir ve Müslüman "Hak'tan yana" aklını kullanır, tercihini yapar. O, Hakk'a vurgundur, O'nun gelmesini ister. Nitekim, "Hak gelince, bâtıl zâil olur" (İsrâ sûresi, 81)"⁶

Buradan anlıyoruz ki; his-fikir örgüsünün, şekil ve estetik endişeyle belli bir nizam'a/sistem'e/düzen'e inkılâbıyla inşâ edilen şiir; his ve fikrin bir mânâ ve gönül müşterekliğinin yâni kalb ve beyin yâhut da îmân ve akıl muhakemesinin mevcudiyetine bağlı olduğu gerçeği kendini göstermektedir.

'Düşünme'yi, vahyin aydınlığında, aklın, alabildiğine ve olabildiğince gerçekleştirmesi, tâkip edilmesi gereken "poetika"nın da esasını teşkil eder.

Ne yalnız başına his-fikir, ne de yalnız başına estetik, birer poetik unsur olarak şiiri meydana getirmeye muktedirdir. Demek ki; her poetika'nın temelini döşeyen bir "diyalektiği" ve "estetik anlayışı" bulunmalıdır.

LOUIS MASSIGNON'UN GÖRÜŞÜ

Bu hususta; Müslüman olmayan estetikçi bir ilim adamı olarak Louis Massignon'un yaklaşımı da çok mühimdir. Louis Massignon şöyle diyor:

"Müslüman, san'atın tuzağına düşmek istemez. Onun için san'at eserlerinde son derece güzel bir âlem bile Allah'ın iplerini çekerek işlettiği bir makinadır. İnsanlar, ilâhî iradenin âletidir. Elbette Müslümanlarda da dram vardır. Fakat bu dram, kukla oyununda olduğu gibi basit ve basit olduğu kadar da derindir.

İslâm san'atlarının nasıl kurulduğunu incelerken anlaşılacaktır ki, bu san'at, yabancı tesirlerle doğmamış ve İslâm metafiziğinin en esaslı kaziyelerine dayanarak büyümüş ve kıvamını bulmuştur. Kurân, İslâm metafiziğinin birinci misâlidir; baştan aşağı metafizik tariflerle doludur.

Müslüman san'atı, bir kâinat görüşünden çıkmıştır. Bu Yunan tesiri altında kalmayan bütün Ehl-i Sünnet Velcemaat mütefekkirlerinin savundukları, İslâm İlâhiyatının naslara bağlı olan görüşüdür ki, "kâinatta sırf şekil ve kendiliğinden sûret yoktur yalnız Allah dâim ve bâkidir" cümlesi ile özetlenebilir.

Yunan görüşünde, sürüp giden tabii şeyler vardır. Çünkü, Allah, onların devam etmelerini, doğup büyümelerini, denge ve billûrlaşma tiplerine göre meydana gelmelerini güzel bulmuştur. Buna karşılık İslâm'da, her yerde kendini belli eden, hâkim Allah fikri, bu görüşü reddetmektedir."⁷

Louis Massignon'un bu satırlarını okuduktan sonra; bizde, "Batı Tesirinde Türk Şiiri" diye kitap yazıp, üniversitelerinde senelerden beri okutanların fikrî zaafiyetlerine, acziyetlerine, tefekkürsüzlüklerine ve çâresizliklerine acımaz, onların bu tavırlarından dolayı geleceğimiz adına endişe etmez ve üzüntü duymaz mısınız?

Asırlardır devam eden Müslüman-Türk şiirinin an'anevî yapısından habersiz, kozmopolit, şekilci ve taklitçi bir yürüyüşün ardından gelen ve Türkçe'yi de sâdece belli siyâsî emelleri için âlet olarak kullananların poetika diye ortaya attıklarının şiir adına neleri alıp götürdüğüünün bilinmesi zarûreti vardır.

Louis Massignon'un dediği: "İnsan, ilâhî irâdenin âletidir" ifadesini zıdıyla okuyarak ve tatbik ederek, âdeta, insanı, birilerinin âleti olmaya kadar götüren diyalektik-estetik ve poetik anlayışın, insanlığa zorla giydirilmeye kalkışılmasının menfî netîcelerini bütün insanlık âlemi yaşamaktadır.

Dışımızdakiler, bizi anlayıp, bir hakkı teslîme çalışırlarken; içimizdekiler, Freud'un, Eluard'ın, Sartre'ın, Mayakovski'nin... tâkipçiliğini, taklitçiliğini ve takdîmciliğini yapmayı yenilik ve onların usûllerini de yeni poetika gibi göstermişlerdir.

Batı; -ve tabîî ki, pek çok istikamet- kendini, hristiyanlıkla -veya Allahsızlıkla - târif ediyorsa, Türk de, elbette ki, kendini, kendi aslî ve asıl kıymetleriyle yâni Müslüman-Türklüğü'yle îzâh edecektir/etmelidir. Çünkü; herkesin bir "oluğu" vardır ve herkesin "suyu", kendi "oluğu"nda akacaktır/akmalıdır.

Hristiyan Batı veya diğerlerinin diyalektiği'ndeki, estetiği'ndeki veya poetikası'ndaki "aklî ve tecrübî usûl" ile, Müslüman Türk'ün tâkip ettiği veya etmesi gereken usûl(ler) bir yana; esas fikir merkezlerinin ve telâkkîlerinin onları bir noktada buluşturması mümkün değildir. Şâyet bu mümkün olabilseydi, bugüne kadar yapılan müzâkere ve münâkaşalar ile, istişâre ve irtibat-

lar müspet netficeyle bir noktaya gelip dikilir ve her şey hallolurdu. Öyleyse; biz, bizim mes'elemize bakalım !

Köksüzlüğün ve tefekkürsüzlüğün, burada, 'felâketlerin en büyüğü' olarak karşımıza çıkmakta olduğunu "fark edelim" ve hiç değilse "fark'ı, fark etmek kadar" mesâfe aldığımızın "fark'ına" varalım.

KUR'ÂN-I KERÎM'DE ve HADÎS-İ ŞERÎFLER'DE ŞÂİR

Bu hususta; mukaddes kitabımız Kur'ân-ı Kerîm, bize apaçık âyetler sunmaktadır. O; bize, "aklı" hangi ölçüler içersinde fakat sınırsız olarak kullanabileceğimizin istikametini tâyin etmektedir:

"Şâirler (in bazılarına gelince), onlara da sapıklar uyarlar. Onların her vâdide gerçekten ifrata (mübalâğaya) düşegeldiklerini ve dâimâ yapamayacakları şeyleri söyler (insanlar) olduklarını görmedin mi? Bununla birlikte îmân edip iyi iş (ve hareket) de bulunan (san'atkâr) lar, Allah'ı çok zikredenler ve zulme uğratıldıktan sonra (eserleri ile) öclerini alanlar böyle değildir."⁸

Demek ki; "Yüce ve mukaddes kitabımız Kur'ân-ı Kerîm'den öğrendiğimize göre, iki türlü şâir (sanatkâr) vardır. Birinci kategoriye girenleri, Allah'a ve Resûlü'ne gönülden hizmet edenler, ikinci kategoriye girenleri de "yalancı" ve "sapık" olanlardır. Birinciler, "Allah'ı çok zikrederler", "iyi işler yaparlar", "zulme kafa tutarlar ve "mazlumların öcünü alırlar". İkinciler, "şeytana uyarlar", "yalan söylerler ve mübalâğa yaparlar", "yapamayacakları işleri söylerler."⁹

Yine; Kur'ân-ı Kerîm'de şöyle buyurulmaktadır: "Güzel bir söz kökü sabit, dalları gökyüzünde olan bir ağaç gibidir. Ki, o, Rabb'inin izniyle her zaman meyva verir durur."¹⁰ Sûret yapanların en güzeli olan Allah'ın şanı ne yücedir"¹¹ ve "Biz, insanı en güzel biçimde (sûrette) yarattık"¹²

Son iki âyet, Müslüman san'atçıya-şâire-, nihât sınırları düşündürür. "Sûret yapanların en güzeli Allah..."tır ve "en güzel biçimde" yaratan da ancak O'dur.

Peygamber Efendimiz ise; "Allah güzeldir ve güzeli sever" hadîsiyle, İslâm san'atının ve bu meyânda poetikasının da esasını işâret buyurur. Şiir ve söz san'atlarına dâir bir hadîslerinde de şöyle der: "Söz vardır ki, insanı büyüler ve şiir vardır ki hikmetin tâ kendisidir."

Yine, Şanlı Peygamberimiz, bir başka hadîslerinde de şöyle buyururlar: "Bazı şiirler, elbette apaçık bir hikmettir. Büyüleyici sözler gibi, hikmetli şiirler de vardır. Şâir Hassan'ın sözleri, düşmana ok yarasından daha tesirlidir. Şiir, bir söz ki, güzeli daha güzel, çirkini daha çirkindir."

Şâih-i Buhârî (veya Buhârî-i Şerîf) de şöyle buyuruluyor: "Şi'ir lûgat i'ti-bâriyle bir şeyi zekâ ve fetânetle iyice anlamak ma'nasıdır. Ve ilimden ehastr."¹³

S. Ahmet Arvasî, "İslâm San'atı ve Allah" başlıklı makalesinde şöyle der: "İslâm'da "güzellik", başlıbaşına bir hakikattir. "Güzellik", her ne kadar, in-

san için “ızaflı” bir mânâ taşıyorsa da gerçekte “Mutlak Güzel” olan Allah’ın “cemil” ve “cema” sıfatlarının tecellilerinden ibarettir.”¹⁴

Poetika sahasında, çatışmalardan ziyâde, “çelişkilerin” ortadan kalkması ve kaldırılması lâzımdır. Çatışma dediğimiz şey, târîh boyunca vardır ve olacaktır. Zîrâ; bu, yol veya oluk farkı’dır. Bu bakımdan, adına çatışma dedik, kavga değil. Ammâ; çelişki başka bir şeydir. Çelişki, burada, mefhûmların değer kaybına uğrayarak veya uğratarak birbirlerine karışmasıdır. Bu; maksatlı da olabilir, iyi niyetle de. Ancak; “çelişki”, her hâlûkârda, bizi, sağlıklı bir düşünceye götürmez. Çelişki, çelişki’dir ve içersinde her türlü “gafletten yalana kadar” uzanan eleman bulmak mümkündür.

“Hani bir takım insanların Allahı kabul etmeleri gibi” saçmalamasıyla; “Mahlûk, Hâlık’ın anahtarıdır” tefekkür hamlesinin başlatılması şuûrunun arasındaki uçurumdaki “çelişki”yi idrâk etmek bunun için yeterlidir.

NECİP FÂZİL’İN POETİKASI

Geldiğimiz noktada, ilk poetika fikircimiz Necip Fâzıl’a bakalım. Şunu da hemen ifade edebilirim ki, zamanının ehil kalemlerinden, -henüz, yaşı otuzu bile bulmadan- kendisine :

“Târihin malı olduğunu unutma!” (Mustafa Şekip Tunç);

“Necip Fâzıl’ın her mısraı bir şiir mecmuasıdır.” (Peyami Safa);

“Çocuk! Bu sesi nerede buldun?” (Ahmet Haşim) sözleriyle iltifatlar yağdırılmıştır.

1925 yılında, ilk şiir kitabı Örümcek Ağı adlı kitabını yayınladı. “1928 yılında 24 yaşındadır ve Kaldırımlar adlı şiir kitabını çıkarır. Kitap, 64 yaprak yâni 128 sayfadır. Kitap hakkında söylenenler ise, kitabın on mislini aşmaktadır. İsmail Habib (Sevük), O’ndan, “Edebî Yeniliğimiz” diye bahsederken; Yaşar Nabi de, O’nu, “Bir mısraı bir millete şeref verecek şâir” diye göklere çıkarmaktadır.

Eski Yunan hayranı olarak nitelediği Salih Zeki’nin, hakkındaki kanaatini şu mizahî ifadelerle yine Necip Fâzıl’dan dinleyelim: “Salih Zeki, Genç Şâir’in 4 formalık minicik şiir kitabı için hararetli medhiyeler yazdı ve onları Abdullah Cevdet’in meşhur “İçtihat” mecmuasında yayınladı. Mecmuanın kapağına Genç Şâir’in resmini koydurdu ve şu hükmü verdirdi: “Türkiye’nin Bodler’i...” (Necip Fâzıl , Bâbîâlî, b. d. yayını, İstanbul 1996, sy.60)¹⁵

Son örneği, henüz 24 yaş gibi çok genç bir döneminde bu derece övülen bir şâirin, kendisinin önünde, bütün dünyâya örnek olmuş nice büyük şâir, edîb ve mütefekkirlerimiz varken, O’nun, bir başka kültürün şâirine (Bodler’e) benzetilmesi ve yaklaştırılması düşündürücüdür.

