

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>

KUM SAATİ

- Hüseyin Su / *Nobel Edebiyat Ödülü Kime Verildi?... 3*
 Suavi Kemal Yazgıç / *Orhan Pamuk Dördüncü Nobelimiz Oldu mu? 5*
 Kamil Ergün / *Pamuk Gibi Pembeyaz 6*
 Nobel Edebiyat Ödülü İçin Ne Dediler 8

- Hasan Aycın / *Çizgi 10*
 Arif Ay / *Bağdat'a Dönen Şiirler 15*
 İhsan Deniz / *Daima Unutma! 17*
 Mehmet Ocaktan / *Kızıldeniz'de Ölümün Düğünü 18*
 Mustafa Muharrem / *İhtimal Bahçe 19*
 Kâmil Aydoğan / *Savaş 21*
 Kenan Çagan / *Duvar 23*
 Abdullah Şevki / *Seccade 24*
 Serap Ural / *Mythe 25*
 Mesut Güzelce / *Doğu'ya Yeniden 26*
 Nalân Yıldız / *Ay'ı Özleyen Kurtlar 28*
 Mustafa Oğuz / *Milyon Defa Kullanılmış Kelimeler 29*
 Ali Galip Yener / *Muhafazakâr Tereddüt ya da Doğumunun 90. Yılında... 31*
 Işık Yanar / *Aklın Duvarları 38*
 Ali K. Metin / *Eleştirel Diyalog 41*
 Gönül Utku / *A'rafta Kalan Fantastik 43*
 Âtîf Bedir / *Hayal Yazılar 48*
 Arif Ay / *Ömer Erdem'in Şiirinin "Evvel"i 51*
 Osman Hakan A. / *Yahya Kemal'i Yazmanın Ağırılığı 55*
 Ayşe Kara / *Bulanık Sular 68*

Dosya: "ŞİİR VE MİT"

- Dursun Ali Tökel / *Edebî Metin ve Mitoloji 76*
 Hayriye Ünal / *Bağışlanan Kimdi, Karıştırmışım 86*
 Celâl Fedai / *İnsan Anlağının İyileştirilmesi İçin Şiirin... 95*
 Vecihi Timuroğlu / *Mitos ve Şiir 102*
 Hüseyin Ferhad / *"Bir Kırlangıcın Daha Var" 117*
 Yusuf Eradam / *Musalla Taşının Hikmeti... 121*
 Aydın Afacan / *'Seirenleri Duymak'... 127*
 Erdal Çakır / *Mitin Esrarı 130*
 Mustafa Şerif Onaran / *Anadolu Toprağının Büyüsü 134*
 Northrop Frye / *Mitik Aşama: Arketip Olarak Sembol 137*
 İlhan Genç'le Söyleşi: *Geleneğin Günümüze Yansıması 153*

KİTAPLIK

- Muammer Öztürk / *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri 164*
 Ayla Buz / *Abdülhamid'in Kurtlarla Dansı 166*
 Hüseyin Kır / *Hüzünârâ 167*

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 10 SAYI: 119
KASIM 2006
(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

Yazışma: P.K. 79 Yenışehir/Ankara

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

İnternet Adresi: www.hece.com.tr
e-mail: hecedergi@yahoo.com
hece@hece.com.tr

Dizgi-Düzeltili: Hece

Teknik Hazırlık: Hece/ Bülent Güler

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

Baskı: Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20

2006 Yılı Abone Bedeli:
Yıllık: 90 YTL.
(Kurumlar İçin: 200 YTL.
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: 31.10.2006

HÜSEYİN SU

NOBEL EDEBİYAT ÖDÜLÜ
KİME VERİLDİ?...

En doğru yanından görmek istediğimizde ödülün, veren yani ödüllendiren açısından bir erdem olduğu açıktır. Bir değeri, bir emeği, bir çabayı görmüş ve taktir etmiştir, hatta maddi olarak da karşılığını vermek istemiştir. Bu, kadirbilir insana yakışan bir erdemdir. Buradan bakılınca ödülleri önemsemek gerekir. Çünkü, gerçek değerlerin, hakeden emeğin ve çabanın hem karşılığını bulması hem de toplumsal anlamda düşünce, edebiyat, sanat, kültür ve bilim alanlarında ortaya konulan eserlerin düzeylerine katkıda bulunması açısından sahibi ödüllerin büyük katkısı vardır. Ödüllerin koşulları ve sonuçları her zaman tartışılabilir de bu temel gerçeği hiçbir zaman bütünüyle ortadan kaldıramaz. *Marifet iltifata tabidir* anlayışınca, ödülü alan açısından da emeğinin görülmüş, taktir edilmiş olması, onun çabasına katılan bir güçtür.

Manşetlerin, ekranların, gündemin albenisine ve aldaticılığına değil de, gerçek düşünce, sanat, edebiyat, kültür ve bilim eserlerinin taşıyıcılığına, kalıcılığına inanan bir yazar, sanatçı ve düşünür için *ödül*'le ödül arasındaki fark önemlidir. *Ödül*'ü almak onun için bir kıvançtır, bir güçtür. Düşünce, sanat ve bilim çitasını daha yükseğe taşıma bilinci ve gücüdür. Ödül ise, günümüzün şaşaadır; söyleşiler, traj, ün ve gündeme hakim olma hayalidir. Ne ki, *sel gider kum kalır*; yıllar sonra ne o ödülde ne de ödül alan eserden bir iz kalır. Bu bağlamda, gerçek sanatçı, yazar ve bilim adamı ödül aldığı anda onur duyar bundan ama ödül ardından koşmaz, ödül için yazmaz; onun yazdıkları, eserleri alır ödülü.

EDEBİYAT
GÜNDEMİİ
T
A
A
S
M
U
K



Orhan Pamuk

Peki, hem ödül alan hem de ödül verenler, kendilerini kuşatan maddi ve manevi koşulların etkisinden bütünüyle sıyrılabilir ve bu kadar nesnel olabilirler mi? Olunabildiği kadar olmaları gerekir elbette; bunu da ödülün ve ödüllendirilen eserin gerçek değerine gölge düşürmemek için yapmaları gerekir; yapmak zorundadırlar. Tersine olan her durumda, ödül de, ödüllendirilen eser de zan altında kalacak ve kaybedecektir.

Kuşkusuz, birçok dalda verilen ve dünyanın en *siyasal* ödülleri olan Nobel Ödülleri de bunu başarmak zorunda. Maalesef Nobel'in ödüllendirme ölçütleri ve açısı bu zoru başarmak yerine, bu ödülü almak isteyenlerin, Nobel'in *siyasal hassasiyetlerini* ve *arka planını* belirleyen mihrakların çekim alanına kapılmalarını ve bu *siyasal hassasiyetlere göre yazmalarını* sağlamaya dönük işlemektedir. Daha da kötüsü, Nobel Ödülünü almak isteyenlerin hemen hepsinin de bu duruma teşne olmasıdır; sanat, edebiyat, düşünce ve bilim ölçütleri ve hassasiyetleriyle ortaya koyduğu eserinin Nobel Ödülünü almasını değil, Nobel Ödülünü alabilecek siyasal hassasiyetlere haiz içerik ve tarzda eser yazmak istemesi...

Bütün bunları, yazarlık duruşu ve yazarlığı açısından kimi davranış ve düşün-

celeriyle örtüşmesine karşın, doğrudan Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülünü almasına ilişkin olarak değil, bu münasebetle düşünüyor ve yazıyorum. Türkçe yazan bir yazara ve Türkçe yazılmış eserlere dünya çapında bir ödül verilmesi, kuşkusuz Türkçe yazan her yazarı ve dünyanın neresinde yaşarsa yaşasın, dünya görüşü ne olursa olsun Türkçe konuşan herkesi sevindirir; sevindirmelidir.

Ne ki, bizde hiçbir konuda böyle olmaz: Sevdiğimiz ne denli yeteneksiz olursa olsun en iyisi bizimkidir; sevmediğimiz de ne denli yetenekli olursa olsun en kötüsü odur. Değeri konuşamayız ve yüceltemeyiz; bir şeyi bütün yönleriyle ele almasını, haksızlık etmemesini, çoğaltmasını beceremeyiz. Nobel Edebiyat Ödülünün Orhan Pamuk'a verilmesi, zaten hiçbir konunun sağlıklı bir biçimde konuşulmadığı ve değerlendirilemediği ülkemizde, bu ödülün edebiyat açısından sonuçlarının da gereği gibi konuşulmasını doğal olarak zorlaştırdı. Orhan Pamuk'un da büyük katkısıyla Türkçenin kazanımından daha çok, 'Türkiye, Ermeni soykırımı yaptı/yapmadı' tartışması yeniden alevlendi. Oysa bu ödül vesilesiyle yeniden konuşulması gereken, Orhan Pamuk'un yazarlığı, romancılığı, Türkçesi, Türk edebiyatını taşıdığı yer, Türk ve dünya edebiyatına katkısı konuşulmalıydı. Olmadı. Hatta Orhan Pamuk'un en başarılı romanının, ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın, en zayıf romanının da son romanı olan *Kar*'ın oluşu, o zayıf Türkçeyle nasıl dünya ölçeğinde bir romancı olmayı başardığı, gerçekten de oryantalist bir yöntemle mi ülkesini ve ülkesinin değerlerini yazdığı, bunun toplumsal, psikolojik arka planının neler olduğu, bu vesileyle Türk edebiyatının birikimi, bugünü ve yarınını ilişkin sorunları... gibi düşünce, sanat ve edebiyatımıza ilişkin sorunlar konuşulmalı değil miydi? Bizim toplumsal yapımız, nasıl bir

şeyse bu, imkanları değerlendirmeyi değil, daha çok heder etmeyi *başarır*...

Yine de en doğrusu bu durumun konuşulmasıdır. Sonuçta ortaya çıkan ayrışmaya şöyle bir bakmakta yarar var. Bu ödüle eleştirel yaklaşanların alacağı karşı eleştiri hazır: Çekemeyenler, kıskançlıktan çatlayanlar, vasata razı olanlar... Ödülü olumlu bulanların alacağı eleştiri de hazır: Türkiye'nin içinde bulunduğu kısıkcı düşmanlarımızla birlik olarak daha da sıkılaşmaya, kuşatmayı daha da daraltmaya çalışanlar, hainler, işbirlikçiler...

Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülünü alması karşısında konuşup yazarların içinde bu iki tür ithamı gerçekten hakedenler elbette vardır. Şiir yazdığı için bu ödülü bir şair almalıydı diyenler, kendilerinin romanlarının, edebi birikimlerinin bu ödülü daha çok hakettiğini düşünenler içinde kıskançlar da, gerçekten Orhan Pamuk'tan çok daha iyi yazar ve şairler de vardır elbette. Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülünü alması ve alınca kadar da yazarlık duruşu ve yazı etiği açısından doğru olmayan tutum ve davranışlarının, uluslararası lobi çalışmalarının siyasal amaçlarına ve Türkiye ile ilgili hesaplarına denk düşmesi, hatta Nobel Ödüllerinin bu tür siyasal koridorlardan geçerek elde edilebileceği bilinciyle hareket etmesi, 'Türkiye'yi onlar için yazmak gerektiği'ni düşünmesi ve bu yolu seçmesi, Fransız Parlamentosunun Ermeni soykırımı konusundaki kararıyla aynı gün ve saatte Nobel Ödülünün Orhan Pamuk'a verildiğinin açıklanması, ödülün yankılarının 'Türkiye'ye Nobel tokadı' üslubuna bürünmesi... gibi siyasal ve psikolojik etkenlerin hepsinin bir arada önemli bir anlam ifade etmesi kaçınılmaz hale geldi. Türkçenin ödüllendirildiğine sevinenlerle Türkiye çevresindeki kuşatmanın biraz daha daraltıldığına ve ödülün Türkiye'ye bir tokat olduğuna sevi-

nenlerin birbirinden ayrılması zorlaştı.

Yinelemekte yarar var; Orhan Pamuk bu duruma önemli katkıda bulundu; yazı etiğini bile bile ıskaladı, bunu da apaçık ödül için yaptı; ne yazık ki, sadece *Cevdet Bey ve Oğulları*'yla bile hakettiği bir ödül için hem kendi yazarlık birikimini hem de Türkiye'nin ve Türkçenin birikimini uluslararası siyasal lobi çalışmalarının amaçları için kullanılır hale getirdi. Oysa buna bir Türk yurttaşı olarak da, bir aydın olarak da, bir yazar olarak da ihtiyaç duyulmamalıydı.

Oran Pamuk, yaklaşık olarak yirmi yıldan beri Nobel ödülüne profesyonel bir yazar olarak yatırım yaptı. Çalışma disiplini, çocukluğundan beri sahip olduğu imkanları, dünya edebiyatını izleyişi, kendi eserlerinin dünya dillerine çevrilmesi ile ilgili çalışmaları, uluslararası edebiyat çevreleriyle ilişkileri... gibi alanlarda gerçekten yatırım yaptı. Bütün bunlar Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülünü almasını sağlayabilirdi. Ama o, sanırım Nobel'in dolaştığı koridorların havasını daha gerçekçi kokladı, bunların yetmeyeceğini düşündü ve *siyasal yatırımlar* da yapı. Bu ödülü, hiçbir zaman silemeyeceği bir lekeyle alma yolunu, yani; Orhan Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülünü, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*... gibi Türkçenin önemli romanlarıyla değil, "Türkiye tarihinde Ermeni soykırımı yaptı." idiasıyla aldı, dedirtme yolunu seçti...

Sadece Orhan Pamuk için değil, Türkçe içinde yazık. Çok yazık...

SUAVİ KEMAL YAZGİÇ

ORHAN PAMUK DÖRDÜNCÜ NOBELİMİZ OLDU MU?

Sezai Karakoç, 1964'te *Büyük Doğu*'da yayınlanan ve "Edebiyat Yazıları II

İ
T
A
A
S
M
U
K

Dişimizin Zarı” adlı kitabına aldığı “Romancımız İvo Andrić” başlıklı yazısında, 1961’de Nobel Edebiyat ödülü alan Andrić için *romancımız* derken, yazdıklarını da “Osmanlı romanı” olarak tanımlar. Mustafa Armağan ise Elias Canetti ve Necip Mahfuz’un da Nobel kazanmış birer Osmanlı olduğunu vurgular.

Bütün bu malumatları art arda sıraladıktan sonra esas sorumuza geçebiliriz. Bu hesaplara “Orhan Pamuk dördüncü Nobel’imizi kazanmıştır.” cümlesiyle başlayabilir miyiz bu yazıya? Yani “Beyaz Kale”, “Drina Köprüsü” kadar Osmanlı romanı mıdır?

İvo Andrić, 1892’de Bosna’da doğmuş ve “Osmanlı Yönetiminde Bosna Hersek’te Kültür Yaşamı” isimli bir doktora tezine imza atmıştı. Canetti ise 1905’te Rusçuk/Bulgaristan’da doğmuş ve annesi Sefaradi yahudilerindi. Necip Mahfuz’un da 1911’de Kahire’de doğduğunu not düşersek tablo belirginleşir. Bu üç yazarı Osmanlı’ya ait kılan tabiyet bağından ziyade içlerinde yetiştikleri kültürel atmosfer içinde Osmanlı döneminin yankılarının sürmesinden söz etmek mümkün olabilir. Orhan Pamuk ise bütün bu saydığımız yazarlardan yarım asır kadar sonra yani 1952’de İstanbul’da dünyaya geldi. Yani hem köklü bir reddi miras dönemi yaşanmıştı hem de Osmanlı Devleti’nin dış borçlarının son taksitleri ödendiği için hâlâ devam eden bir şeyler vardı.

Aslında bütün mesele, İstanbul Türkleri tarafından fethedildi mi, yoksa düştü mü’ sorusuna verilen cevapta gizli. Orhan Pamuk da, *“İstanbul Hatıralar ve Şehiri”*’de bu ikilemin altını çiziyor ama kesin bir cevap vermekten özenle kaçınıyor. Ancak cümleler akıp giderken Pamuk, İstanbul’un 1953’ten sonra ve bilhassa 6-7 Eylül olaylarından sonra yükselen milliyetçi fikirlere paralel olarak azınlıkların şehri terk etmesiyle düşmüş olmasından bahsediyor. Onun Nobel’i alış gerekçesin-

de İstanbul’dan, doğu-batı ikileminden ve melankoliden bahsedilmesinde belki Pamuk’un bu cevabı da etkili olmuştur. “New York Times” *Beyaz Kale*’yi “Doğu’da bir yıldız yükseldi” diye selamlayarak bu cevabın adresine ulaştığını yıllar önceden ilan etmemiş miydi?

Son bir not da ödül ile niyet arasındaki ilişkiyle ilgili.

Nobel hangi kıtaya, hangi kültüre giderse gitsin “batılı” bir damarın beslenmesine yardımcı olan bir ödül. Orhan Pamuk Osmanlı’nın dördüncü Nobel’ine de sahip olsa, Cumhuriyet’in ilk Nobel’ini almaya da hak kazansa bunu gözden kaçırmamakta fayda var.

KAMİL ERGÜN

PAMUK GİBİ BEMBEYAZ

“Nobel Edebiyat Armağanı, uluslararası başarı ölçüsü ise bize verilmemiş olması anlamlıdır. Sanırım, Nobel Komitesi Türk romancılarını İslam dünyası edebiyatı içinde düşünüyorlar. Necip Mahfuz’a Nobel vererek yasak savdıklarını düşünüyorlar belki. Ama, birkaç yıl çok güçlü bir aday olan Yaşar Kemal’e yaman bir haksızlık yaptılar. Şimdi, Yaşar Kemal’in adaylığı hala gündemde ama, bir yandan da Orhan Pamuk, emin adımlarla ve azimli bir planla Nobel’e doğru yürüyor... Yakın ve uzak gelecek için umudumuz, dünya romanına yeni bir tür ya da birkaç tür yaratarak katkıda bulunmamızdır. Şimdilik böyle bir yönelim yok gibi...”

Talat Halman 2002’de, *Hece* Dergisi Roman Özel Sayısı’ndaki *soruşturmada* romanımızın pozisyonunu belirledikten sonra, hangi şarta ya da şartlara bağlı olarak ödülün Türkiye’deki yazarlarla buluşabileceğinin ipuçlarını vermişti. Yalnızca onun için değil, birçok insan

için bu ödülün sürpriz tarafı da yoktu. Halman, kehanette bulunmadı. Çünkü hazırlığı yapıldığına dair yaygın kanaat bulunan bu ödülün ilk melodileri, **Cevdet Bey ve Oğulları**'yla [1982] kulağımıza çalınmaya başlamıştı. Bu roman, Pamuk'un batılı yazar kimliğinin çatısını çatan ilk çivi olarak görülebilir.

Türk romanı değil, derdimiz roman olmalıdır. Yazarın, roman karakterlerinin yaşayacağı hayatlara müdahil olmaması gerektiğini, Dostoyevski gibi büyük romancıların bile yerel kültür, milliyetçilik ve büyük fikirlere bu kadar yatkınken bunu yapmadığını bize *tarafsız* işaret parmağını sallayarak hatırlattı, durdu.

Başka ne yaptı? Her alanda insan için gürül gürül yanan ateşin, bütün dünya insanlarını eritip tekleştirdiği bir ortamın bu yeni yüzyılda romandaki sesi oldu. Sartre'ın, Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* için yazdığı önsözdeki o batılı parmakten çıkan "şık" sesinin Türkiye'deki tekrarlayıcısı oldu.