“Çelişki”lerimizin temelindeki binbir basitliği ve aşağılık hissini silip atmaz isek, poetikamızın tayininde de, şimdiye kadar süregeldiği gibi, fikrî bo-

calamalarımız da kaçınılmaz olur. Mukayese başkadır; tesir ve taklit başkadır. Bu tarz yaklaşımlarla, yeni poetikalar üretmemiz de mümkün değildir.

Sâdece bir istisnâ var: Necip Fâzıl Kısakürek!

Necip Fâzıl, Çile adlı eserinin sonuna POETİKA başlığı ile bir bölüm eklemiştir. POETİKA yazısının altına da, "İdeolocya Örgüsü'nün Şiir ve Sanat Bölümü" ibâresini koymuştur.

Necip Fâzıl'ın POETİKA'sı on dört bölümden meydana gelmektedir. Bunlar, sırayla şunlardır:

1. Şair, 2. Şiir, 3. Şiirde Usûl, 4. Şiirde Gaye, 5. Şiirin Unsurları, 6. Şiirde Kütük ve Nakış, 7. Şiirde Şekil Ve Kalıp, 8. Şiirde İç Şekil, 9. Şiir ve Cemiyet, 10. Şiir ve Hayat, 11. Şiir ve Din, 12. Şiir ve Müsbet İlimler, 13. Şiir ve Devlet, 14. Toplam.

Şiiri, böylesine genişlikte kucaklayabilen bir POETİKA'nın, bugüne kadar başkalarında mevcudiyetine şahit olmadık.

Ammâ; ne hazindir ki, böyle geniş muhtevâlî/îzâhlı bir POETİKA'nın, gerek edebî üslûp ve usûl tahlilcileri ve gerekse edebiyat, diyalektik, estetik ve poetika ilimcileri tarafından etraflıca ele alındığına da şahit olmadık. Gerçi; biz de, bu tahlili, burada, gerektiği gibi yapamayacağız. Zîrâ, Necip Fâzıl'ın POETİKA'sının sözünü etmeye çalıştığımız tarzda ele alınması çok daha hacimli bir eseri gerektirir.

Konu başlığımızdaki "Poetikalar Çatışması", Necip Fâzıl'ın POETİKA'sı incelenmeden sağlıklı bir yapıya ulaşamaz. Aristoteles'ten başlayan bu yolculukta, poetikayı, gerek Doç. Dr. Şahin Köktürk'ün, "(...) genel olarak şiir sanatını, şiir teorileri sistematiğini, şiir hakkındaki görüşlerin bütünü, şiir ilmini ifade eden bir disiplinin adı..." olarak ele alışını ve gerekse S. Ahmet Arvasî'nin, hem "vahye" ve hem "peygamber tebliğlerine" dayanan, akla, tefekküre ve araştırmaya" önem vermeyi esas kabul eden görüşünü hangi anlayışta bulabileceğiz, iyi tahkik etmemiz gerekir.

Ferdî telâkkilerin kısmî îzâh tarzlarıyla mı iktifâ edeceğiz; yoksa, "cihân-şümûl bir Poetika"nın fert p(i)lânındaki gayret meyvalarıyla mı geleceğe ışık tutacağız?

Son bir numûne olmak üzere, Necip Fâzıl'ın POETİKA'sının "Şiirde Gaye" başlığını taşıyan bölümden satırbaşları sunmak istiyorum:

"Ana gayesi, mutlak hakikati usûllerin en ince ve en giriftiyle aramak olan şiir...İşte şiir ve gayesi!.. Evet, şiirin bu en gizli ve en mücerret gaye etrafında müşahhas ve soydaş gayeleri, güzellik, heyecan, âhenk, edâ gibi işporta malî ölçülerden evvel ve sonra, remzîlik ve sırrîliktir.

Hiçbir şiir yoktur ki, vezin ve kafiye gibi şiiri âdi lâf tertiplerinden ayıran birtakım dış ve kolay nisbetlere bürünebilmek ustalığı yüzü suyu hürmetine,

yalancı iklimini gerçekleştirebilsin; ve balmumundan yemişlerini sahici diye sürebilsin...

Sırtına bal sürüp tavus tüylerinin üstünde yuvarlanan ve sonra tavuslar meclisine girmeye yeltenen meşhur karganın talihine güven yoktur. Böyle talihler, mâlik bulundukları hilkat ve tabiat ifadesinin dış plânda taklitçisi sahte özenişlerle bilhassa şiir sahasında hemen enselenmeye mahkûmdurlar.

Şiirde, esas bakımından bir iç protoplazma vardır ki, bütün kalıp ve vasıtalardan mücerrettir. Bu da, şiirin en belirli ve en soydaş ikinci gayesi olarak, onun remzî ve sırrî bünyesidir.

(...) Her remzde “gizli”den bir işaret ve her gizlilik işaretinde sırdan bir haber vardır.

En büyük gizli, Allah’tır. Ve şiir üstün mânâsiyle sadece Allah’ı arayan bir âlet olduğu için, ister güneşten bahsetsin, ister kertenkeleden eşya ve hâdiseleri kuşatıcı nâmütenâhi ince ve girift nisbetler içinde, Allah’ın hudutsuz sanatındaki sonsuz mimarının bir kapısından girip bir kapısından çıkmaya memurdur...

(...) “Allah’ın sır hazinesi Arş’ın altındadır ve anahtarı şairlerin diline verilmiştir “ buyuran ilâhî vahyin mukaddes dudakları, her hâdisede olduğu gibi, bütün bir (poetik-şiir hikmeti) dâvasında da tek cümlelerin esrarlı menşuru içinde ve hiçbir fâninin ulaşamayacağı nispette şiir hakikatini renk ve çizgiye boğmuştur. Bizse hangi istikametten gelsek o tek istikametini eşiginde ve tüylerimizi diken diken eden bir vecdin baskısı altında kendi öz ve küçük hakikatimizi de, yine ve daima tek hakikat gibi, Allah Resulünün mukaddes dudaklarında görüyor ve bu en yeni ve bu en çarpıcı delile, topyekûn Hakikat Sultanının eliyle nail oluyoruz.

Böyle olunca şiir, sonu bulunmaz, dibine varılmaz, etrafı çerçeveye alınmaz iç delâletlerin, maske altında maske, maske altında maskesi olarak, soydaş gayesini, remzî ve sırrî mahiyetinde hülâsa edici ulvî bir idrâk makamı hâlinde karşımızda âbideleşiyor.

Şiirin soydaş gayesi, âlemlerin nâmütenâhi kesret ifadesi içinde büyük ve merkezî vahdete, içiçe remz ve sır helezonlarından kayacak, harikulâde çevik ve ince bünyenin heykeltraşlığıdır.”¹⁶

NETİCE

Diyebiliriz ki poetika; şiirin, iç ve dış uzuvlarını teşhir mekanizması veya k(ı)rokisi değil, menbaındaki duruluk nispetinde, bütün mücerret parıltıların aşkla tezyin edilmiş terennümüdür.

Louis Massignon’un: “İnsanlar, ilâhî irâdenin âletidir” ifadesi ile, Necip Fâzıl’ın , şiiri, “kaba bir his âleti” yâhut da “Ve şiir üstün mânâsiyle sadece

Allah'ı arayan bir âlet olduğu için..." düşüncelerindeki tespit benzerliklerini göz önüne alarak tekrar ediyoruz ki; Necip Fâzıl, dünyâda emsâlsiz bir POETİKA'nın temsilcisi olarak Mutlak Hakikati arama yolculuğunda üstün mertebeli tezini ifşâdadır:

"Şiir, Allah'ı, sır ve güzellik yolundan arama işidir."

Bu "yol"da ise; "çift" olan oluklardan, "kir" akanla değil, "nur" akanla berâberdir ve bu POETİKA'nın öncüsü de O'dur.

¹ Prof. Dr. Faruk Kadri Timurtaş, Yunus Emre Dîvânı, Babıalı Kültür Yayıncılığı, İstanbul 2006, sy. 33

² a.g.e., sy. 69

³ a.g.e., sy.88-89

⁴ a.g.e., sy.93

⁵ a.g.e., sy.231

⁶ S. Ahmet Arvasî, a.g.e., sy.9-11

⁷ Din Ve sanat, Burhan Toprak, Varlık yayınları, İstanbul 1962, sy. 8-9

⁸ Eş- Şuara Sûresi, 224-225-226-227. âyetler

⁹ S. Ahmet Arvasî, a.g.e., sy. 231-232

¹⁰ İbrahim Sûresi, 24-25. âyetler

¹¹ El-Mü'minun Sûresi, 14. âyet

¹² Et-Tin Sûresi, 4. âyet

¹³ İmâm-ı Buhârî, Sahih-i Buhârî, Cilt: 12, sy. 154

¹⁴ S. Ahmet Arvasî, a.g.e., sy. 170

¹⁵ M.Hâlistin Kukul, Çilenin Sultanı, İlkadım Belediyesi Yayını, Samsun 2013, sy. 90

¹⁶ Necip Fâzıl, Çile, b.d. yayını, İstanbul 1974 , sy. 286-288

METİN EROL

SOKRATES İLE PLATON VE TABİİ SİYASET

Yeryüzünde insan, varoluşunun anlamını kavrayabilmek için mütemadiyen bir düşünsel çaba içinde devinip durmaktadır. Bu çaba aynı zamanda bir sergüzeşt olarak 'düşüncenin' tüm insanlık için özel bir olgu olmasını sağlamıştır. Kökeni izahını yaptığımız bu zeminden neşet eden 'felsefe' ise kimi zaman bir başına, kimi zaman siyasetle canlı kalmıştır. Bu sebeple varlığını insanın varoluşundan bu yana devam ettiren bir diğer gerçeklikte 'siyaset'tir. Siyaset insanın doğası gereği temaşa halinde olduğu bir olgudur. 'Siyasi Düşünceler' ise ne de tek başına felsefenin ne de tek başına siyasetin çağrısı değil; daha bütüncül ve kapsayıcı bir çağrıdır.

Yeryüzünde vuku bulan birçok olgu gibi düşüncede insanların ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkar. Çünkü insan sabit bir varlık değildir. Yeryüzündeki hareket ve her an yaşanmakta olan oluş hali, bilhassa 'toplum' içinde geçerlidir. Netice itibarıyla toplumunda merkezi, evrenin merkezi olan insandır. Bu noktada evrendeki oluş ile insandaki oluş arasında karşılıklı bir ilişki olduğu gibi insandaki oluş hali topluma da sirayet ederek toplumu şekillendirir. Tarihsel bir varlık olarak sürekli değişim ve gelişim içinde olan insan, içinde yaşadığı toplumu da kimi zaman gözle görülür kimi zaman ise gözle görülmez bir biçimde değiştirir. Toplumun değişimi çoğu zaman yeni ihtiyaçların ortaya çıkmasıyla olur. İnsan ihtiyaçları farklılaştıkça bunları karşılayacak araçlarda farklılaşır. Bu elbette kaçınılmazdır. Ancak buradaki problem yeni ihtiyaçların ne ile karşılanacağıdır? *Siyasi Düşünceler Tarihi* işte tam olarak burada yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlar. Bir toplumda yeni ihtiyaçlar eski kurumlar tarafından karşılanmaya çalışılıyorsa orada muhakkak toplumun çarkı olan ve literatürün 'düzen' olarak adlandırdığı realite sarsılacaktır. Hatta bu noktada hayatın hızı, toplumun yaşadığı değişimin hızını aşıyorsa orada sarsıntıdan ziyade bir 'kaos' oluşacaktır.

Bu durumun örneği olarak kendi medeniyetimizin serüvenine bakmak yerinde olur. Bizim medeniyetimiz yüzlerce yıl yukarıda bahsini yaptığımız sorunu çözmüştür. Bunu kimi zaman sanatla kimi zaman bilgiye yoğunlaşarak, kimi zaman felsefi sorgulamalar yaparak halletmiştir. Bu şekilde hayata anlam vermiştir. Ancak bir yerden sonra imparatorluk hayatın akışı içindeki sorunları çözemez olmuştur. Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan Sultan, tahtan indirilip yerine yeni sultan geçirilmiş, o beğenilmemiş tekrardan indirilmiş yerine bir başka sultan geçirilmiş... Yani Tanrı'nın temsilcisi olan ku-

rum bir nevi işleyemez hale gelmiştir çünkü bu raddede kendi gücünü dahi koruyamıyordur. Nitekim dünya arenası da bahsini ettiğimiz serüvenden geçmiş ve 1789'a gelindiğinde bir dönüşüm yaşanmıştır. Kral tahtından indirilmiş ancak yerine bir başka kral geçirilmemiştir. Böylece artık toplum için *monarşi* ihtiyaçları karşılayamaz bir kurum olmuştur. Bu şunun göstergesidir; monarşi o günün ihtiyaçlarını giderecek durumda değildir. Zaten hiçbir toplum hazır olmadığı bir devrimi yapmaz. Bu evreden sonra *monarşi* yerine *ulus devlet* kurumu getirildi. Çünkü artık insan yönetimde söz sahibi olmak istiyordu. İnsanlar şunu düşünüyorlardı: "Eğer alınan bir karar benim hayatımı etkiliyorsa o kararı bende almalıyım." Böylece yeni bir kurum olarak *ulus devlet* dünya arenasındaki yerini aldı. Ancak trajediye bakın ki o *ulus devlet* mutlak egemenlik haline gelerek sömürgeciliği doğuracak ve devletlerin mutlak egemenlikteki hırsları, iki dünya savaşına sebebiyet verecek ve kan gövdeyi götürecektir... Ne yazık ki yeryüzünün hazin macerası bizlere şunu göstermişti: İnsan öldürülmeden toplum kurulamıyordur. Bu sebeple 'Might is Right' kaidesine hangi kıyafet biçilirse biçilsin hep dar gelecekti.