Orhan Pamuk'un bizi davet ettiği yerde, kutsadığı bireyin önünü arkasını budayarak tarihinden, yaşadığı toplumun değerlerinden arındırılmış bireyi, tarihi mekan ve otantikliği ihmal etmeden bize armağan ettiğini görüyoruz. Bu anlamda geçmişe, yaşanan topluma dair hiçbir şeye yer yok. Tipler ve mekan dekor olarak kullanılıyor. Bu kadar toplumsal değişme vurgusunun içerisinde çekilen *kök ve köklülüğe* dair kıtlık ender rastlanılan cinsten. *Birey olmak*, Pamuk'un önemli kavramlarından. Ama birey kavramının, sosyolojik olarak birçok haksızlığı yapan zalım bir tarafı da var. İnsanı bağımsız ve şahsiyetli kılmak gibi bir mesnedi ve iddiası olduğundan; gidecek kabullerimiz arasındaki yerini sağlamlaştırırken sorgulaması yapılmayan bir kullanımı da oluşt. Pamuk'un tasav-

vur ettiği bireyin [onca dekoratif unsurla bezenmesine karşın], bir ülkesi, dini, grubu, cemaati, mahallesi... var mı? Bunları hiç belli etmeyen *ketum* bir kavram olarak duruyor. *Nerelisin, nerden gelip nereye gidersin* gibi sorularından bile, içinde yaşanan toplumdaki birbirini öğrenme ve denetleme alışkanlığını farkedersiniz. Bu şekilde, birbirini de baskılayan ülke insanları arasından çıkan *aydınlık kalemle-* **I**
rin, bireyi yaşadığı toplumdan soymak istemelerindeki bu acelecilik bir taraftan merakımızı çekiyor bir taraftan da tuhafımıza gidiyor. Bunu en iyi yapanların başında Orhan Pamuk geliyor.

Toplumsal öğrenmelerle güven tazelemeyi ve kültür kodlarında bu tür sorulara yer vermeyi önceleyen toplumlarda, "ben bireyim"i zorla öğretme heveslileri arasında Pamuk da var. Bu cümleden olarak, toplum mühendisliğinin Orhan Pamuk gibi *eli kalem tutan yazarlar* üzerinden roman diline iyi bir uyarlaması olarak görüldüğünü söylemek durumundayız. Pamuk'un, roman dili ile bizleri *iyi* bir yere çağırdığını düşünmenin de safdillik olacağı kanaatini taşıyanlardanım. Çünkü "kadim olan"ı, "bireysel olan"a indirgeyerek, geçmişte ideolojilerin düştüğü hataları edebiyat ve sanatın incelikleri içinde ve roman özelinde Pamuk'un tekrarlandığını düşünüyorum. Bireyi, her şeyin ölçüsü yapmak, indirgemeciliktir. Toplum, insan ve şeyler, ilk anlamlarından arınarak bireye göre tekrar tanımlanmak zorunda kalır. Zincirlerden kurtulma gibi cesaretlendirici çıkışlar, insanı, birikimlerinden uzaklaştırmaktadır. Taşıdığı yer ise, bugünün iktisadi, kültürel ve siyaset hayatında güçlü enstrümanlara sahip olan batıdır. Pamuk'un romancılığı da, bu kültürel hayatın içinde, yani *muhalef olmama* misyonuna uygun bir romancılıktır. Topluma

önerdiği/önermediği tipler ve bu tiplere yüklediği roller vasıtasıyla buyurur. Pamuk'un romanlarında yarattığı tiplerle, günümüzün savrulmuş insanını yeni kalıplarda biçimlendirme hakkını kendinde bulur. Değerlerinden istifade etmeye özendirilmeyen roman tipleri de birer kalıp tiptir.

Pamuk'un romancılığı, iyi bir batılılaştırma aracı olarak görüldüğü için ödüllendirilmiştir. Ödül sonrası bu romanın Türkiye'deki seyri de ilgi çekecektir.

Orhan Pamuk'un kendisi Türk Romanı içinde anılacak. Ancak hiçbir zaman kendi kültürünün romanını yazarak değil, o romanı eleştirerek, Türk romanı kavramı ile yan yana gelebilecektir. Buradaki *yerini koruyacaktır*. Onun için Türk romanından ziyade evrenseli imleyen kültürler üstü *roman* önemli. Bu konuda da tutarlıdır. Dışarıdan izleyen *uluslararası* edebiyat çevrelerinin de derdi bu olsa gerek. Kafa kağıdı Türkiyeli ancak gönül kaydı, batıda olan *içerden* karakterlerle beraber, yürüyen batılı olma durumunun Türkiye'de, Pamuk üzerinden yürüyeceğini düşünmüş olabilirler. Pamuk da buna hevesli gözüküyor. Y. Kemal'e ödülü uygun görmemelerinin altında yatan güçlü saik bu olsa gerek. Pamuk'un *gençliğinden* daha uzun yıllar istifade etmek için...

Orhan Pamuk kendi için bir yol seçti. Bundan sonra yerli unsurlarla daha burun buruna gelecek. Çünkü Nobel sonrası bu yazardan beklenti daha da artmış durumda. Evrensel ile yerelin doğasında olan zıtlıkları yok sayıp evrenselin içinde gerçekleştiğini varsaydığı batılı kodları kullanarak önermesi, çevresiyle sürüp gidecek bir çatışmanın kalıcılığına işaret ediyor. Verilen kredinin boşa gitmediğini her gösterme girişimi, Pamuk'u hiç de gündeme gelmek istemediği biçimde

edebiyat kadar siyasetin konusu haline getireceği de aşikar.

Aydın ve romancı olmanın sorumluluğunu taşımaya çalışan Tarık Buğra, aydın olmaktan ne anladığını şöyle aktarır: "İnsan kafasından kaçarsa aydın değildir. Çünkü kafa yüküdür. Kafa gerçeği, doğruyu ister. Bu yükten kaçmak için girin bir partiye ya da bir güçlüğün görüşlerini tekrarlayın. Veya birisine doğru deyin. Rozet takarsınız. Ben dindarım bitti, demeniz çaba gerektirir. Burada doğru olan nedir? Haklı olan kimdir? İşte kafanın görevi budur. İşte bu yükten kaçış var. Ülkenin trajedisi budur. Aydın davranışı, tahmin edilemeyen olmalıdır."

NOBEL EDEBİYAT ÖDÜLÜ İÇİN NE DEDİLER



Talat Halman:

Orhan Pamuk, Nobel'i zaten kazanacaktı. Bu sene olmasa beş sene sonra alacaktı. Orhan Pamuk özenli bir şekilde dünya edebiyatının en önemli

tercihlerini görmüş, o tercihler doğrultusunda eserler vermiş, üslup, kurgu ve yapı bakımından temel tercihleri yakalamıştır. Orhan Pamuk, bu tercihleri bütün Türk yazarlardan daha iyi bilen ve uygulayan bir yazar oldu. Bunu birçok eleştirmenin beğeneceği şekilde yaptı. Ancak ortaya çok güçlü eserler çıktı. Bu tercihlerin bilincinde olan başka Türk yazarlar da var, ancak onlar aynı derecede güçlü eserler veremediler. Pamuk, hakkı olan edebi değerle Nobel kazandı. Orhan Pamuk güçlü bir yazardır. Türk Edebiyatı'nın bu başarıyı kazanmasına hepimiz sevinmeliyiz.



Hilmi Yavuz:

Orhan Pamuk, artık bizim insanımız değil. Hem bizim insanımız olmak hem de Batılı olmak mümkündür ama Orhan olmadı. Orhan, Avrupa'nın ve

Amerika'nın adamıdır. Dolayısıyla burada herhangi bir tanınmış Avrupalı nasıl muamele görüyorsa o muameleyi görüyor..... (Nobel Ödülünü) Orhan Pamuk tarafından çok örselenmiş, değersizleştirilmiş bir armağan olarak telakki ederim..... Orhan Pamuk, bu ödülü kendisi açısından çok değersizleştirdi (Şiirim Gibi Yaşadım'dan).

Semih Gümüş: Ödülün Orhan Pamuk'un yazar kişiliği göz önünde tutularak romanlarına verildiğinden kuşku duymak için nedenler epeyce zayıftır. Bu ödül, bir Türk yazarına verildiğine göre, sonunda bizim edebiyatımızın gecikmiş hakkının teslim edilmesi olarak da görülebilir. Dolaylı da olsa, böyle bir sonucu vardır. Belki bu ödülü bugün en çok bu açıdan önemsememiz gerekir. Çünkü bizim edebiyatımız, kimilerinin düşündüğünün tersine, önemli bir edebiyattır ve uluslararası bir dilimiz olmadığı için anlaşılabilir. Orhan Pamuk, muhalif yazar duruşu ve aldığı bu ödülle edebiyatımızın gerçek değerinin anlaşılmasına önemli bir katkı yapmış oldu.

Ömer Türkeş: Orhan Pamuk'un romanları 34 dile çevrilmiş, yayımlandığı ülkelerde büyük ilgi görmüş, daha önce de pek çok ödüle değer bulunmuş bir yazarın kariyerine bir de Nobel eklemesi büyük bir sürpriz olmadı. Bu yıl olmasa da birkaç yıl içerisinde ödülün Orhan Pamuk'a verileceği Avrupa edebiyat çevrelerinde ne zamandır konuşuluyordu. Yazarların ve ürünlerinin aldıkları

ödüllere göre değerlendirilmesine hiç sıcak bakmamakla birlikte, Orhan Pamuk'un bu ödülü gerçekten de hak etmiş bir yazar olduğunu düşünüyorum.

Hasan Bülent Kahraman : Orhan Pamuk bu ödülü zannedildiğinin tersine sadece Türkiye hakkında açıkladığı görüşler nedeniyle kazanmamıştır. Bu ödülün arkasında Pamuk'un baştan beri inandığım büyük romancılık başarısı, muhayyilesi vardır. Pamuk'un açıkladığı görüşleri bu romanın dışında değildir, çünkü Nobel Ödülü bir yandan insanın evrensel varoluş trajikliği oluşturan romancılara bir yandan da aydın sorumluluğuna sahip çıkanlara verilir. Sartre kabul etmediği Nobel'i hangi nedenle almışsa, Pamuk da aynı nedenle almıştır, hem büyük bir romancı hem de sorumluluğunu bilen bir aydın olduğu için. Türk romanını yeni bir çağa ve kapasiteye taşıdığını ve bunu evrensel ölçüler içinde dünya romanına da katkılar getirerek yaptığını inanıyorum.



Jale Parla:

Orhan Pamuk'un başarısı Türk roman geleneğinin anahatlarının farkında olmasında, o geleneğin bellibaşlı ve kenarda köşede kalmış tema ve motifle-

rini yaşatmasında, bunlarla kendi üslubunda boğuşurken, bir yandan da küresel bir üslubu yakalamış olmasında saklıdır. Ben bir Orhan Pamuk romanı okuduğumda romanda olmazsa olmaz ilk şartı, yani yazar yetkinliğini bulurum. Ama en önemlisi o romanlarda, mükemmel bir kurguyla birlikte tarihsel ve varoluşsal bir ironi bulurum ki bence bir romanı üstün kılan bunlardır.



Enis Batur: Nobel, edebiyatın en güçlü edebiyat ödülü. Türkiye ve Türk edebiyatı açısından kesinlikle yabana atılmayacak bir başarıdır bu. Orhan Pamuk rüştünü ispat etmiş bir insan. Ödülü ister alır ister iade eder. Ayrıca iade etmesi için bir nedenden görmüyorum ben. Nobel ödülü Türkiye'nin en iyi yazarına verilmiş bir ödül anlamına gelmiyor. Orhan Pamuk çeşitli nedenlerle bu ödüle layık görülmüştür. Onun için 'en önemli yazarınız budur' gibi bir çıkarıma varmamak lazım.



Ömer Leksiz: Bu ödül Türk edebiyatının dışarıda tanıtılmasına katkı sağlar. Ben Orhan Pamuk'un yazarlık kalitesinden kuşku duymuyorum. Türk edebiyatında çok önemli bir boşluğu doldurduğuna eminim. Ama yazarlık etiği bakımından çok iyi bir yerde durmuyor olabilir. Ancak bunun tartışılması onun kötü bir yazar olduğu anlamına gelmez. Bu Orhan Pamuk şahsında Türk edebiyatına verilmiş bir ödüldür. Ermenilerin bu konudaki görüşleri hiçbir şey ifade etmez.



İhsan Deniz: Bu yılki Nobel Edebiyat Ödülü 'gölge'li'dir! 'Gölge'nin kaynağı da bizatihi Orhan Pamuk'tur; Orhan Pamuk'un 'edebî kişiliği'nin çok önüne geçmiş görünen 'politik-ideolojik kimliği'dir! Oryantalist algı ve

kavram dünyası, bu toprakların kültürel dokusuna 'yabancılaşmış' kişiliğidir! Bütün bunların ardından, bana göre, hem edebiyat dünyasını hem de Türkçe yazan bizleri 'yaralayacak' kritik bir sorunun tam sırasındır: Orhan Pamuk Nobel'i 'aldı' mı, yoksa Orhan Pamuk'a Nobel'i 'verdiler' mi? Bu soru, 'içtenliğe' pranga vurulmadan cevap bekliyor/bekleyecektir! Orhan Pamuk, 'vasat' bir romancı olmanın dışında ve ötesinde Batı dünyasının 'gözüne girecek' o kadar çok edebiyat dışı 'iş' yaptı ki! Sanatın, edebiyatın, romanın sahil değer ve anlamına ilişkin yorum ve yaklaşımlarından ziyade; politik demeçleri, siyasal söylemleri, iddia ve ithamlarıyla Batı dünyası nezdinde bir 'pâye' edindi, 'popüler' bir kimlik kazandı.

Özdemir İnce: Orhan Pamuk sıradan bir yazardır. Türk edebiyatı roman ödülünü kazanmadı. Orhan Pamuk'a Nobel Ödülü verildi. Nobel kazanmış olan Pamuk, Ermeni soykırımını kabul ediyor. Bu son derece önemli bir şeydir. Aşılması gereken ve aşılamayacak bir azman olacaktır. Türkiye satışa çıkarılmıştır, Türk tarihi açık artırma ile satılmıştır. Açık artırmanın en sıfır noktasında satılmıştır. Bundan dolayı utanç duyuyorum. Bunu söylemem lazım.

Ahmet Oktay: Artık tartışmaya gerek olmayan bir sonuç var ortada. Ödül Orhan Pamuk'a verildi. Kendisini kutlarım. Bu olay dünya kamuoyunda bundan sonra Türk yazar ve şairlerine yönelik ilginin daha genişlemesine yol açar diye düşünüyorum.

Yaşar Kemal: Sevgili Orhan, seni yürekten kutlarım, hak ettiğin bu ödülü almaya çok sevindim. Bundan böyle de aynı tutkuyla yeni romanlar yazacağına güveniyorum. İnandıklarının ardında da

inatla durmaya devam edeceğine hiç kuşum yok. Sevgilerimle...

Perihan Mağden: Çok sevindim. Çünkü çok iyi bir yazar Orhan Pamuk. Nobel, ülkesinin politik meseleleri üzerine fikir yürüten yazarlara veriliyor. Orhan Pamuk'un bu duruşunu da son derece yurtseverce buluyorum. Etiye süt-lüye bulaşmaz bir çizgide olamaz bir yazar. Özellikle Türkiye'ye dair yazan bir yazar tabii ki ülkesiyle ilgili konuşacaktır. İftihar ediyorum bunları söyleyebil-diği için.



Adalet Ağaoğlu:

Türk edebiyatına dikkat çekilmesi açı-sından çok önem-siyorum. Edebiyatı-mıza bu ödülün ve-rilmesi pek çok ka-

piyı aralayacaktır. Çok sevgili dostum Orhan Pamuk, arayışlarımıza çok iyi bir halka eklemiştir. Türk edebiyatının bu-güne ait değerlerle yüklü bir hale getir-mek için kendinden önce gelenlere çok iyi bir halkadır. Bunu kendi merakından ötürü yaptığı için iyi bir halka eklemiştir. Yani edebiyatı geri değil, ileri götürmüş-tür. Diğer tartışmalara hiç bulaşmayaca-ğım. Çünkü bizim ülkemizde hemen gü-nübirlik siyasa gözüyle bakılıyor. O yüz-den ben bu tartışmalara hiç girmek iste-miyorum. **Tahsin Yücel:** Yıllardır Türki-ye'ye Nobel Ödülü verilmediği konusun-da yakınlar olur, böylelikle amacımıza da ulaşmış olduk. Bu ödül ile Avrupa Birliği yolunda daha da ilerlediğimizi düşünüyorum. Kendisini kutluyorum.

Vivet Kanetti: Hayırlı uğurlu olsun. Benim şahsi beğenimi etkileyecek bir se-çim değil. Ben Fitzgerald'ı, Colette'i, Pro-ust'u, Kafka'yı, Tanizaki'yi, Orhan Du-ru'yu, Ece Ayhan'ı, Vüsat O. Bener'i ve

Memduh Şevket Esendal'ı severim. Hiç-biri Nobelli değil. Hepsi çok kalıcı.

Celal Üster: Nobel Edebiyat Ödülü'nü Orhan Pamuk'un, yani Türkiye'li bir ya-zarın alması, beni çok sevindirmekten de öte çok heyecanlandırdı. Nobel'in Türki-yeli bir yazara verilmesi, yalnızca Pa-muk açısından değil, tüm çağdaş Türk edebiyatı açısından da büyük önem taşı-yor. Bence bu ödül, büyük çelişkiler, bü-yük karışıklıklar yaşayan Türkiye'nin ay-dınlık yüzünü temsil ediyor.

Murathan Mungan: Ben çok sevin-dim. Türkçe yazan bir romancı bu ödülü aldığı için sevindim. Pamuk'la ilgili, ede-biyatıyla ilgili görüşleriniz ne olursa ol-sun onu savunmanız gerektiğini düşü-nüyorum. Bu ödül bir ölçüde Türk ede-biyatına verilmiş bir ödüldür. Bunu ala-bilecek başka Türkiye'li edebiyatçılar da vardır. Pamuk'un uzun süredir bu ödüle hazırlanan bir program izlediğini düşü-nüyorum, yaptıklarıyla. Bunun keyfini çıkarmaktan yanayım.

Alev Alatlı: Geline bu noktada Or-han Pamuk şu kadarcık entelektüel na-musu varsa ödülü bugün hemen reddet-melidir. Nobel Ödülü ile Fransa'daki Er-meni tasarısının aynı anda geçmiş olma-sı Pamuk açısından bir şanssızlıktır ama AB ülkeleri düşünüldüğünde Nobel ödülleri de dahil olmak üzere bu bir ta-vırdır. Yaşar Kemal'den esirgenen Nobel Edebiyat Ödülü'nün Orhan Pamuk gibi vasat bir yazara verilmesi üzerinde bir daha düşünülmesi gereken bir konudur.

Kürşat Başar: Kendisi için çok önem-li bir başarı ve onu tebrik ediyorum. Kendi hazırladığı bir projedir. Bunun dı-şında edebiyat kısmı yazık ki, siyasi tar-tışmaların gerisinde kaldı. Bir yazarın, edebiyatıyla tartışılmasını isterdim. Bun-da Orhan Pamuk'un da kendi payı var. Hevesine ulaştığı için daha sonraki ko-

nuşmalarının daha farklı olacağını ümit ediyorum.