Hayatı yönlendiren kurumlar insan ihtiyaçlarının giderilmesine yönelikti. Peki siyaset nerede ortaya çıkıyordu? Siyaset tam olarak da bu noktada ortaya çıkıyordu çünkü kurum dediğimiz değişken sabitlik, insan ihtiyaçları var olduğu sürece var olacaktı ve bu kurumlar elbette ki bir mekanizma tarafından yönetilecekti. Bu yönetim mekanizmasının adı ise siyasetti. Siyaset kelimesi sözlük manası olarak ikinci anlamda: "devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı ile ilgili özel görüş ve anlayıştır."¹ Akademik bir tanım çerçevesinde ise siyaset: "en geniş anlamda, insanların hayatlarını düzenleyen genel kuralları yapmak, korumak ve değiştirmek için gerçekleştirdikleri faaliyetlerdir."²

Düşüncenin kökleri kadim eğitim serüvenimiz içinde belki de daha geri gilemediği için Grek ile başlamıştır. Grek'te yer alan 'polis' devletinde, devlet toplumdaki değişim hızına yetişememiş ve oluşan kaos 'akıl' ile çözülmeye çalışılmıştır. Bu noktada *İdeal State / İdeal Order* ne olmalı sorusunun cevabı aranmaya başlamış ve *Siyaset Felsefesi* doğmuştur. Siyasi Düşünceler, siyaset felsefesi içinde yer alan ve siyaset üzerine düşünce üreten akademik bir branştır. Ancak bu noktada sorulması gereken sorular vardır: Siyaset ile siyaset felsefesinin farkı nedir? Felsefe ile bilginin çemberi olan bilimin farkı nedir? Bu sorulara genel geçer cevaplar verecek olursak şunu diye biliriz ki; siyaset üzerine düşünce üreten bir olgu olarak siyasi düşünceler avam tarafından ifa olunan bir şey değildir. Siyaset avamın yaptığıdır ve avam hiçbir gerçeklik ve tarafsızlık gözetmeden, tuttuğu tarafın körü körüne savunucusudur. Avamın yaptığı en üst eylem düşündürmektir (*to think*). Ancak siyasi düşünceleri ifa eden kişi düşündürmek (*think*) eyleminin bir adım ötesine geçer ve tefekkür (*reflection*) ile meşgul

olur. Çünkü ancak kişi 'reflection' durumuyla hemhal olduğunda bir üretim söz konusu olacaktır. Bu hal aynı zamanda sorgulamayı, tarafsızlığı ve rasyo-nelliği de zorunlu kılar. *Siyasi Düşünceler*, siyasi mekanizmanın yaptığını ince-lediği gibi onun yapması gerekenin ne olması gerektiğini de inceler.

Bir diğer soru olarak ise bilimin felsefeden farkı nedir? sorusu halihazır-da cevap bekler. Bunun cevabının verilmesi gerekir. Çünkü Antik Grek top-lumunda bilimdekafalarda yer alan birçok sorunun peşi sıra gitmekteydi, felsefede. Ancak koşullarındaki kulvarlar farklıydı. Çünkü bilim 'what is' so-rusunun cevabını aramakta iken siyasi düşünceler 'what ought to be done' so-rusunun cevabını arıyordu. Bu nokta her ne kadar onlar arasındaki keskin fark olsa da işin aslı itibariyle şunu diyebiliriz: Modernite'ye kadar bilim ile felsefe arasında çok korkunç farklılıklar yoktu. 16. Ve 17. Yüzyıllarda *Doğa Bilimleri* büyük gelişme kaydetti. Bu aşamada felsefe ve bilim keskin olarak ayrılmaya başladı. O zaman düşünce ile hemhal olmuş bir kişi birden çok ka-biliyeti bir arada geliştirebiliyordu. Söz gelimi Farabi hem büyük bir mate-matikçi hem filozof hem de iyi bir müzisyendi. Modern siyaset felsefesinin kurucularından sayılan T. Hobbes ise bir geometriciydi.

Felsefe ile bilimin net farkını ortaya koyduktan sonra felsefeyi icra eden kişi olarak filozof, 'reflection' eylemini mütemadiyen eyleyen kişi olarak sabitleni-yordu. Mütemadiyen idi çünkü filozof hakikatin peşinde koşan kişiydi. Derdi hakikatti. Bu derdiyle eğlenirken bir derdi daha vardı ki o da; hakikatin hakkı-nı, hatırını gözetmekti. Düşünce ise her ne derece tefekkürden aşağıda olsa, kendi mahremiyetini kurcalayanlardan muhakak hesabı sorucu olacaktı. Bu işin bir bakıma cilvesiydi. Hakikat değişken olmadığı için filozof görüntüdeki kavga ile uğraşmazdı. Kavgaya sebebiyet veren durumu inceler, değişen ardın-daki değişmeyi arardı. Bu aynı zamanda toplum içinde değişmeyendi. Filo-zof evrensel bilgiye ulaşmaya çalışırdı. Bunu yaparken de bir kaygı güderdi: İdeal olana ulaşmak. Filozof çıkar peşinde koşmazdı. Hakikatin peşinde tam bir tutku ile koşardı. Filozof bu yönüyle tam bir tutkuya sahip olardı. Bunu en iyi şekilde ifade eden örnek ise şüphesiz Thales'in Trakyalı Kızlarla yaşadığı ilginç hikâyledir: Gök cisimlerine karşı büyük bir ilgi besleyen ve ilk doğa filozofların-dan olan Thales gene bir gündüz vakti yolda yürürken başını göğe diker ve öy-lece oraya dalar. Göğe olan tutkusundan yürüdüğünü dahi unutan Thales, yü-rüdüğü yoldaki çukuru görmez ve küt diye oraya düşer. Bu durumu gören Trakyalı Kızlar zümresi hemen çukurun başına üşüşürler ve Thales'e şöyle ses-lenirler: "Yahu be adam sen daha önünü görmüyorsun birde kalkmışsın gökle uğraşıp duruyorsun. Senin neyine bu işler." Thales ise o günlerde gök cisimle-rinin hareketlerini izleyerek gelecek yılın zeytin hasadını tahmine çalışmakta-dır. Ancak kozmosu öylesine tutku ile incelemektedir ki gündüz vakti önünde-

ki çukuru görmemiştir. Şüphesiz bu hikâye bizlere siyasi düşünceler tarihi ve filozof ruhaniyeti ile ilgili çok doğru bilgiler verir. Filozofun hakikate olan tutkusu tıpkı Thales'in eylemekte olduğu iş esnasında gökyüzüne olan bakışındaki tutkunun ta kendisidir.* Ancak bu tutku aşırı olmamalıdır. Çünkü aşırılık vuku bulduğunda içine düşülen bir çukur her vakit olur. Thales'in içine düştüğü çukur onun tehlikesi ve tuzağıdır. Bu aynı zamanda sırtını döndüğü gerçeklik olan günlük hayattır. Hikâyedeki Trakyalı Kızlar ise bir nevi hırstır Thales için. Çünkü onların sözleri Thales'i kendine getirir ve hırslandırır. O yıl Thales gök cisimlerinin hareketlerinden tahminle zeytin hasadının çok verimli olacağını keşfetmiştir. Atina'nın pek çok zeytin tarlalarını satın almış ve bir yıl sonra zengin olmuştur. Thales'in çukuru önündeki hakikatti, ancak gökyüzü de onun büyük hakikatiydi. Bu hikâyeden anlıyoruz ki Grek'te evren felsefeye konu olmuştur. Evrene dair bir araştırma bir sorgulama yapılmıştır. Kozmolojik gerçekler değişmez kabul edildiği için incelenmiştir. Çünkü hakikatte değişmez kabul edilmekteydi ve Grek'te din evrensel doğrunun kaynağıydı. Filozoflar ise bu evrensel doğruyu akıl ve gözlem ile arama yoluna gitmişlerdi.

Nitekim Sokrates'e gelindiğinde bütün olay tepe taklak değişiyordu. Çünkü Sokrat kendinden önceki doğa filozoflarını taktir etmekle birlikte onları eleştiriyordu. Sokrat için kozmos insan aklının dışında, insan aklını aşan bir gerçeklikti. Kozmosu insan algılayamazdı. Kozmos bir nevi dini bilgiydi ve bu bilgiye insan aklı ulaşamaz, bunu kavrayamazdı. Bu sebeple filozof kozmosu değil bizatihi 'beşeri' incelemeli diyordu Sokrat. Böylece felsefenin bakışını kozmostan beşere çeviriyordu. Bunu yaparken ise büyük bir mütevazilik ile yapıyordu. Çıkış noktasını hiçbir şey bilmediği üzerinde temellendiriyordu. Bilmemek onun için bir çıkış yoluydu ve sürekli beşere karşı bir sorgulama içindeydi. Beşeri sorguladığı içinde siyasetle doğrudan bir ilişkiye girmiş oluyordu. İnsan için Goodlife'ı arıyor, hakikate ulaşmak içinde 'diyaletik' metodu kullanıyordu. Sokrat'ın hakikate giden yolu; sorgulama ve şüpheden geçiyordu. Ancak problem tam olarak Sokrat'ın 'tek bildiğinin hiçbir şeyi bilmediği' noktasında zuhur ediyordu. Çünkü bilmediğini varsayarak var olanı sorgulayan Sokrat, kendi siyasi varlığını devam ettirmek isteyen otoriteleri rahatsız ediyordu. Çünkü bu otorite merkezi politik otoriteydi ve gelenek içinden gelen büyük bir damardı. Bu damar toplumun aile yapısına dahi sirayet etmişti. Ailede babaya olan itaat aynı şekilde kral içinde geçerli olup kutsal bir itaatti. Sorgulanmayan ve sorgulanmaya kapalı bu otorite, tek bildiği hiçbir şeyi bilmeyen bir adam tarafından çeşitli sorulara maruz kalmakla sallantıya giriyordu. Çünkü Sokrat'ın bunca bilinmezlik içinde en yoğun 'reflection' ettiği bilinmezlik 'what is justice?' idi. Nitekim Sokrat'ın bu sorgulaması onu darı ağacına götürecekti. İlginç olan enstante-

ne ise şuydu. O dönemin siyasi organizasyonu; günümüzde uğruna insanların öldüğü demokrasi denilen olgu ile idame olunmaktaydı. Bu sebeple “demokrasi Sokrates’i öldüren rejimin adıydı.”³ Sokrat ise idama giderken hiç de korkmuyordu. Öyle ya; idam edilmeye giderken arkasından karısı: “Seni haksız yere öldürüyorlar” diye bağırdığında, dönüp ardına: “Ne güzel işte. Haklı yere öldürseler daha mı iyi olurdu?” diyecek kadar.