Demirtaş Ceyhun: Amerikan patentli postmodern romanlarıyla Orhan Pamuk modern Türk edebiyatını temsil etmesi olanaksızdır. Çünkü, postmodern edebiyat emeğe, özgürlüğe, bağımsızlığa, çağdaşlığa karşıdır ve gelenekçilik adı altında gericiliği savunmaktadır. Bu ödül kesinlikle Türk edebiyatına verilmiş bir ödül değil, Orhan Pamuk'a verilmiş bir ücrettir

Ali Bayramoğlu: Orhan Pamuk'un 1980'li yıllardan bu yana bırakın uluslararası çapta adam ve eser üretmeyi, ulusal düzeyde bile etkileyici bir adım atmayan Türk edebiyatının parlayan yıldızı olduğuna şüphe yoktur. Türkiye'de dalaşma, husumet seven, biraz da kıskanç edebiyat çevreleri Orhan Pamuk'a ne gerekçeyle yüklenirlerse yüklensinler, bu gerçek değişmez.

Yasin Aktay: Orhan Pamuk'un uzun zamandır Nobel edebiyat ödülünü hedeflediği ve bütün çalışmalarını ve söylemlerini bu hedefe ulaşmak için özenle ayarladığını bilmeyen yoktu. Yazdıklarının içeriği veya edebiyatının kalitesi her ne ise, bu konudaki gayretleri gözle görülür bir başarı kaydetmişti. Kim ne derse desin, Pamuk, Türkiye'nin dışında kendini en çok okutan Türk olmayı başardı. Nobel ödülünü almamış olsaydı bile, kendini Pakistanlı, Hintli, Faslı, Amerikalı ve Alman okuyucuya aynı anda okutmayı başarabilen belki de ilk Türk edebiyatçısı olmuştu. Kuşkusuz Nobel bu başarının anlamlı bir ödülü olmuştur.

İsmet Berkan: Tarihimizde ilk kez, Nobel'li bir yazarı kendi dilinden, kendi dilimizden okuyacağız. Sadece bunun sevinci yeter Orhan Pamuk'u övmeme ve çok sevmeme ve onunla gurur duymama. Ama kuşkusuz başka sebeplerim de var. Bir kere Pamuk'la gurur duyuyo-

rum, çünkü onun aracılığıyla dilim, dilimiz, bizi birbirimize bağlayan en önemli bağımız yüceldi, yüceltildi.

EDEBİYAT ÖDÜLLERİ

CEVDET KUDRET EDEBİYAT ÖDÜLÜ, DOĞAN AKSAN'A VERİLDİ



Cevdet Kudret

2006 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü, 'Yunus Emre Şiirinin Gücü' adlı kitabı nedeniyle Prof. Dr. Doğan Aksan'a verildi. Prof. Dr. Doğan Aksan, kitabında "Yunus Emre'nin şiirlerini bugüne kadar yapılan çalış-

malardan farklı bir biçimde değerlendiren, değişik disiplinlerin şiirlere uygulanmasıyla okura yeni yaklaşımlar kazandırdığı" için ödüle değer görüldü.

BEHÇET AYSAN ŞİİR ÖDÜLÜ, AHMET ERHAN'A VERİLDİ



Behçet Aysan

Türk Tabipler Birliği tarafından verilen Behçet Aysan Şiir Ödülü, bu yıl Ahmet Erhan'a değer görüldü. Yapılan açıklamaya göre, Cevat Çapan, Arif Damar, Doğan Hızlan, Emin Özdemir, Ahmet Tel-

li, Ali Cengizkan ve Ataol Behramoğlu'ndan oluşan seçici kurul, katılan eserler arasında Ahmet Erhan'ın "Şehirde Bir Yılkı Atrı" adlı eserini ödüle değer buldu.

**CEMAL SÜREYA ŞİİR
ÖDÜLÜNÜN ŞARTLARI
AÇIKLANDI**

Bu yılki Cemal Süreya Şiir Ödülü için yapılan yarışma iki dalda düzenlenmektedir:

1- Ekim 2005 başı ile Eylül 2006 sonu arasında yayınlanmış şiir kitabı. 2- Bir kitap oylumunda olan şiir dosyası.



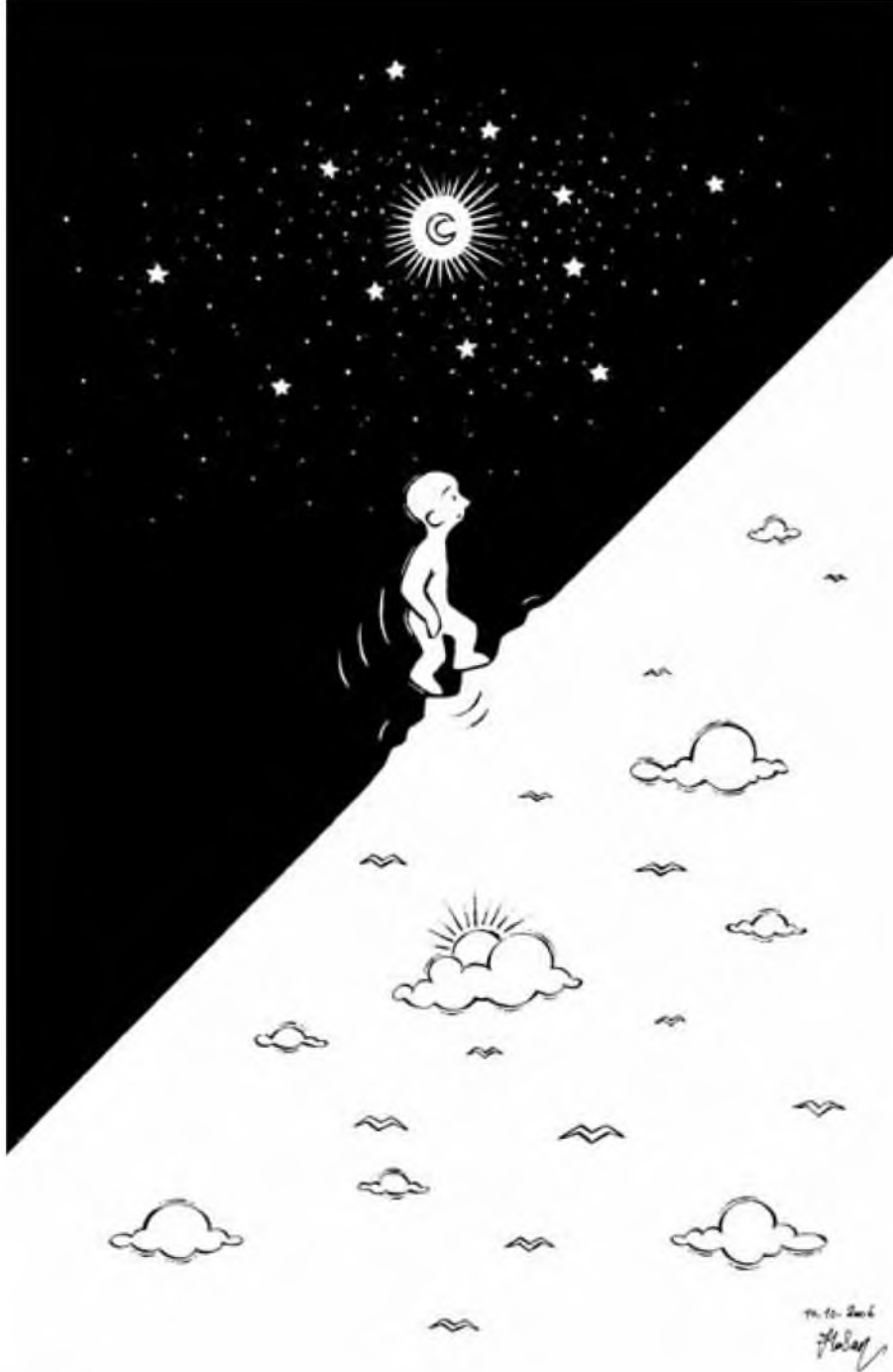
Cemal Süreya

Ödül her dalda tek yapıta verilir.

Aydın Hatipoğlu, Enver Ercan, Haydar Ergülen, Mustafa Öneş ve Refik Durbaş'tan oluşan Seçici Kurul gerek görürse ayrıca özendirme ödülü de verebilir. Cemal Süreya'nın 17. ölüm yıldönümü olan 9 Ocak 2007 Salı günü düzenlenecek törende ödüller kazananlara sunulacak. Şairin özgeçmiş yazısını, adres ve telefon numarasını da içeren 6 adet yapıt, 16 Ekim 2006 tarihine kadar Cemal Süreya Kültür Sanat Derneği'ne iletilmeli. Yapıtlar geri verilmez.

HASAN AYCIN

ÇİZGİ



ARİF AY

BAĞDAT'A DÖNEN ŞİİRLER

Bağdat'lı Anne Konuşuyor

yalnız bir ığlığım ben
Bağdat'ın kapkara göğünde
toprağın derin göğsünde
ben yalnız bir ığlığım
sağır kulaklarınıza arpıp
geri dönen

yalnız bir ığlığım ben
Bağdat'lı çocukların gözyaşında
Dicle'nin Fırat'ın suyu gibi
Necef'te Kerbela'da Kandahar'da
Grozni'de Kudüs'te
ben yalnız bir ığlığım
oluk oluk akan kanda

yalnız bir ığlığım ben
harabe evlerin kaybolmuş anılarında
gen kızların giyemedikleri gelinliklerinde
bombaların parampara ettiği bebeklerin
bomboş kalan beşiklerinde
yalnız bir ığlığım ben

ben yalnız bir ılığım
göğümüzü terk eden kuşların kırık kanatlarında
Bağdat'ın ölüm sinmiş sokaklarında
kurban bıçakları gibi keskin acıda
yalnız bir ılığım ben

yalnız bir ılığım ben
durmuş saatlerin akrebinde
şafağı söktüren ezanlarda
duysanız da duymasanız da
iftar sofralarınızda
yalnız bir ılığım ben

ne kaldı Bağdat'tan
ne kaldı geriye
bombaların yakıp kavurduğu bedenlerden
bir avuç kül
ve ılığım kaldı geriye

İHSAN DENİZ

DAİMA UNUTMA!