Platon M.Ö 427-347 tarihleri arasında Atina’da yaşayan, soy kütüğü büyük devlet adamı Solon’a kadar giden önemli bir ailenin çocuğu. Hocası olan Sokrates iktidarı sorguladığı ve bu sebeple tanrılara saygısızlık ettiği ve Atina’lı gençleri yoldan çıkartmakla suçlanarak öldürüldüğü için, Platon kendi düşünce serüvenini adalet üzerine temellendirir. En büyük eseri olan ‘Devlet’; “Sokratesçi bilginin, felsefenin, eğitimin önemini kabul eder ve maddi zenginliğin ve güce dayalı politikanın anlamsız olduğunu iddia eder. Devlet hem Sokrates’i suçlayanlara bir cevaptır, hem de fikirleri kadar Sokrates’i de açıkça seven birinin, Sokrates’in konumunu savonusudur.”⁴ Devlet kitabının bütün sergüzeştî adâletin ne olduğu sorusunun cevabı üzerine kurulmuştur. Çünkü o dönem içinde Atina’da “siyasal ve ekonomik gelişmeler, zengin ile fakir arasındaki kopukluğu artırmış ve çeşitli sınıflar arasında artan eşitsizlik, adalet sorununu gündeme getirmiştir.”⁵ Birde bunda Atina’nın M.Ö 431’de başlayan ve 404’e kadar süren Peloponez Savaşı’nda net bir şekilde Sparta’ya yenilmiş olmasında etkilidir. “Bu yenilgi dolayı, Atinalıların çoğu, kabile atalarından miras aldıkları geleneksel inançlara güvenlerini kaybetmişlerdir. Onlar için, adâleti bulmak, artık, tanrıların iradesine dayanan eski gelenekleri takip etme sorunu değildir. Kafaları karışıktır ve yeni yön arayışındaydılar.”⁶

Genel olarak adalet üzerine yapılan tartışmalarda iki ana grup oluşur. Birinci grup “hakikatin kesin ve sürekli olmadığını ileri süren rölâtivistlerin (görececiler)”⁷ görüşleridir. “Çoğunlukla, tüm hakikat, özel bir duruma bağlıdır ve her ne olursa olsun, hakikat, yerel bir uygulamadan daha fazla bir şeye dayanmaz. Kabile gelenekleri gibi kamuoyu da, hakikate bir temel olarak hizmet edebilir. Ve eğer bir kabile geleneği bir rölâivist tarafından hakikatin kaynağı olarak ele alırsa, o, gelenekselcilerin ve onların takipçilerinin kriz öncesi zamanlarda sağlamış oldukları gibi kesin, sürekli bir rehber değil, değişen, sürekli değişen bir temel için böyle yapar.”⁸

Bu görüşe karşı ise mutlakîyetçiler (absolutists) dediğimiz görüş yer alır. “Değişen arzularımız ve geleneklerimizin veya kamuoyundan bağımsız gerçek bir hakikatin var olduğuna ve her zaman varolageldiğine inanır. Biz istesek de istemesek de hakikat vardır ve bizim yükümlülüğümüz, onu aramak ve ona göre yaşamaktır.”⁹

Bu iki durum karşılıklı değerlendirildiğinde saf bir haklılık payı kimseye bahşedilemez. Rölâivist konumum en önemli temsilci gruplarından biri olan

Sofistlerdir. "Bir sofiste göre gerçeklik, değişmeyen bir değişim ilkesinde bulunur. Çevremizdeki dünyadan bizi haberdar eden duyularımız, bize hiçbir şeyin sabit ve değişmez olmadığını ve maddi nesnelerin, kanaatlerin ve insanların, değişmez bir biçimde değişmeye mâruz kaldıklarını söyler... Bütün siyasal inançlar ve uygulamalar sadece gelenektir, sürekli olarak değişen tarihe, geleneklere ve her bir toplumun kanaatlerine dayalıdır. İnsanların, farklı hükümetlerin ve farklı siyasal kurallar ve talimatların yönetimi altında yaşamalarının sebebi de budur."¹⁰ Sofistlerin bu çıkarsamaları doğrultusunda adalet "ne doğaldır, ne de her yerde yaşayan insanlar için aynı şeydir, ne de bütün toplumlarda aynı anlama gelir. Adalet daha ziyade, gelenekseldir ve zamanın herhangi bir ânında bir toplumdaki kamuoyunun tanımladığı şeylere dayanarak, yerde yere değişiklik gösterir."¹¹ Yani haddi zatında adalet anlayışı sürekli olarak bir değişim içindedir. Bu sebeple Sofistler "siyasal danışman, anketçi ve hukukçu olarak kiralandılar. Onlar, Atinalı yurttaşlara, başkalarını ikna etmeyi, oy vermeyi ve siyasal destekte bulunmayı öğrettiler. Sofistler aynı zamanda, büyük jürilerin çoğunluğunu etkilemeye dayanan jüri kararlarının olduğu mahkemelerde, davacılara da tavsiyelerde bulundular."¹²

Sofistlere karşı ise mutlakiyetçi konum, Sokrates aracılığıyla konuşan Platon ile can bulur. Devlet ile Platoncu diyalog, "iyi düşünülmüş tartışma aracılığıyla hakikati aramada diyalektik yöntemin kullanımını tasvir eder. Diyalektik düşüncesi, her bir taraf için de, ileri sürülen beyanların mantıksal sonuçlarını ve onların karşıtlarını, yalnızca berrak, cilasız hakikat kalıncaya kadar sıkıştırmaktır."¹³ Bu can buluşun arka planında Sokrates'in bir sorgulayıcı ve hiç kimsenin adaleti doğru tanımlayamayacağı varsayımıyla temellenen bir hakikat arayıcısı olmasının yanında "evrenin doğası hakkında mutlakiyetçi sonuçlara öncülük eden temel bir varsayım vardır."¹⁴

Platon 'şeylerin' neden değiştiğini açıklarken 'formlar öğretisini' kullanır. "Bu öğretisi, her maddenin değişmez bir şekilde değişime ve çürümeye mâruz kaldığını savunan rölativist görüşle kısmen aynı görüşü paylaşır"¹⁵ Ancak Platon bu görüşe bir seviye daha kazandırır ve "değişen maddi nesnelerin ve onlara dayalı olan kurumlar ve kanaatlerin arkasında değişmeyen bir gerçeklik"¹⁶ olduğunu söyler. "Bu gerçeklik, hiç değişmeyen ve sonsuza kadar bozulmadan kalacak çok sayıda sonsuz formlardan oluşur. Her bir form, yalnız akıl tarafından bilinebilen kutsal bir değer ve her dünyevi, maddi ya da geleneksel bir amaçtan daha üstün evrensel bir ideadır."¹⁷ "Platon'a göre, formlar hakikaten gerçek olanlardır; bütün fiziksel nesneler sadece formların yadıkları görünümüdür. Bundan başka, her maddenin insanların, şehir devletlerinin, hatta adâletin bile bir ideal formu vardır. Platon'a göre, arınmış akıl yürütme yetenekleri nedeniyle onları keşfedebilen tek varlık olduk-

ları için, formları yalnızca filozoflar bilebilir.”¹⁸ Bu sonuç ise bizleri Sofistlerin yani rölâtivistlerin dayandıkları duyuların tecrübeleri ve başvurdukları adalet gibi değerler, sadece gerçekliğin bozulmuş ve çarpıtılmış bir görüntüsü olduğunu vaaz eder. Platon’a göre “ formları bilen bu kişiler, fiziksel nesnelerin gerçek doğasını, özünü, ideal şeklini veya doğal modelini algılayamazlar. Doğal olan, gerçekliğin temelidir ve akla başvurmak suretiyle bilinebilir. Muhakeme etme kapasitesi, beden öldükten sonra da yaşamaya devam eden ölümsüz ruhta yatar. Muhakeme etme kapasitesi, filozofları, iyi ile kötü arasındaki ayrıma yönelten daha yüksek bir amaca ve mutlaka “iyi”nin ya da ideal adâletin tümüyle bilinebilir bir standardına sevk eder.”¹⁹ “Herkesin kendisini tam olarak gerçekleştirmesini ve gerçek doğasını yerine getirmesini mümkün kıldığı için adâlet, siyasal hayatın en yüce amacıdır.”²⁰ Ancak bu kendini gerçekleştirme eylemini en güzide şekilde yerine getirenler ise “hakiki adâletin formunu tam olarak bilen ve anlayan – bilge filozoflar-’dır”²¹ ve bu sebeple ideal devlette siyasal liderliğe yalnızca onlar layıktır.

Formların bilgisine ulaşma aşaması ile duyularla başlar ancak duyulardan bağımsız bir kavrayışa sahip olmakla sona erer. Eflatun bu başlangıç ve varışı içine alan şematizmini dört tabana ayırır. İlk basamak olarak “insanlar sadece şeylerin gölgelerini, nesnelerin hayallerini (imgelerini) görürler. En ortada, düşünemeyen sıradan insanlar gibi hayvanlar da, bu dünyanın sadece varoluşunu keşfederler.”²² İkinci basamakta ise inanç ve kanaatlerini ifade etmelerini sağlayacak nesneleri gören Sofistler vardır. Üçüncü seviyede ise, aklın ve ruhun dünyası yer alır. Bu düzlem soyutlamada düzeyidir. Bu düzlemde “matematikçi, bilim adamı, mantık öğrencisi”²³ yer alır. Son olarak ise “en yüksek idrak etme ve bilme düzeyi, yalnızca birkaç kişinin, sadece doğal olarak çok üstün zekâ ve önemli eğitimle donanmış kişilerin ulaşabileceği düzeydir. Bu aşama, gerçeklik veya gerçek bilgidir ve yalnızca filozoflar bu aşamaya ulaşabilir.”²⁴

Tüm bu aşamalar aynı zamanda net bölünmüş çizgilerdir. Bu bölünmüşlük içinde olan bir toplum belirli bir hiyerarşi ile var olur. Burada adâletin temeli; “devletteki ve devletin yurttaşlarının içindeki iyiyi fark etme”²⁵ ile ifa olunur. “Sadece doğru bir devlette bireyler, hem iyi insanlar hem de iyi yurttaşlar olarak gerçek doğalarını tümüyle gerçekleştirebilirler; böylesi bir siyasal düzen olmadan onlar kaos içindedirler.”²⁶

“Devlet, yalıtılmış (isolated) bireylerin kendi kendilerine yeterli olmadıkları gerçeğinden ortaya çıkmıştır.”²⁷ Çünkü insanlar yaşantıları müddetince belirli temel ihtiyaçlara sahiptirler ve onların bu ihtiyaçları belirli bir sosyal alanda birleşir. Bu ihtiyaçların başlangıcı spesifik olarak birey ile ilgili olan ekonomi ve güvenlik gibi kendine yeterlilik gerektiren alanlardır. Ancak bu

ihtiyaçlar zamanla daha üst düzey olan ilişkilerin kurulduğu arkadaşlık gibi sosyal alana temas eder.

Platon ideal devletini oluştururken ‘uzmanlık’ ve ‘uzmanlaşmayı’ kendisine baz alır. “Devletimizi, ilk kurmaya başladığımızda, evrensel bir ilke olarak herkesin kendi doğasına en uygun bir tek işi yapması gerektiğini birkaç defa beyan etmiştik”²⁸ deyişi bu uzmanlığa işarettir. Adaletin tanımı böylesi bir devlette her kişi için değişiklik gösterir ancak “adâlet, kişinin doğasına en uygun şeyi yapmasını gerektirir.”²⁹ “İnsanların bir kısmı yönetici olmak için doğar, diğerleri de çalışmak için. Doğru devlet, bu uzmanlık ilkesi, ekonomik iş bölümü ilkesi üzerine kuruludur. Bu nedenle yurttaşlar, kişisel arzularını daha üst bir akla tâbi kılmalıdır ve kamunun iyiliği için kendilerine söylenen şeyleri yapmalıdırlar. Sonuç iki parçalı bir düzendir, toplumun bütün üyeleriyle her bir ruhun içinde var olan barış arasındaki uyumun meydana getirdiği sosyal ve psikolojik düzen. Doğru devlet, onların gerçek ekonomik ihtiyaçlarıyla sosyo- politik doğalarını birleştirir.”³⁰

Platon’un o meşhur mağara metaforu ideal bir devlet ve düzen için tamda yerindedir. “Mağara, Platon’un, kaba arzu ve kamuoyunun aşırılık ve adâletsizliklerini teşvik eden bir rejim olduğu için nefret ettiği bir demokrasiye benzer. Mağaranın sakinleri, nesnelerin gölgelerini gören demokrasideki sahte bilginin hayâl dünyasında yaşayan çoğu insan gibi, idrak düzeyinin daha alt seviyesindedirler. Onlar, belli şeylerle ilgili inançlara sâhiptirler ve belki güzel bir sanat parçasını veya doğru yasayı fark edebilirler, ama onların bu maddi şeylerle ilgili hüküm verme standartları yüzeyseldir ve sürekli değişir.”³¹

“Filozof ise, tam tersine, mağaranın dışarısına kadar giden ve gerçek dünyayı tam gün ışığında gören birine benzer. Filozof, idrak düzeyinin dördüncü aşamasına ulaşmıştır ve iynin formunu bilir. Fakat mağaraya dönüp gördüklerini diğerlerine anlattığında, onunla alay edilir. Kamu onların yanında olduğu için, zaten görüyor olduklarına inanan çoğunluk, kendinden emin bir haldedir... Bununla birlikte, sabırlı bir muhakeme ve eğitim yardımıyla, gerçek filozoflar, herkesin, doğasına uygun olarak iyiye katılmasına yardım edebilir. Filozofun görevi, Sokrates’in yapmaya çalıştığı gibi, mağaraya dönmek ve çoğunluğun kendilerini görmelerine öncülük etmektir. Sonuç olarak bir devlet, yönetme otoritesi filozoflara verildiği zaman adaletli olur.”³² Çünkü “onlar, sahte filozoflar olan Sofistlerin yaptığı gibi, iktidarı kendileri için istemezler.”³³

Platon ideal devletini üç ayrı sınıfa ayırır: Yöneticiler, yardımcılar ve üreticiler. Bu hiyerarşik zeminde yardımcılar ve üreticilerin yegâne görevi yöneticilere tabi olmaktır. Onlar hükümetin karar alma ve verme işlerine katılmazlar. Onların görevi yöneticilerin emirlerini yerine getirmektir.