Hangi bulutu koklarken hatırlayacaksın beni?
Rûhum büyüyecek, ilk kez hatırlasam mı seni?

NABİZ

Uçacaktı bu rüzgâr; kim seslendi, neden göğsüne indi?
Sönecek şimdi alevi, yağmurun suyu nasıl kesildi?

İHTİMAL

Bu gece ay bir ısırık gibi vurur mu yüzüne?
Kalır mı o ziya, kuru bir güneş gibi tam kalbinin üstünde?

NAZ

Sesinden bir yaprak düşse, gözlerim oyulur mu?
Bir nefes daha alsam, dilin aradan çekilir mi?

MEHMET OCAKTAN

KIZILDENİZ'DE ÖLÜMÜN DÜĞÜNÜ

Kızıldeniz'in kıyamı Musa'nın yoluna
Musa'nın yolu aşkın fetretine düştüğünde
ayrılığı aşka tebdil eyleyip
esvaplarını kuşanır da gelir ölüm.

Ölümü bir sürme gibi
gözlerine çekip
atını denize süren Musa
hırkanı mavi, kızıl ve mor balıklara örtüp
bize Kızıldeniz'i okur musun?

Biz ki gönlümüzü
aşk diye ölümün zülfüne taktık
denizi bir muhakkik gibi işleyen bedevi
boynundaki laleyi bizim için açar mısın?

Sırası gelince
söz de yanar, deniz de
ölüm gider döne döne.
Ey Tur Dağı'nın Musa'sı
asanı Kızıldeniz'e atıp
bizi de ölümün düğününe yazar mısın?

MUSTAFA MUHARREM

İHTİMAL BAHÇE

Bahçe beni beklerse
kuşlar çivit gibi keskinleşir
göz şeylerden arınsın, kabuk yırtılsın, örtüler
yaraları hür,yanmayı saydam bıraksın diye.
Bir yanda
hesabını şehre versin ister ayna, tren cehaletinden
tarçın ve rüya bir yanda.
Bir çakıl taşı duruluğuna gök ödenir
yağmurun şaşırdığını bile bile
yol niyetiyle gölgeye paydos vaktinden.

Çok zamandır yüzümde o mağara laciverdi:
Gecenin kanıma yönelmesi
ne kadarlık bir deprem leylaklarda
ve açılan bu sayfa hangi emri karların
ve kapım
ve pencerem ?

Bir bakarım üstte bulutlar pençe pençe
ayın çengelinde sallanıyor bir çocuk!
saçlarım küstah
karşımda bastığım menekşe
aldattığım tan
karşımda güneşlerle tepişen yokluk!

Çünkü ben yalan söyledim yanağımda
çığ için koşullanmış sehere
küpeşteden ittim gövdemi
ne bir tuz efsanesi bıraktım konuşulan
ne merhametli bir sis gemidekilere.

Sırf bu yüzden
bulutlar ne yaptıysa üstlendim
sesim çivisine astım mevsimleri
buruşuk bir cekette zamanı betimleyerek
ırmağın tefsirini bir gömlekten öğrenip
denizi gücendirdim
gözlerimi dinlettim aya, sevindim
tenimde kikirderken cehennem resimleri.

KÂMİL AYDOĞAN**SAVAŞ**

Ve Ömer dedi “bize kalsın kalbimiz”
Çingiraklar çalıyordu kafamızın içinde
Hayatın uğultusu yorgun düşürüyordu her yanımızı
Yolumuz uzundu ve öndeydi Ömer

Kafamızın içinde çingiraklar
Sevdaya çarpan aklımız çaresiz oyunlar içinde
Rüzgâr mı, merhamet mi sabırlı yoldaşımız
Hangi ağacın gölgesinde sabahlarız
Hangi ayak izinin yolcusuyuz
Hangi sabır taşında uykuya dalar başımız

Bilmediklerimiz ah bilinmezlerimiz

Ve Ömer dedi “sıkı tut ki düşmesin kalbimiz”
Aman ha kalbim etme bu dünyayı bana dar
Ömer dediyse lazımsın sen bana
İlerdeki çeşmede ellerimi yıkamaya lazımsın
Doğan ayın karşısında durmaya lazımsın
Aklımla giriştiğim ilk savaşta lazımsın sen bana

Yitiklerimiz ah yitirdiklerimiz

Ve Ömer dedi “hamalıyız işte kalbimizin”
Uzun bir yolculuktu kalbimiz
Dardı, patıkaydı, ormanlarda sayısız çingiraklar
Öndeydi Ömer, geceydi, gündüzdü öndeydi yine de
Böğrüne saplanmış tahta mızrağından başka yoktu silahı

Kalbimiz, efendimiz, yolumuz

Ve Ömer dedi kendine “dur, ağlama kalbim”
Duduların mağarası göründü uzaktan,
Kardeşim geldi aklıma,
Ve kardeşim,
Duduların Mağarasında bizi bekliyorlar sanmıştım
Boyunlarında izi vardı yağlı urganların
Doruğunda yenilmişlerdi dağların

Yendiklerimiz ah yenildiklerimiz

Bedirhacı uzaktı daha
Kızılca kıyamet bir sıcağın efendisi olmuştu güneş
Postalının bağına bir çekirge yapışmıştı Ömer’in
Hayaller kuruyordu yine uçan kuşlar üstüne
Bedirhacı uzaktı ve belki de yoktu artık

Kardeşlerim, doruğunda yenildiysek de dağların
Bir kalbimiz vardı sonuna kadar bizim olan
Ve bu ırmağı sessizce seyreden
Ve bu yaman yolculuğun ortasındaydık daha
Bir saman çöpü gibi atılmak için kenara, erkendi belki

KENAN ÇAĞAN

duvar

gölümsemeni aç dökülsün yağmurdan kandinlar
çatal olsun en kara kalbin
serçe ve dal
içinden görülsün kandan kaderin.

I.

esatir okunsa da olur ya da bir at yelelerinden tutuşsa da
insan kendine ettiği zulüm kadarsa
ben ne kadar da büyüttüm
kar fırtınasıydım suret-i haktan
durmadan baharı süpürdüm
eşkalimi hatırlayanlar için yalandım
hatırama sığınacaklar için yalan

II.

elleri tırtıldan bir ihtiyar
ömrüyle cürmünü saklasın
taş sokağımızın ortasında bir kara dut patlasın

III.

beyaz ve hoş kokularla geçiyor korku
çürüyen entarisi boş koridorlara çarpıyor
duvar dibini bir ihtiyar çalıyor
kalınca acıyla ve kendiyle kalıyor

sonra kovuluyor arz-ı mevut'tan
boynunun çetelesini kendirden bir ip tutuyor

IV.

ev korumuyor tökezliyor akşamın kalbi
yarım bıraktığı her şeyden yarılıyor insanın kalbi

ABDULLAH ŞEVKİ

SECCADE

—Ali Baba'nın anısına.

ali babanın yeşil, güllü seccadesi,
kandilli mihrap desenli.

“işaretleri alınlarındadır” diyordu Kitap;
alnındaydı işareti...

ali babanın yeşil, güllü seccadesi
kandilli mihrap desenli.

“seccademin önünde evren...
üzerindeyken ben
dünya nasıl da yalpa vuruyor, dönerken.”

ali baba ömrünü geçirdi
yeşil, güllü seccadesiylen.

bir gün, tüm gece
yine seccadede ibadet etmişken
sabaha sarardı, sonra kül rengine dönüştü yüzü
“ruh boğaza geldiğinde öyle bakar durursunuz.”
öyle baktı durdu...
“o an biz ona sizden yakınız”
yakındılar.
“fakat siz göremezsiniz”
gördü.
ali baba bıraktığımız köşeden,
ruhkuş oldu, hakka yürüdü.
yeşil, güllü seccadesi,
el, ayak, diz, hep iz, izdi
ali baba inancını gece gündüz
seccadesine çizmişti.

SERAP URAL**MYTHE****I**

Olympos kan ağlıyor
Olympos'ta nâr-ı kadim söndü sönecek
Tanrılar umarsız ve kendilerince haklı
İndiler savaş arabalarından usulca yere
Başlar eğik, gözler yere mızraklı
Kim demiş tanrılar ağlamaz diye
Her damlada Helen'in yüzü saklı
Zeus'un hükümranlığı gitti gidecek

II

Olympos direngenliğini sonraya bırak
Akça bulutlu gökler muştuyla dolu
Tyre'lerin utku sesidir üstüne yağan
Ulu mekan yüzüne son maskeni tak
Yürütülmeden dağlar, denizler kapanmadan
Furkan nam kitaba tutunman gerekecek
Bu bir meydan okumadır iyi bil bunu
Son alev de sönünce işin bitecek

III

Ve söyle şimdi sen! Ey güzel başlı heykel
Göğsünü açıp yuyacak mısın
Seslensem Hira'dan tut ki Tûr-ı Sina'dan
Hey Apollo! Beni duyacak mısın

MESUT GÜZELCE

DOĞU'YA YENİDEN

güneş battı balçıkta
geceyse habersiz,
gökkubbeye astı inci kaftanını
derviş,
kirpiklerinin ucuyla birer birer taradı yıldızların saçlarını

sonra nedendir bilinmez
doğuya yöneldi taş kesen adımlarla
yürüdü, yürüdü, yürüdü...
ve durup
doğunun kıyısında
dayadı asasını toprağa

orada
dudaklarından ayrılıp,
yere inen bir kelimenin ağırlığıyla
avucunda ikiye ayrılınca asa
koptu dalından meyvesi boşluğun
gökyüzü yıkıldı boylu boyunca toprağa

bir zamanlar kıyısında mukaddes atların su içtiği
göz çukurlarına yerleşen kanda
çığlık çığlığa sevişen ejderhaların
simsiyah kanatlarıyla kapandı gökler

karanlıklar karışırken karanlıklara
çaresiz, bitkin çekildi derviş aklın gizli oyuğuna

böyle kaç dünya saatinin yelkovan ve akrebini aşındırdı zaman ?
göklerin kapısına asılan örümcek kaç kez gerdi ağlarını ?