Bu hiyerarşik düzlemin tabanında en geniş zümre olan üreticiler vardır. En büyük ve siyasal olarak en alt sınıfı meydana getirirler. “Onların özelliği, kaba arzuya bağımlı olmalarıdır. Onlar, fiziksel istek ve ihtiyaçlarını tatmin etmek için zenginlik ve diğer maddi şeylerin peşindedir. Diğer iki sınıftan farklı olarak üreticilerin, özel mülkiyet, evlenme ve çekirdek-âile birimlerinde yaşamalarına izin verilir. Aynı zamanda, onlar, sınırlı eğitim yoluyla bilgele-
rin yönetme hakkını fark edecek kadar yeterli akla da sahiptirler. Ekonomik açıdan üreticilerin işlevi, Devlet’in maddi ihtiyaçlarını temin etmektir. Bu sınıfa mensup olanlar, çiftçiden kunduracıya, marangozda kadar ekonomik refah için gerekli tüm tarım ve zanaatkârlık görevleriyle meşgul olurlar.”³⁴

Bu üretici sınıfının üstünde yer alan yöneticiler ve yardımcılar, koruyucular olarak isimlendirilirler. “Onlar idareyi yürütenlerdir ve her ikisi de, sınıf özelliklerine dayalı olarak birbirine eşit olan erkek ve kadınlardan oluşur”³⁵ “Yardımcılar, heyecanlı ve cesurdurlar... ‘devletin çobanlarına itaat eden bekçi köpekleri gibi’ onların işlevi de, yöneticilerin kararlarını yerine getirmektir. Onlar, üreticiler arasındaki hırs emarelerini kontrol etmek için gerekli olan polis ve orduyu da içeren Devlet’in bürokrasisini oluştururlar.”³⁶

Son olarak ise en üst tabakada yer alan yöneticiler ‘filozof-kral’ ve ‘filozof-kraliçelerden’ oluşur. Bunların temel özelliği ise akılları ve karar verme işlevleridir. “Onlar, eğitim süreci ve bütün bireylerin uygun sınıf ve işlevlere yerleştirilmesini de içeren, tüm Devlet’e yön veren iyi yetiştirilmiş yönetim ve siyaset sınıfıdır. Onlar, eşitlik ya da dürüstlük duygularında bulunan ve sadece onların sâhip olduğu bir akla dayalı bütün yasa ve talimatların kaynağıdır”³⁷ Çünkü “onlar kendilerini bilirler yani, iyi ile kötü arasındaki farkı bilirler ve karar alırken bu bilgiye başvurabilirler. Onlar, kaba arzularını denetleyebildikleri ve adâletle yönetmelerini mümkün kılan iyiye akıllarıyla ulaşabildikleri için, böyle yapabilirler.”³⁸

“Platon, yurttaşlık erdeminin veya iyi yurttaşlığın öğretilebileceğine inanır. Onun eğitim projesi, yasalara bir alternatif olarak tasarlanır. Eğitim her bir sınıfa yükümlülüklerini öğretir ve sınıfların, mümkün olduğu kadar çok kendilerini düzenlemelerini teşvik eder. Bu misyonun verildiği eğitim, total olarak kamu otoritelerinin ellerindedir.”³⁹ “Eğitimin amacı, sosyal ve mutlu yurttaşlar hâline gelebilsinler diye, erken yaşlardan itibaren çocukları, toplumun normlarını benimseyecek şekilde yetiştirmektir.”⁴⁰ ve tüm eğitim sistemi burada “devlete hizmet etmek üzeri tasarlanmıştır”⁴¹

Platon için kadınların zekâsı hükümete olumlu katkı sunabilir. Ama “Platon esas olarak, hem erkek hem kadınların çoğunluğunun sürekli uyruk olmadıkları elitist bir toplum kurar.”⁴²

Platon, hocası Sokrates’in öldürülmesiyle birlikte peşine düştüğü adâlet arayışı üzerinden ürettiği ‘ideal devlet’inin trajik bir yana sahip olduğunu

söyler. İdeal devlet kurulabilse dahi bu devlet hiçbir vakit mütemadi olmayacaktır çünkü bu devlet 'yaratma', 'çürüme' ve 'çözülme' döngüsüne tabidir.

Bunca anlatmaya çalıştığım serüven siyasi düşünceler tarihi dediğimiz gerçekliğin temelini oluşturan onlarca kolondan sadece biriydi. Onun için bu alan üzerine eğileceklere peşinen söylemek gerekir ki bu alan üzerinde yapacağınız inşa faaliyeti bir hayli karmaşık olup, bir o kadarda yorucu olacaktır. Bilhassa modern dünyanın insan algısı düşünüldüğünde... Artık iki satırdan fazla olan hiçbir şeye eğilmeyen insan başı içinsöyleneni özetlemek farz hale geliyor. Oysaki modern toplum evveline bakıldığında, bilhassa bizim toplumumuzda, iki satır yazılan nice ürünler üzerine dahi yapılan şerhler var. Artık iki satır yazılan nice ürünler ise tek satıra özetlenmeye çalışılıyor. Çünkü insan için gerekli bilgi yalnızca pragmatizmin prangalarında yaşayabiliyor. Bilgi tefekküre seyri suluk eylediği vakit ya sıkıcı yada 'bu benim ne işime yarayacak' sorusunun kurbanı olmaktan geri kalmıyor. Bu sebeple bizlerde içinde yaşadığımız 'modern' toplumun gerekliliğini yerine getirelim ve üşengeçlerimiz için bunca anlatmaya çalıştığımızı özetleyelim.

Siyasi Düşünceler Tarihi dediğimiz serüven akademik alanda Antik Yunan olarak bilinen Grek'lezuhur etmiştir. Siyasi düşünceler, siyaset üzerine düşünce üreten akademik bir branştır. Bu alana başımızı eğdiğimizde evvalla tanışmamız gereken kavramlar siyaset, bilim, filozof ve hakikattir. Bu kavramlar üzerinden yapılan tanımlamalar aynı zamanda siyasi düşüncenin ortaya çıktığı Grek atmosferine bizleri götürür ve orada Sokrates, Platon ve Aristo ile tanış olmamıza vesile olur. Siyaset; toplum içinde yer alan kurumların bir güç tarafından yönetilmesi ve bu yönetilen üzerinde konuşulan her kelimedir. Bu sebeple avam ile sınırlı kalır. Siyasi Düşünce olarak adlandırdığımız gerçeklik ise avamı aşarak filozof tarafından ifa olunur. Filozof çıkarın değil, hakikatin peşinde olan kişi olduğu için avama karşı bir aşmışlığa sahiptir. Hakikat ise varılabilecek bir sabitlik olmayıp, ancak 'ideal' olana en yakın formdur ve filozof daima onun peşinden gitmekle yükümlüdür. Bu sebeple siyasi düşünceler tarafsız ve rasyoneldir. Siyasi düşünceler içerisinde filozof siyaset adamının yaptığını incelediği gibi, iyi ve kötü formları değerlendirmek kaydı ile çıkarları geri plana atarak yalnızca hakikate en yakın formun peşinde koşup, yapması gerekenin ne olduğunu da inceler. Bilhassa olması gerekenin ne olacağı hususunda yorulur. Bilim denilen dehliz de felsefeden tam olarak burada ayrılır. Bilim '*what is*' sorusunun merkezine kilitlenmişken felsefe '*what ought to be done*' sorusunu kendine merkez alır. '*What ought to be done*' sorusunun cevabını aramak tam da hakikatin peşinde koşmaktır. Burada filozofun ulaşmaya çalıştığı şey ideal olan düzendir. Siyaset etkinliğini yerine getiren iktidar sahibi güce sahipken, hakikatin peşinde ko-

şan filozof güçten yoksundur. Ancak bu yoksunluk onu dünyevi yöneticiden aşağı konuma koymaz. Dünyevi yönetici gücünü hakikate bağlayamaz çünkü o çıkarına odaklanmış ve orada katılmıştır.

Bu döngü içerisinde Grek'te siyasi düşünceler nasıl ortaya çıkmıştır? Kadim Grek'te Sokrates öncesi tüm filozoflar evrenin (kozmosun) bilgisi üzerine kafa yormaktaydılar. Thales'in gökle olan alıp verememişliği bunun en güzel örneğiydi bizler için. Sokrates'e kadar hep evrene dair bir sorgulama söz konusuydu Grek'te. Burada kozmolojik gerçekleri değişmez kabul edip kozmosu incelemişlerdi çünkü hakikatte değişmezdi. Grek'te evrensel doğrunun kaynağı 'din' iken filozoflar ile bu sarsılmış ve doğrunun kaynağı 'akıl' ve 'gözlem' ile aranmıştı. Sokrates kozmosun dini bir bilgi olduğunu ve bunun kendisini aştığını dile getirmiş ve düşüncenin odağını kozmostan beşere çevirmişti. Sokrates beşeri sorguladığı içinde direk siyaset ile ilişkiye girmiş oluyordu. Çünkü Aristo'nun da sonradan arz edeceği gibi "insan siyasal bir hayvandı." Sokrates insan için 'goodlife'ı arıyordu. Hakikate ulaşmak için ise 'diyalektik' metodu kullanıyordu. Bu metot ile ortaya atılan argümanlar çürütülüyor ve bu çürütme işlemi devam ettikçe ortada son nebze kalacak pür/saf doğrulara ulaşılmaya çalışılıyordu. Ancak Sokrates beşer üzerine sorgulama yaptıkça otomatikman siyasi olanı da sorgulamış oluyordu. Ancak Grek'te siyasi otorite olan polis yani city-state politik organizasyonun merkezi olarak kutsal ile bağlantılıydı. Atalardan gelen inanış zincirinin bir halkası da polisti. Aile içinde babaya olan itaat ve saygı, tıpkı bir baba olan siyasi otorite içinde geçerliydi ve bu sebeple siyasi otorite kutsallık arz ediyordu. Kişinin bu mecra üzerine yapacağın sorgulama aynı zamanda kutsalında sorgulanmasıydı. İşte Sokrates'in bu sorgulaması onu darı ağacında sallanmasıyla sonuçlandı.

Sokrates'in ölümü onun öğrencisi olan Platon'un doğrudan adâlet üzerine eğilmesine sebebiyet verdi. Platon'un adâlet temelli yaptığı sorgulama 'ideal devlet' düzenini kurma yolundaydı. Platon'a göre insan 'göreceli' bir mahlûktu. Bu sebeple Platon hakikate ulaşmada diyalektik metodu kullandı ve dünyayı ikiye ayırdı. Bunlardan ilgi duyular dünyası olan Sense World diğeri ise İdealar World olan gerçek dünya idi. Sense World; kusurlu, aldatıcı ve yanıltıcı bir dünyaydı. İdealar Dünyası ise değişimin olmadığı mükemmel dünyaydı. Ancak bu dünyaya ulaşmak için duyuların aldaticılığından kurtulmak gerekirdi. Yani tam olarak nefsi köreltmek şarttı. Bu dünyaya ise yalnızca doğru form ve metotlar çerçevesinde kullanılan 'akıl' ile ulaşılabirdi. Mutlaklık buradaydı. Akıl ise yalnızca hakikatin peşine düşmüş ve çıkar gözetmeyen filozoflar hakkıyla kullanabilirlerdi. Bu sebeple devleti yalnızca filozof – kral yönetmeliydi.