taa ki birgün;
ölüm meleğinin kanatlarından fısıldayan rüzgar değince
örtüsüne yüreğin

orada uyuyan pençesini kıpırdattı kaplan
ipek tüylerin arasından keskin tırnaklar
açılıp kır çiçeği zerafetinde
atıldı ejderlerin üzerine
ölümün yaygarasında kan yağmurları döküldü
zehirli ejderhaların paramparça kanatlarından yere

görünür oldu göze görünmez olan
ve duyulmaz olan kulağa, duyulur oldu
gül ve cebir
pençe ve kanat coğrafyasında
döndü kendine,
kendine dönecek olan,

güneş ayrılırken balçıktan
doğruldu dimdik ayakları üzerinde derviş

kaldırıp yerden kırık esasını
söküp ayırdı kana batmış dünyayı kalbinden,

çevirip yüzünü yeniden göklere;
baktı, baktı,baktısonra,
ağır adımlarla ilerledi güneşe,
yeniden ışığa,
doğuya
yeniden

NALÂN YILDIZ

AY'I ÖZLEYEN KURLAR

Ay'ı özleyen kurtlar gibi
Hasretten kudurduğumuz,
Dağmık, ağır başlarımızı kaldırıp
Gecenin yüzüne saatlerce uluduğumuz
Belki de hiç kavuşamayacak
Sürgünzedeler olduğumuz
Bilinir tarafımızdan...

Durmadan debeleniriz
Bu çamur deryasında,
Bir kalp mesafesi uzaktayız aslında
Varla yok arasında
Buzdan bir buhar gibi
Uçuşan seferileriz,
Ayın karanlık yüzü
Silinir tarafımızdan

Açlıkla, okşanmayan başlarımızla
Ve yüreğimize saplanan o gümüş kurşunla
Terbiye edildik
Boynumuzda hayatın dış izleri
Tırnaklarımızda kan ve toprak
Yırtsak da kendimizi
Utanmayıp avazımız çıktığı kadar bağırsak, ağlasak
Yalnızlık burçlarının en tepesine çıksak da
Bin parçaya bölünür yankısız sesimiz duyulmaz
Ay,
Ay...
Ay ki dolunaydan hilâle
Dilinir tarafımızdan...

MUSTAFA OĞUZ

MİLYON DEFA KULLANILMIŞ KELİMELER

Kanatlarımı çırpıyorum an be an
Uçmasam ne olur diyorum
Uçtum da ne oldu ya yanıt olarak
Yanıtım yankılanıyor vadiler beni kovuyor
Gelirsen kucağıma almayacağım diyor kum taneleri
Göremeyeceksin beni diyor vahalar
Ya sen anne uzun telefon konuşmalarımın ardından
Artık uçmayan ve uçamayan bir kuş olarak
Kapına geldim desem
Hâlâ geçerli midir benim için minik sıfatı

Sözcüklerimi kırıpıyorum an be an
Ki anlamak çoktan hükümsüzdür ilânını gördü insanlık
Konuşmadan yaşıyoruz rafa kaldırıp sözü
Markalarını öne çıkararak giyiyoruz elbiselerimizi
Ve şapkalar kullanıyoruz
Görünmesin diye kelimiz
Görünmesin sözsüz kalmış dudaklarımız

Dağları kırpa kırpa ovaya döndü coğrafyamız
Ne aşılacak yüce hedef
Ne bizi saklayacak mağara
İşte herkes ortada kimse görmüyor ama birbirini
Artık yokuşa sarmayacak hiçbir işimiz
Oysa düz ovada yolunu şaşırarak her birimiz

Masamda bir tek sözlük kalsın istiyorum
Duvarlara yapıştırıyım her bir sayfasını
Alnımız yoğurt akı diyorsunuz baylar
Oysa gün ya mavidir ya da kara
Ve hep o yansır sözcüklere
Hangi duvara gidip ağlayabilirim
Hangi denizle konuşabilirim sözsüz
Ve hangi sabah duyar ki sesimi
Gün gün milyon defa kullanılmış kelimelerle

Oysa kenarını bulamadığım hayat
Sözcüklerimi isteye isteye açıyor sayfalarını bana anne

KENDİ GÖLGESİNİ KAZAN ADAM

Adam duruyor ve kazıyor kendi gölgesini
Kazdıkça derinleşiyor çukur kayboluyor gölgesi
Adam kaybolmuyor ama hedefi kayboluyor
Elinde kazmasıyla deli divaneye dönüyor adam
Şimdi ay çıkar düşer gölgem yine
Yoksa ben ne yaparım işsiz güçsüz diyor adam
Karanlık inerken çukurun yanı başına

Oturup bekliyor ay çıksın bulutlardan
Ay çıksın karşı dağların ardından
Yoksa geçmez zaman sabah olmaz yoksa

ALİ GALİP YENER

MUHAFAZAKÂR TEREDDÜT YA DA DOĞUMUNUN 90. YILINDA CEMİL MERİÇ ÜZERİNE NOTLAR

Muhafazakârlık kavramı ve edebi denemede bir üslup olarak muhafazakârlığın tanımı üzerinde durarak yola koyulacağımız okuyacağınız denemede. İlerleyen satırlarda düşünür ve denemeci Cemil Meriç'in düşünsel gelişiminin önemli bir yönünü oluşturan muhafazakârlık kavramı ile kurduğu ilişki konu edilecek ve Meriç'in Cumhuriyet dönemi düşünce tarihindeki yeri üzerine kimi gözlemlere yer verilecektir.

Muhafazakârlık üzerine kaleme alınmış referans niteliğindeki bir makalede muhafazakârların doğal düzen felsefesinin tamamına karşı çıkıp kurumsal düzenin altını çizmeye yöneldikleri belirtilir.¹ Kurumsal düzen derken kastedilen kurumlar aile, din, yerel cemaat, lonca ve toplumsal sınıf olarak sıralanır. Kısaca denebilir ki: "... gerek Devrim, gerekse Aydınlanma'ya ...yeni endüstri düzenine tepki olarak felsefi bakımdan şekillenen muhafazakârlığın 19. yüzyılda sosyolojinin ortaya çıkışı ve gelişimi üzerinde derin etkisi olmuştur. Aydınlanma'nın doğal düzeni benimsemesine, doğal hukuku ve doğal hakları savunmasına karşı çıkan ve insanın tarihsel olarak gelişen kurumlarını ısrarla savunan muhafazakârlık iki yüzyıldır büyük ölçüde göz ardı edilen bir toplum alanına dikkatleri çekmiştir."² Yine Robert Nisbet'e göre: "Hegel'in rasyonalizmi, Akıl Çağı'nınkinden veya Aydınlanma'nınkinden farklı olarak, çoğunlukla fark edilmemekle birlikte, bizzat tarihte ve tarihin ürünleri olan kurumlarda yatan akla dayanır. Bu nesnel veya işlevsel rasyonalizmin ölçüsü muhafazakârdan muhafazakâra değişir. Ama tarihin ürettiği toplumsal biçimlerin yararına, bu yararı bireysel gözlem saptayamadığından bile, bir ölçüde inanmayan tek bir muhafazakâr bile yoktur."³

Yukarıdaki teorik saptamaların Cemil Meriç'in yazı birikimi ile ne ölçüde örtüştüğü sorunu aşağıda irdelenecektir. Baştan belirtmek uygundur ki, hükmeden bir kutsallık duygusu olmadan toplumun oluşamayacağı ve toplum olmaksızın da kutsallık duygusunun kalıcılığının mümkün olamayacağı şeklindeki saptama, Ahmet Hamdi Tanpınar, C. Meriç, Tarık Buğra vb. muhafazakâr yazarların duruşlarındaki somut ilkelerden birini -kutsal olanın gerekliliği durumunu- temsil eder. Yine muhafazakârlığın geçmişe yönelik ilgisi ile



Cemil Meriç

gelecek tasavvurunun problemleri yanlarını belirttikten sonra Cemil Meriç'in düşünsel serüvenine geçmek yerinde olacaktır. Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinin, özellikle Max Horkheimer ve Walter Benjamin'in muhafazakârlığın "tam da şu anın ütopyası" olarak değerlendirilebilecek bir bakış tarzı olduğunu yazdıklarını, muhafazakârlığın geçmişten değil, gelecek korkusundan kaynaklandığını vurgular Ulus Baker.⁴ Muhafazakârlık kavramı statüko ile nasıl bir bağ kurar? Günümüzde statüko adını verebileceğimiz bir sığınak, güvenli bir liman var mıdır? Bu türden soruların karşılığını ararken modern dünyadaki bir muhafazakâr "geçmişin değerlerini korumayı üstlenen biri değil, aksine şu anda kendisinin sahip olduğu, içinde yaşadığı değerleri gelecek kuşaklara dayatan biri" olarak tanımlamak ve statükonun da "geçmişin akideleştiği bir değerler manzumesi olmaktan çok geleceğin 'yenilik' ve 'başkalık' tehlikelerine kendini oranlayarak korumaya çalışan, çoğu zaman bölük pörçük bir değerler çizgisi"ni oluşturduğunu söylemek mümkündür.⁵

Cemil Meriç (1916 - 1987) Fransızca öğretmenliği ve okutmanlığı yapmış, Balzac ve Hugo'dan kitaplar çevirmiş bir denemecidir. İnceleme ve deneme kitapları arasında Hind Edebiyatı (1964), Saint-Simon (1967), Bu Ülke (1974), Umrandan Uygarlığa (1974), Bir Dünyanın Eşiğinde (1976), Kültürden İrfana (1985) ve Kırk Ambar (1980) sayılabilir. Jurnal başlıklı günlüğü (iki cilt, 1992-1993) ve Bu Ülke'si sık basılmış ve alıntılanmış yapıtlarındandır. Kırk Ambar'ın ikinci cildinin genişletilmiş baskısı Lehçet-ül Hakayık adıyla ancak 2006'da yayımlanabilmiştir. Meriç'in ders notları Sosyoloji Notları ve Konferanslar başlığı altında okurla buluşmuştur.