- ¹ Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, c.2. Türk Dil Kurumu Yay. Ank. 1998. s.1996
- ² Andrew Heywood, Siyaset (Çev.: Bekir Berat Özipek, Bircan Şahin, Mete Yıldız, Zeynep Kopuzlu, Bahattin Seçilmişoğlu, Atilla Yayla),İst., 2011, s.22
- ^{*} Benzer tutku yaradılışı itibariyle insanın yakınlıştırıldığı ve ontolojisine kolay gelen her iş için geçerlidir. Söz gelimi Modern Türk Şiirinin enstantane yazarlarından olan İsmet Özel de as-kere gittiği zaman bir şiir yazmaya koyulur. Ancak şiirin bir yerine gelir ve tıkanır. Şiire devam etmek için bir acıya maruz kalması gerektiğini hisseder. Hemen revire koşar ve diş doktorunun önüne oturur. Sağlam olan dişlerinden birini çektirir. Böylece şiiri tamamlamak için gerekliliği önce bedeninde sonrada ruhunda duyumsayarak şiirini tamamlar. Bu durumda tıpkı gündüz vakti göğe tutkuyla bakan Thales'in eylediğine olan bağlılığı gibidir. İsmet Özel'in şiire olan tutkusu, yaşadığı bu olay düşünüldüğünde tamda bir filozof tutkusudur.
- ³ İsmet Özel'in yaptığı bir demokrasi tanımıdır.
- ⁴ Donald G. Tannenbaum & David Schultz, Siyasi Düşünce Tarihi (Çev.: Fatih Dermirci), İst., Kasım 2011, s.67
- ⁵ A.g.e., s.67
- ⁶ A.g.e., s.68
- ⁷ A.g.e., s.67
- ⁸ A.g.e., s.69
- ⁹ A.g.e., s.69
- ¹⁰ A.g.e., s.69
- ¹¹ A.g.e., s.69
- ¹² A.g.e., s.69
- ¹³ A.g.e., s.70
- ¹⁴ A.g.e., s.70
- ¹⁵ A.g.e., s.70
- ¹⁶ A.g.e., s.70
- ¹⁷ A.g.e., s.70
- ¹⁸ A.g.e., s.71
- ¹⁹ A.g.e., s.71
- ²⁰ A.g.e., s.71
- ²¹ A.g.e., s.71
- ²² A.g.e., s.71
- ²³ A.g.e., s.71
- ²⁴ A.g.e., s.71
- ²⁵ A.g.e., s.71
- ²⁶ A.g.e., s.72
- ²⁷ A.g.e., s.78
- ²⁸ (republic 433a)
- ²⁹ A.g.e., s.73
- ³⁰ A.g.e., s.73
- ³¹ A.g.e., s.73
- ³² A.g.e., s.73
- ³³ A.g.e., s.73-74
- ³⁴ A.g.e., s.75
- ³⁵ A.g.e., s.75
- ³⁶ A.g.e., s.75
- ³⁷ A.g.e., s.75
- ³⁸ A.g.e., s.75
- ³⁹ A.g.e., s.76
- ⁴⁰ A.g.e., s.77
- ⁴¹ A.g.e., s.77
- ⁴² A.g.e., s.77

TARIK DENİZ

ANTOINE GALLAND'IN
ELYAZMASINDA İZMİR

*"Bu kadar doğal zerafetle bezenmiş içten
kahkaha ve eğlenceyi daha önce hiç görmedim."*

NOSTITZ KONTESİ
PAULINE, 1835

Uzun tarihi boyunca zarif kuğu boynunda bir inci gibi taşıdığı Smyrna, Smirne, Zmirra, Smira, Ksmire, İsmire, İzmir ve daha başka adları onun puslu aynalarında çok kimlikli sayısız yüzünün toplamı ihtişamı, yıkımı, keyfi, hoşgörüyü, esnekliği, yangınları, vebayı, kayıpları ve kederini gözler önüne sermekten çekinmeyecekti hiç İskenderiye ile Beyrut gibi Levanten şehirlerin izdiüşümü İzmir.

Kimbilir belki de Homeros'un Odyseia'sındaki anılar, geriye dönüşler, geçişler, zamanda yolculuklar, olay içinde olayların anlatıldığı benzersiz kurgusuyla hikayesini destana dönüştürdüğü kilit şehirlerin kaçınılmaz yazgısıydı 17. yüzyılda Asya-Avrupa arasında neredeyse bütün malların gemilere yüklenip boşaltıldığı Lavant ticaretinin kocaman kalbi İzmir'in yaşadıkları da...

19. yüzyılda çiçeklenmiş, Levant olarak adlandırılan coğrafyada hayatının dörtte birini üstelik yurttaşları Tavernier ve Chardin gibi maddi olanak-

lardan yoksun bir şekilde eski deyişle şarkıyatçılığa tutunarak; eski Grekçe ve çok sayıda Doğu dilini bilen Antoine Galland 1670'de İstanbul'a doğru yola çıktığı yelkenliyle İzmir'e geldiğinde 24 yaşındadır. Fransız büyükelçisinin katibi sıfatıyla İstanbul'da uzun bir süre geçirmiş, Edirne'ye gitmiş, Doğu Akdeniz topraklarına yapılan bir yolculukta da yer almıştı. Adını geniş bir çevrede duyurmasını ise kitaplar kitabı Binbir Gece Masalları'nı çevirmesine borçlu, gençlik yıllarından başlayarak 61 yaşında dünyadan ayrılmasına on beş gün kalana kadar günlük tutmayı bırakmayan Galland'ın 1672-73 yıllarına ait ilk kez dilimize Sultan Hamid Düşerken yazarı Nahid Sırrı Örik çevirisiyle yayımlanacaktı. Antoine Galland'ın seyahatnamelerini mektup formatında, tarih sırası gözeterek yazdığını da vurgulamak gerekir. Günlükleri ise sessiz sedasız arka planda kendini hissettirecekti hep seyahat yazılarında da. İzmir Gezisi (1678)'nde gördüklerini anlatırken okurlarını da şehrin geçmiş günlerine doğru bir yolculuğa çıkaracaktı Ege'nin kıyısındaki imbat rüzgallarının hiç eksik olmadığı şehrin gizli tarihinde.

Antoine Galland'ın yolculuk ettiği yelkenli gemi kalenin önünden süzülüp "*Asya'nın neşesi ve imparatorluğun süsü*" diye anılan İzmir'deki tüccar evlerinin önüne demirlediğinde daha gün ışımamıştır. Dünyanın en eski şehirlerinden İzmir, Manisa'daki Spil dağında tanrıların annesi Rea'nın perilerin dansları arasında kurulmuştur; ozanların anlattığı efsanelere göre bu yer o kadar güzeldi ki; sürekli şöenler ve eğlenceler eksik olmuyordu hiç, Efes'i yöneten Amazonlardan biri şehrin adını kendi adı Smyrne olarak değiştirdiğini de kitabında bizlere aktarmayı unutmuyacaktı. İzmir, Roma İmparatorluğu döneminde Küçük Asya'nın en Romahlaşmış şehriydi. Daha sonraları ise Selçuklu, Cenevizli, San Jan Şovalyeleri, Timurlenk, Venedik ve ardından da Osmanlı'nın ışıltılı şehirlerinden biri olacaktı İzmir.

Levant yazan Philip Mansel'e göre Smyrna'nın yeniden doğuşu tüccarların Osmanlı Devleti'ni ekonomik kontrollerinden, gümrük harçlarından ve fiyat kısıtlamalarından kaçma arzusundan kaynaklanmaktaydı. 1574'e kadar Konstantiniyye bazı kıtlıklar yaşamaktaydı, çünkü Mısır'dan payitaht için gıda maddeleriyle dönen Osmanlı gemileri mallarını Smyrna'da boşaltmaktaydılar. Zira mallarını Smyrna'da imparatorluk hükümetinin ülkenin her yerinde resmi kantar istasyonlarında uyguladığı ve suni olarak düşük tuttuğu fiyatlardan daha iyi fiyata satabilmekteydiler.

17. yüzyılda İzmir'in uluslararası ticareti daha çok Hollandalıların ve İngilizlerin elindeydi. Özellikle Venedikliler ve Fransızları İzmir'e çeken ipekli-lerdi. Kervanlara on beş gün uzaklıktaki Ankara'dan tiftikten dokunmuş yünlü kumaşlar, Spil Dağı eteklerindeki Manisa dokumaları, Antalya halıları İzmir'e gönderildikten sonra, içlerinde en pahalı olan ipeğin büyük bölü-

münü gemilerdeki Fransız, İngiliz, Hollanda, Venedik gemileri Avrupa'ya götürüyorlardı. Şehirde 1678'de toplam sayıları belki 500 veya 600 kadar olan Batılı tüccarlar Lordlar gibi yaşamaktaydılar. Arka cephelerinin denize baktığı tüccar evlerinin tavanları yüksekti. Evlerin denize açılan kapıları malların girip çıkmasını kolaylaştırmaktaydı. Gümrük Emini'nin oturduğu, dışarıdan gelen mallar için yapılmış bütünüyle ahşap ve kazıklar üzerine inşa edilmiş yeni bir yapı olduğunu yazan Galland bir de iskelenin varlığından söz eder. Bu uygulama ise kaçak malların engellenmesi içindir. Levant'ın güç simgesi konsoloslar tıpkı Pera'daki gibi şehri ellerinde iki metre uzunluğunda fildişi saplı asalı yeniçeriler eşliğinde dolaşıyorlardı.

Bakır paranın kullanılmadığı İzmir'de ticaret hayatının baş tacı paralar altın ve gümüş olanlardı. Ufak ve inceliği nedeniyle farketmeden parmaklardan akıp giden akçe, Mısır ve İstanbul darphanelerinde basılan Şerif, Rumlar arasında Sevilla kuruşları, İspanyol riyali denilen, Fransız eküleri, zlotile-ri, taler denilen Alman eküleri ve Venedik sikkeleri de gözde para birimle-rindendiler.

Seyyahın karaya ayak basar basmaz ilk işi konsolos ve birçok tüccarı ziyaret etmek olacaktı İzmir'de. İçinde çok sayıda Fransız'ın kaldığı bir otele yerleşmek yerine Türkçe ve Rumca'yı sürekli konuşabileceği sağlam inşa edilmiş handa oldukça büyük, denizi gören ocaklı bir oda kiralar. Antoine Galland, 17. yüzyılın son çeyreğinde İzmir hanlarının kırk kadarında dışarıdan getirilen mallar satıldığını, tüccarların ipek alımı için İran ile bağlantılar kurduklarını; şehirdeki hanların en gösterişlisinin ise Fazıl Ahmet Paşa'nın yaptırdığıdır. Ona göre bedestenler, hanlar, çarşı ve pazarların şehrin ticaret merkezini oluşturduğu İzmir'de karşılaşır karşılaşmaz oldukça etkilendiği; "Uzun bir cadde şeklinde olan bedesten kapalı ve kemerlidir, bu caddenin her iki kenarında dükkanlar bulunmaktadır. Dükkanların bitişiinde odalar yer alır, bunların kapıları demir olup binanın kalan bölümü gibi hepsinin kurşunla kaplı birer kubbesi vardır." diyecekti. Yanındaki sağlam han iki katlı olup güvenliğinin sağlanması için kapıları demirdendir ve biri erkekler öbürü kadınlar için 400 bin kuruş harcanarak sıcak sulu iki de mermer hamam yapılmıştır.

İzmir'de I. François ile Kanuni Sultan Süleyman arasındaki anlaşma sonucu hayata geçirilen kapitülasyonlara uygun davranılmasını sağlamak için görevli konsoloslar dışında çuha, kalay ve baharat ticareti ile uğraşan Marsilyalı tüccarlar da bulunmaktadır. Bunların dışındaki Fransızlar halıcılık, doktorluk, eczacılık, cerrahlık, berberlik, terzilik, ahçılık ve kunduracılık yapmaktaydılar. Galland, şehirde ikamet eden İngilizlerin sayısını 70 tüccar, 15 katip, birer konsolos, doktor, eczacı, cerrah ve üç meyhaneciden oluştuğunu; içkiye ve ava çok

para harcadıklarına vurgu yapar Fransız seyyah Tavernier, özellikle İngiliz tüccarların heykelleri gemilerle ülkelerine götürdüklerine yer verecekti seyahatnamesinde. Hollandalılar ise İngilizlerin aksine sade bir hayat sürmeleriyle tanınmaktaydılar. Çok aranan nakışlı kumaşlarına karşı ilginin azalmasından sonra Venedikliler yanlarında cam, demir, bakır ürünleri getirmektedir İzmir'e gemileriyle; *"Venedik gemilerinin gelişiyile birlikte her tarafta Venedik kentinin koruyucu azizi Saint Marc'ın şerefine içilmesinden ve bardakların kırılmasından başka bir gürültü işitilmez"*, Fransız botanikçi Pitton de Tournefort'un 1702'de yazdığı gibi, tüm ticaret İzmir'de Yahudiler aracılığıyla yürütülmektedir.

Galland, İzmir'deki konsolosların korunması için dışarıda yaya ya da atla gezerken elinde büyük bir asa ile önünde yürümesi için birkaç yeniçeri muhafızı verildiğini ve bu hizmetin karşılığında sardara kimi armağanlar sunulduğunu da belirtir.

Toprakla uğraşanlar dışında şehirdeki Türkler terzi, kunduracı, kürkçü, aktar, eskici, kasap, sarık ve tekke imalatçısı, nalbant, bakırcı, kuyumcu ve geçer akçe sayılan işleri yaparak geçimlerini sağladıklarını, yeniçeriler, cebeciler ve topçuların devlet hazinesinden geçindikleri yazar.

İzmir'in gülümseyen yüzünün altında patlamaya hazır bir volkan bulunduğu altını kalınca çizen Philip Mansel, Galland'ın farklı cemaatlerin birlikte göreceli bir barış içinde yaşamalarını Osmanlı kanunlarının katılığına verdiğine dikkat çekecektir.

Antoine Galland, İzmir'deki hastalıkların azlığında iklimin büyük rolü olduğunu düşünür. Öncelikle de yazın imbat denilen gündelik rüzgar şehri dayanılmaz sıcaklara karşı korumaktadır. Marcus Aurellus ise 176 ilkbaharında ziyaret ettiği İzmir'i söylevinde, *"Kaleden doğu tarafına doğru bakılırsa kenti koruyan tanrıçanın en güzel tapınağı görülebilir. Bu tapınaktan sonraki eserleri izlemek olanaksızdır; çünkü bu yerde deniz kenarına kadar görülen bütün yerler bir güzellik yaratmak için birbiriyle yarışan yapay güzelliklerle doludur"* gözlemiyile göklere çıkartacaktı çok sevdiği şehri.

Galland'ın yazdığına göre üçgen biçimli İzmir'in toplam uzunluğu 7200 coğrafi adımdır. Bu üçgen içindeki evlerde yaşayan 800 Rum, 130 Ermeni, 1500 ile 2000 aileden oluşan Türkler vardır. Evler arasında çok sayıda han bulunmaktadır. Frenklerin evleri ve birkaç han dışındakiler topraktan veya kurutulmuş çamurdan yapılmışlardır. 17. yüzyılda İzmir'in nüfusu 80-90 bin arasında tahmin edilmektedir. Tavernier 60 bin Türk, 15 bin Rum, 8 bin Ermeni yaşadığını yazar seyahatnamesinde özellikle 1688'deki büyük deprem sonrası şehrin nüfusu azalmıştır.

Şehirdeki yeme içme kültürüne gelince, Galland koyun etinin 26, sığırın ise 15 dükkanda satıldığını belirttiikten sonra Paskalya sonrası çok tüketilen

kuzu ve oğlak dışında her gün 150 keklik, turaç ve çullukların ucuz fiyatlara alıcı bulduğunu nakleder. Galland, kışın dağlardan itina ile toplanıp saklanan, yaz geldiğinde içeceklerin içine konulan serinletici kardan söz eder. Suda ayrı olarak üzerine yazılmış tanıtıcı bir kitabı Paris'te basılan Galland, Kahire'den gelen kahve ve şerbetleri ise zenginler tercih ederler; *"İzmir civarında da gül, menekşe ve diğer çiçeklerden yapılan şerbetler dışarıdan gelen şerbetler kadar güzel olur. Sıradan halkın içtiği şerbetler için kuru üzüm veya su içine konulmuş incir ve erik kullanılır ve içlerine atılmış karla soğutulur"* ayrımını paylaşıyordu bizimle. Deniz dibinin çamurlu olması nedeniyle balık avcılığının bekleneni vermediği İzmir'de bir miktar da kalamar, tarak, deniz kestanesi, midye, yengeç bulunmaktadır. Sardalya, İtalyanların dentali dedikleri balık ve yılan balığı da çıkmakla birlikte ton balığına nadir rastlanmaktadır.

"İzmir'de yaşayanlar giysilerinde canlı ve neşeli renkleri görmek isterler. Gömleklerimde manşet bulunmaz. Mintanları ise yakasızdır. Pabuçları düz olup rengi sarıdır. Sarıklarının başlık kısmı yeşil, etrafına sardıkları tülbent beyaz, yelekleri gri ketenden, ceketleri mavi, çakşırları sarı." olduğunu öğreniriz Galland'ın elyazmasından.

İzmir'den bol kayısı, incir, üzüm, portakal, limon ve özellikle de narın çürümesini önlemek için ateşte tütsülendikten sonra deniz yoluyla İstanbul'a gönderilmektedir. *"Düğün çiçekleri, papatyalar, İstanbul lalesi ve çok hoş olup kışın ve ilkbaharda olağanüstü sevimlilikleriyle sırlı bir halı gibi karları süsler"* diye hayranlığı dile getirir kitabında Seyyah Cornelius de Bruyn'de tıpkı Galland gibi *"şehrin her yanında dünyanın en güzel bahçelerine"* raslayacaktı İzmir'de.

17. yüzyılın son çeyreğinde deprember İzmir'e hayli zor anlar yaşatmıştı. 1688'deki depremi; *"Binalar yıkılmış ve üç bin kişi kaybolmuş, enkaz altında kalmıştı. Devam eden deprem şiddetli kasırga da yangına sebebiyet vermiş, yangın iki gün sürmüştü."* diye anlatacağı J. du Mont, *"Bu heykeller, bu kitabeler ve bu binanın İzmir kentini birçok kez yerle bir eden depremlerin birinde yerin altında kalmış olması büyük bir olasılıktır. Bu yıl birçok deprem hissedildi. Bunların arasında karnaval sırasında olan hayli kuvvetliydi ve büyük yer sarsıntısının neden olduğu hasarlardan daha çok verdiği korku insanları ür-küttü"* cümlelerini defterine yazan Galland şehirde yaşayanlarla birlikte depremin neden olduğu acı tabloya da tanıklık edecekti.

Zaman zaman şehri altüst eden veba İzmir'de büyük kayıplara yol açmıştı hep. Galland'ın verdiği rakamlar 1667'de 6000 Türk, 800 Musevi, 600 Rum, 500 Ermeni, 20 Fransız ve birkaç Hollandalı bu amansız hastalığın kurbanlarından. Veba salgını genellikle ilkbaharla birlikte korkunç yüzünü gösterir şehirde. Sıtma ve çocukların korkulu rüyası çiçek hastalığı da en ürkütücü ve korkunç olanlar listesindeydi.

İzmir bir yönüyle vebanın da şehriydi. Salgın sırasında Frenkler kırsal bölgelere çekilmekte; “*kapınma*” diye bilinen şeyi yaparak aylarca evlerine hapsediyorlardı kendilerini. Veba simsiyah kanatlarıyla şehrin üzerine çöktüğü zamanlar mektuplar bile potasyum nitrat ve kükürtle tütsüleniyordu.

Hep belli bir zaman diliminde dondurmak istediğim İzmir’e bir zamanlar uzak coğrafyalardan getirilip götürülen emtia listelerine göz attığımda şaşırtıcı kimi sözcükler; beklenmedik hayallere, tropikal ağaçlara, siyah ciltli kalın seyir defterlerindeki kargacık burgacık mor mürekkepli harflere, yağmur sonrası imbat rüzgarında kurutulmaya bırakılmış yelkenlere, kocaman karınlı gemilerin ambarlarını tıka basa dolduran safran, sarı balmumu, Mahmude, misk otu çiçeği, Arap zamkı, tarçın, lacivert taşı, kağıt, zencefil, Floransa sateni, Guatemala çiviti, sözcüklerinin içimizdeki yankısı olur ya, belki bizi soluk tekrarlardan, sabit bir örnek zakkum acısı robot hayatların kenarından dünyayı seyrederken üstümüze başımıza yapışıp kalmış melankoli ve kederlerimizi bertaraf etmeye yetmez miydi?

Aklımıza düşen bir graffitiden farksız İzmir’in salkım saçak karabiber ağaçlarını düşlemek bile mi?..

KAYNAKÇA

- GALLAND, Antoine, İzmir Gezisi 1678, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir, 2003
- MANSEL, Philip, Levant (Çev: Nigar Nigar Alemdar) Everest Yayınları, İstanbul, 2011
- TUĞLACI, Pars, Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1985
- ÜÇEL-AYBET, Gülgün, Osmanlı Dünyası ve İnsanları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

BİİLAÇ**Mehmet S. FİDANCI****Kurgan Yayınları**

Bîilaç Mehmet S. Fidancı'nın dördüncü şiir kitabı. Kurgan Yayınları'ndan Kasım 2013'te çıktı. Kitap *Bîilaç* şiirinden, "Hayattan Hasta" ve "Müsekkin" adlı iki bölümünden oluşuyor. Kitapta toplamda yirmi üç şiir var. İlaveten, kitapta Fuzulî ve Zâttî'den beyit alıntıları yapılmış. Ne yazık ki Mehmet S. Fidancı isminden bu yazıdan önce bîhaberdim; doğal olarak şiirlerinden de. Tabi ki bu benim eksikliğim. Bu sebeple Mehmet S. Fidancı'nın önceki kitaplarının şiirsel verimini bilmeden "doğrudan" *Bîilaç* kitabı üzerine bir tanıtım yazısı olacak. Mehmet S. Fidancı şiiri için en toplayıcı yargı kanaatimce "yara şiiri" olabilir. Yara ve acı kavramlarıyla sembolize edilse de Mehmet S. Fidancı şiiri lirik ve metafizik şiire dahil edilmelidir. Kitabın girişinde *Bîilaç* şiirinden sonra Fuzulî'den alıntılanan "Penbe-i merhem-i dâğ içre nihândur bednüm/Diri oldukça libâsun budur ölsem kefenüm" beyiti bu kanaati daha da güçlendirmektedir. Şairin kitabında alıntılacağı beyitlerin anlam dünyası ve dil anlayışı üzerinden şairin şiir anlayışına dair çıkarımlarda bulunmak yardımcı bir kaynak olabilir.

Fakat şiirlerdeki yara ve acı vurgusu bireysel yaşanmışlıkların oluşturduğu yara vurgusunu aşip kamulaşmakta ve genelleşmektedir. İnsanın yarayla ve acıyla ilişkisi geleneksel duyum ve söyleyiş tarzını güncelleştirerek ve ona yeni alanlar açarak ifade edilmektedir. İyi işlenmemiş lirizm her şair için büyük tuzaktır. Mehmet S. Fidancı bu tuzağı aşmış görünüyor. Kelimelerin arz ettiği ifade ve anlamlar yo-

ğun, gerilimli düşünsel ve duygusal tecrübelerin ürünü olarak hissedilenleri okura yansıtabilmekte. Şair imgeyi de kullanarak kelimelerin anlam çapını genişletmekte, onları yeni anlamlara doğru açabilmekte ve kelimeleri gerçekçilik ütopyasının kısır ve dar dünyasından çıkartabilmekte.

Öne çıkan durumlardan biri de Mehmet S. Fidancı şiirinin tabiatla kurduğu ilişki. Bu ilişkinin yapısı bana Nâilî'nin "Mes-tâne nukûş-ı suver-i âleme baktık/Her birini bir özge temâşâ ile geçtik" beyitini hatırlattı. Mehmet S. Fidancı şiirinin temel duyum nesnelerinden birini doğadaki varlıklar oluşturuyor. Fakat şair su, rüzgâr, ay, deniz, yıldız, ateş, duman, alev gibi tabiat

varlıklarıyla doğrudan bir ilişki kurmak yerine onların ifade ettiği anlamlara nüfuz etmeye çalışıyor ve dil ile o anlamları açığa çıkarıyor. Çünkü şair temaşa ettiği gözlemlediği nesnelere dil üzerinden nüfuz eder. Dolayısıyla, doğa nesneleri şairin hakikat arayışında temaşa edilen ve aracı olan nesneler gibi duruyor.

Son olarak, şiirlerin parçaları arasındaki bütünlük yer yer zayıf kalıyor. Duygu yoğunluğu ve yönü kendini şiirin bütününde korurken anlamsal bütünlük bozulabiliyor. Kelimelerin imgeyle zenginleşen anlam dünyası yoğun duygularla desteklenirken okurun yönlendirildiği duyum ve duygu alanları okurun zihin dünyasında bütüncül bir fikir ve anlam yaratmakta zorlanıyor. Lirik ve metafizik şiirin en engabeli geçidi burası. Duygusal yoğunluğun okurun zihin dünyası içinde bir anlam oluşturması, daha derin köklere doğru "okurun dünya algısı"yla bütünleşip güçlü zeminlere yerleşen bir aidiyet bağı meydana getirmesi noktasında lirik ve metafizik şiirin karşılaştığı zorluklarla Mehmet S. Fidancı şiiri de karşılaşmakta. Fakat birçok şiirde bu engelenin aşılmış olduğunu söyleyebilirim.

ENES TALHA TÜFEKÇİ

OSMANLI SOSYALİST FIRKASI VE YAYINLARI

Selçuk GÜRSOY

İletişim Yayınları

Osmanlı Sosyalistleri hakkında ucundan kıyısından bir şeyler okumuş veya dinlemişizdir. Fakat çoğu Türk okuyucusunun zihninde Sosyalizmin Cumhuriyet devrinde ortaya çıkmış bir akım olduğu şeklinde bir ön kabul vardır. Bu ön kabul, konunun Osmanlı dönemindeki köklerini bilmekten kaynaklanır elbette. Selçuk Gürsoy'un çalışması öncelikle bu tür düşünceleri somut bir malzemeyle yanlışlıyor. Daha sonra da eski harfli metinlere gömülü olduğu için konunun, günümüz Sosyalist camiasına yeterince yansımayan yüzünü ve köklerini belirginleştirmektedir.

Kitabının birinci bölümünü Sanayi Devrimi'nden Birinci Dünya Savaşı'na kadar Sosyalizm ve işçi hareketlerine tahsis eden Gürsoy, seksen küsur sayfa boyunca konunun evveliyatını anlatıyor. Bu bölüm elbette okuyucuyu "İkinci Meşrutiyet Döneminin Siyasal Ortamı ve Osmanlı Sosyalist Fırkası" başlıklı ikinci bölüme hazırlama amacına yöneliktir. XIX. yüzyılda Osmanlı ekonomisinin durumunu tasvir eden bir alt başlıkla başlayan bu bölümde Osmanlı işçi hareketlerinin, İkinci Meşrutiyet sonrası ortaya çıkan neredeyse bütün siyasî oluşumlarla bir arada ele alınması dikkat çekicidir: Jön Türkler, Prens Sabahattin, Ahrar Fırkası, Osmanlı Demokrat Fırkası, İbrahim Temo, Abdullah Cevdet, Ahali Fırkası, Hürriyet ve İtilâf Fırkası, İştirakçi Hüseyin, Osmanlı Sosyalist Fırkası ve daha birçok şahsiyet ve oluşum bu bölümde bir arada ele alınıyor. Bölümde kimi zaman İdris Küçükömer'in görüşlerine

vurgu da söz konusudur. İçinde birkaç 'kanad'ı birden barındıran İttihat ve Terakki Cemiyeti için müstakil bir başlık açılmamışsa da konu işlenirken bu Cemiyete de birtakim vurgular vardır.

İlk 200 sayfa boyunca Osmanlı Sosyalist Fırkası tarafından çıkartılan dört ayrı süreli yayının hangi ortamda filizlenmiş olduğuna dair okuyucuda güçlü bir izlenim oluşturan zemin bilgileri bulunuyor. Kitabın adında ağırlıklı vurgu taşıyan söz konusu Fırkanın [süreli] yayınları hakkındaki ayrıntılar işte bu zemin sayfalarından sonra gelen üçüncü bölümdedir. Gerçi okuyucu kitabı eline ilk aldığı anda kapaktaki "yayınlar" tabirinin kitap yayıncılığını da kapsadığı izlenimine kapılabilirse de içindekilere şöyle bir bakmak bu izlenimi silebilir. Yine de başlıkta, söz konusu 'yayınlar'ın 'süreli' olduğu görünür kılınabilirdi.

Osmanlı Sosyalist Fırkası mensuplarınca çıkartılan yayın organları kitapta tespit edildiği gibi *İştirak*, *İnsaniyet*, *Sosyalist* ve *Medeniyet* dergileridir. 784 sayfalık kitabı ağırlıklı olarak bu bölüm oluşturuyor. İlk olarak 1910'da 17 sayı çıkmış bulunan *İştirak* dergisinin bütünüyle çeviriyazısı yer alıyor. Gürsoy metinleri hafifletilmiş bir çeviriyazıyla sadeleştirmeden vermekle birlikte "Dergi kapağından başlayan yazılarda, söz konusu yazının sadece kapakta yer alan kısmı özgün haliyle bırakılmış, yazının devamı sadeleştirilmiştir." açıklamasını vererek okuyucuyu şaşırtıyor. Doğrusu bu tutumun nereden kaynaklandığını, yukarıdaki açıklamannın hemen peşinden vurgulamalıydı. Ayrıca Gürsoy, *İştirak*'in ilk sayısını daha önce transkripsiyonlu metin olarak yayınlayan Hamit Erdem'den farklı okumaları olduğunu vurgulama ihtiyacı da duyuyor. Fakat hemen belirtelim ki yazarın, ilk sayının kapak sayfasının çeviriyazısını verdiği sayfada (s.



207) *İştirak* yazarlarından birinin adı "M. Nezye" olarak aktarılmış ki, bu isimdeki "Nezye" kelimenin "Nezih" olması gerektiğini asıl metne bakmadan bile anlayabiliriz. 'Nezih' kelimesi maalesef bu şekilde okunmaya müsaittir. Böyle daha ilk bakışta anlaşılabilir okuma hataları, çeviriyazı metinlerde pek tehlikeli sayılmazsa da pirincin içindeki beyaz taş hükmündeki okuma hataları kolayca anlaşılamayacağı için daha tehlikelidir. Bu kısa tanıtımı yazarken eski harfli dergi metinlerine bakamayacağımız ve burada bir yanlış-doğru cetveli çıkarmayı hedeflemediğimiz için o tür okuma-aktarma yanlışları olup olmadığını bilemeyiz ve elbette kitabın geneline yayılmış bir biçimde var olduğu yönünde bir izlenim de oluşturmak istemeyiz. Fakat daha ilk çeviriyazı sayfasında rastladığımız okuma hatası "*el-katretü tedüllü ale'l-gadır*" dedirtmiyor da değildir. Ülkemizde şu çeviriyazı sorunlarını kolay kolay aşamayaçağımız söylenebilir gözüküyor. Çeviriyazı işiyle uğraşan hemen herkesin -bazen bu alanın en iyilerinin bile- 'çeviriyazı tuzakları'na düşmesi işten bile değildir çünkü.

İnsaniyet dergisinin 1910'da çıkan iki sayısı; *İştirak*'in tekrar çıkmaya başlamasıyla yayınlanan 19-21. sayıları; *Sosyalist* dergisinin yine 1910'da çıkan iki sayısı; peşinden tekrar çıkan *İnsaniyet*'in tek atımlık barutu (3. sayısı); *Medeniyet*'in 1910 tarihli iki sayısı ve tekrar *İştirak*'in 1912 sayılarının bütünü çeviriyazı metinleriyle üçüncü bölümü oluşturuyor.

Dördüncü bölümde ise Gürsoy, Osmanlı Sosyalist Fırkası süreli yayınlarının açıklamalı fihristini veriyor ki bu bölüm araştırmacının çabasını taçlandıran bir bölüm olarak görülebilir. Konuya ilgi duyacak okuyucunun, çalışmadan yararlanmasını kolaylaştıracak bir bölümdür.

Doğrusu barındırdığı çeviriyazı sorunlarına rağmen, bir Fırkanın süreli yayınları üzerinden manzarai umumiyesini panoramik bir fotoğraf gibi yansıtan bu çalışma (1. bsk., İstanbul 2013) son derece ilgi çekicidir. Dönemin -özellikle üzerinde pek çalışılmamış- diğer akımlarına ait süreli yayınlarının da bu şekilde incelenmesi çok iyi

olacaktır. Bu hacimdeki bir çalışmada bir dizin'in bulunmamasını ise affedilmez bir eksiklik olarak görebiliriz. Okuyucuya ana ve ara başlıklara yansımayan bazı kavramları arayıp bulmada büyük kolaylık sağlayacak bir dizin ihmal edilmemeliydi.

Osmanlı Sosyalist Fırkası artık bir meçhul değildir.

YUSUF TURAN GÜNAYDIN

SARAYBOSNALI MOLLA MUSTAFA'NIN MECMUASI

Haz. Kerima FİLAN

Connectum Yayını

Saraybosna'da basılan bir eser çağımızda İstanbul'a veya Ankara'ya ne kadar sürede ulaşabilir? Gazâlî'nin, XIII. yüzyılda Endülüs'te istinsah edilen (elle yazılarak çoğaltılan) bir eserin Bağdat'a bir ayda ulaşarak oluşundan yakındığı rivayet edildiğine göre tam adı XVIII. Yüzyıl Günlük Hayatına Dair Saraybosnalı Molla Mustafa'nın Mecmuası olan ve 2011'de Saraybosna'da basılan eser bize geç ötesi geç ulaşmış demektir.

Başeski Şevki Molla Mustafa'yı en azından talihli addedebiliriz. Öyle ya *Mecmû'a*'sı taa XVIII. yüzyıldan günümüze ulaşmıştır; üstelik bir nevi yenilenmeyle... Kerima Filan, eseri kapsamlı bir Giriş-İnceleme bölümüyle çeviriyazı metin olarak yayına hazırlamış bulunuyor. Yazma metin 1756-1804 yılları arasında peyderpey kaleme alınmış ve müellifi, eserine bir başlık da koymamıştır.

'Medîne-i Şehr-i Sarây'da Türkçe olarak kaleme alınmış eserin birçok dikkat çekici özelliği vardır. Kerima Filan'ın Giriş'teki dil incelemesinden anlaşıldığına göre yazma nüsha, nisbeten geç döneme ait olsa da Rumeli Türkçesinin kıymetli bir yadığıdır. Çalışmanın başlığına da yansıtıldığı gibi XVIII. yüzyıl Rumeli-Osmanlı gündelik hayatına dair kıymetli gözlemler, notlar ihtiva etmektedir. Bu hâliyle eser, anılan yüzyılda

Saraybosna'da yaşayan bir Molla'nın gündelik hayata dair gözlemlerini kaydettiği bir 'günlük' gibidir ve müellif bu hâliyle çağının en hurda tefferruatlarına dahi tanıklık etmiş duraumdadır. Molla Mustafa'nın anlatıklarından süzülen hava, acısıyla tatlısıyla mutluluk akan bir hayat kesitidir. Oldukça dikkatli bir gözlemcidir Molla Mustafa; nehre düşüp boğulan bir çocuktan da bahseder, Sultan Abdülhamid'in kızı Hadice Sultan'ın dünyaya gelişi sebebiyle Medine-i Sarây'da icra edilen kutlamaları da kayda geçirir. Gündelik hayatın tarihine dair birçok anekdotun yanı sıra siyasi tarih açısından da resmî vakayinâmelerde rastlanamayacak böyle ayrıntılar acaba başka hangi kaynakta bulunabilir? Bu tür ferdî 'mecnûa'ların ne kadar önemli olabileceğini en güzel yansıtan eserlerden biri de Saraybosnalı Molla Mustafa'nın mecnûasıdır. Onu herkesten evvel, o devir üzerine çalışan tarihçiler okumalıdır.

Eserin çeviriyazısı oldukça sağlam gözükmetedir. Üstelik Rumeli Türkçesiyle imlâ edilmiş kelimelerin ve Saraybosna ve Rumeli yer adlarının özgün hâlleriyle okunusundaki başarı da cabasıdır. Türkiye'de çeviriyazı, tercüme çalışmalarında Rumeli sahasına ait yer isimlerinin okunuşunda yaşanan karmaşayı bu çalışmada görmüyoruz. Çeviriyazı kısmın sonuna eklenen "Sözlük" de çalışmadan istifade edeceklerin işini - özellikle yer, mahalle adları ve şahıs özel isimleri açısından- olağanüstü kolaylaştırıyor. Yalnız yazma nüshadan, elimizdeki çalışmanın sayfa aralarına serpiştirilmiş tıpkıbasım sayfaları gördükçe 'eser keşke tıpkıbasımının bütünüyle birlikte basılsaymış' demeden edemiyorsunuz.

Kitabın ismine de değinmek gerekiyor. "XVIII. Yüzyıl Günlük Hayatına Dair

Saraybosnalı Molla Mustafa'nın Mecmuası" şeklindeki adlandırma bir eser adından çok bir tez veya makale adı gibi duruyor. Zaten mecmuanın bir özeti İngilizce olarak kaleme alan Cevahira Arslanagıç'ın bu bölüm için uygun gördüğü "Reading Molla Mustafa Basheshki's Mecmua" başlığı da, söz konusu kitap adının, ancak bir tanıtma yazısının başlığı olabileceğine işaret ediyor. Kanaatimizce bu tür çalışmalar için mutlaka özgün adının kullanılması; Filan'ın da belirttiği gibi yazmanın başında veya herhangi bir yerinde başlık yoksa [Molla Mustafa'nın da yer yer kullandığı] "Mecnûa" gibi bir tabir veya metnin muhtevasına uygun bir başlık kul-

lanılmalıydı. Sonuçta eser Molla Mustafa'nındır ve müellif adının, eserin adından önce müstakil olarak zikredilmesi onun en tabii hakkıdır. Üstelik müellifinin adı kitap adının içine yedirildiğinden, söz konusu kitap, kütüphane kayıtlarına 'yazar-sız' olarak kaydedilecektir. Evet bir 'hazırlayan'ı vardır ama çabası ne kadar takdir edilesi olursa olsun, hiçbir hazırlayan, yazma bir eserin müellifi kadar öne çıkartılmamalıdır.

Tez ve makale başlığı olarak uygun görülebilecek bu tür adlandırmalar, çalışma kitaplaştırılırken teklif ettiğimiz şekilde elden geçirilmelidir. Bu tür adlandırmalara Türkiye'deki neşriyatta da sık rastlıyoruz.

Eser son derece şık ve şömişli bir cilt kapağı, dikişli sayfaları ve özenli dizgisiyle her türlü takdiri hak ediyor. Kerima Filan'ı bu özenli yayına hazırlama çalışması (541 s.) sebebiyle -geç kalmış olsak da- kutlamak istiyoruz.

YUSUF TURAN GÜNAYDIN