Bilindiği gibi Osmanlı Devleti'nin son döneminde Türkçülük, İslamcılık ve Batıcılık başlıklı üç temel düşünce akımı sahnededir. Belirtilen akımlar: "...yalnızca (ve hep sanıldığı gibi) yukarıdan aşağıya bir devletin ve onun ideolojik aygıtlarının değil, aynı zamanda bu coğrafyada yaşayan halkın toplumsal-siyasal var olma biçimlerinin ve değerler sisteminin oluşumuna da kaynaklık etmiştir Toplum mühendislerinin öngörülerinin aksine İslam, milliyetçilik, Kemalizm ve modernizm enteresan bir sentez oluşturmuştur."⁶ E. Göka ve arkadaşları, Türkiye Cumhuriyeti'nin merkez değerlerinin (resmi ideoloji ve Kemalizm tartışmalarına sıkışıp kalmadan) toplumun yaşama ve düşünme tarzlarında aranmamasını ciddi bir zaaf olarak görür. Ancak resmi ideolojinin tartışması yapılmaksızın merkez değerlerin saptanması çabasındaki indirgeyici ve "kaçak döğüşen" tutumu göz ardı eder bu yaklaşım. Yine muhafazakâr değerler sisteminin milliyetçi ve dinsel anomalilerden sonra şimdi de Batıcı bir değer anomalisi ürettiği, Batılı değerlerin öne çıkarılıp dayatılması uğruna, şu anda Cumhuriyet'ten Avrupa Birliği adına değerler sistemini bir yapıbozumuna uğratmasının ve Türkçülük ile İslamcılıktan köken alan temel değerlerini bir kimlik ögesi durumuna indirgemesinin istendiği iddia edilmiştir.⁷ İşte Meriç'in kitapları, yukarıda teorik sınırları çizilen

çerçevenin dışında da ele alınmayı gerektiren önemde yapıtlardır. Göka ve arkadaşlarının çizdiği dar muhafazakâr çerçeve Meriç'in yazısındaki sancılı tereddütleri açıklamaya yetmemektedir.

Muhafazakâr yerlilik söylemini çözümleyen bir denemede Tanıl Bora, Meriç'in önemine değindikten sonra çok değerli birkaç saptamaya yer verir. Meriç'in yazılarında okura çekici gelen esas yanın, Türkiye'deki aydın zümresinin yabancılaşmışlığının/yabancılığının betimlemesi olduğunu; diğer yanın ise trajik boyut olarak öne çıktığını vurgular: "Meriç, 'Türk Aydın'ın Batılı Aydınlanma düşüncesiyle 'büyülenmesini' ve onunla 'reşit' bir ilişki kuramamasını, böylece bizzat o düşüncenin ereğini ve böylece kendi ereğini ıskalayışını, trajik bir mesele olarak değer, kurcalar. Onun, milliyetçi-muhafazakârlığın evrensel tabusu olan 'ithal fikriyata' olan tepkisinin özgünlüğü, şu sözlerinde özetini bulur: 'Hakikatte hiçbir düşünce düşman değildir, her düşünce kanımıza karıştırılmak, millileştirilmek şartıyla doğrudur.'⁸ Meriç'in millilik cevherini yalnızca İslami bir kaynaktan, salt etno-kültürel bir kaynaktan (Türklükten) türetmemesi, bunların tamamını daha geniş bir referans olarak Doğululuğu içeren, ancak bunların sentetik bir tanımıyla da tüketilmeyen, bulutsu bir 'biz', bir 'kendimiz'den türetmesi, onun fikriyatındaki yerlilik kavramının kökensel önemine işaret eder. Bora'ya göre, Meriç'in yazılarında yerlilik kavramının imkân ve sınırları etrafında dolaşmıştır. Meriç'in tavrı, Yahya Kemal'in, Ziya Gökalp'in duruşuna ve Kemalizmin milliyetçiliğine karşı "milli duruşu" savunması ile örtüşür.

Orhan Koçak, Meriç'le Ataç'ın Batılılaşma karşısındaki tutumlarını politik çıkarımların eşliğinde yorumladığı bir denemede, Meriç'in Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ını Türkiyeli okura nasıl sunduğu sorunundan yola çıkarak doyurucu saptamalara yer verir.⁹ Meriç görebildiğimiz kadarıyla yerlilik söylemi bakımından ilk kez bu denemede hakkıyla ele alınmıştır. O, "Neden 'Oryantalizm'e uzaktan veya yakından benzeyen bir kitabın altında bir Türk'ün imzası yok?" diye sormuştur *Kültürden İrfana* adlı kitabında. Yine aynı kitapta "Kendimizi batının imal ettiği çarpıtıcı bir aynadan seyrediyor, daha doğrusu bu hayale göre inşa etmeye çalışıyoruz." diyen Meriç'in Batıcılık ve emperyalizme yönelttiği eleştiriyi, denemecinin Batı ile yaşadığı marazi aşk-nefret ilişkisinin felç ettiğini yazar Koçak.: "...bir ayna ilişkisidir bu: Paranoiddir, körelticidir, toptanlaştıdır, Meriç'in o kadar önem verdiği 'nüansların' görülmesini önler ve ibresi gocunmayla tapınma arasında sürekli gidip gelir."¹⁰ Denemecinin muhafazakâr yerlilik açısından temel tutumu yukarıda sözü edilen gocunmayla tapınma arasındaki sürekli salınımında yatar. Yine yerliliğin, "muhafazakâr milliyetçiliğin, 'kitabî/nazariyatçı', analitik/yapay olarak gördüğü milliyetçilik anlayışlarına yönelttiği eleştiriyi de bünyesinde barındıran bir mefhum"¹¹ olması, Meriç'in yapıtları irdelenirken göz önüne alınması gereken bir saptamadır.

Bergson'dan aldığı bir ifadeyi Yahya Kemal'in şiiri için kullanan Tanpınar'a göre hocası "asıl manasında geçmişe bugünün hesapları arasından bakan şairdi."¹² Tanpınar'ın muhafazakâr duruşu yenileme kapsamındaki tutumu, bilindiği gibi hocası Yahya Kemal'den aldığı "imtidad" düşüncesini geliştirmesine dayanır. Yazısının düşünsel temellerini "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek"te bulan Tanpınar'ın Yahya Kemal için yazdığı şu satırlar, Meriç'in tarih karşısındaki tutumu ile uyuşur gibidir: "Yahya Kemal, bugünkü manasiyle, historicité'nin ehemmiyetini mazi karşısında ruhi esarete düşmeden bizde ilk idrak edendi."¹³ Meriç'in çok yönlü düşünce adamlığına kısaca değinen, yenilerde kaleme alınmış bir yazıda ise, sağdan soldan, her kesimden insanın onun denemelerinde ne gibi imkanlar bulduğunu gösteren şu satırlara rastlanır: "Cemil Meriç diyalektiği bir metot olarak uygulayan 'serazad' bir düşünür; sonunda titreyip kendine/yuvaya dönmüş, hidayete ermiş, hak yolunu bulmuş eski bir Marksist; Batı'yı tanıdığı ölçüde, ışığın ancak Doğu'dan gelebileceğinin farkına varmış eski bir Batıcı; ...Türk-İslam Sentezi'nin ete kemiğe bürünmüş prototipi, son ve mükemmel Osmanlı veya bu temelde komple ve sistematik bir düşünür; postmodernizmin ilk yerli ve öncü temsilcisi; kendi kendisini yetiştirmiş (otodidakt) malumatfuruş bir lise/Fransızca hocası vb."¹⁴

Koçak'ın yukarıdaki esaslı eleştirilerini unutmaksızın, Meriç'in temelde kendine özgü bir düşünür, mutlak'ı arayış sürecinde kimi tutarsızlıklara düşen/düşmeyi göze alan, yalnız kalmayı/bırakılmayı öngörmüş bir denemeci olduğunu ileri sürebiliriz. Hiç kimsenin adamı olmamak ve hiç kimsenin kendi müridi/izleyicisi olmasını arzulamamak, okuru, iletişim kurduğu herkesi yapıtlarıyla diyaloga çağırırken ahlaki duruşunu muhafaza etmek, onun münzevi yaklaşımının, yeğlenmiş yalnızlığının temel göstergeleridir. Onun neyi mesele yapıyorsa bunu aynı zamanda bir haysiyet meselesi olarak görmesi entelektüel dürüstlüğü'nün şiarı ise de, bu tutumun bir düşünür olarak en büyük handikabını oluşturduğu, her konuyu ahlaki terimler bağlamında ele almasının düşünsel dünyasını ister istemez daralttığı da öne sürülmüştür.¹⁵

Meriç'in münzeviliği, "soyut" bir düşünür olması, ahlaki duruşunun sunduğu imkanlar ve müthiş bir okuma/öğrenme iştihasıyla üretmesi, onun yapıtlarını yalnızca "muhafazakâr bir kimlik" etiketi altında yargılayıp tüketmenin mümkün olmadığını okura/yazara anımsatır. "İnsanlar kıyıcıydılar, kitaplara kaçtım. Ve kelimelerle uysallaştırmak, kelimelerle münisleştirmek istedim düşman bir dünyayı." diye yazmıştır.¹⁶ Nitekim Tanıl Bora, Meriç'i muhafazakârlıkla tüketmenin sınırlılığını vurguladığı bir portre denemesinde, onun sağ ve sol kesimce aynı iştihayla ele alınmasının sırrını açığa çıkarır: "Meriç'in düşüncesinin ayırt edici özelliklerinden biri, modern Türkiye'de siyasal ve toplumsal ideolojilerin ana çizgileri, kutupları arasında yatay eksenler çizmesidir. ... tüm eserinden, bizzat düşünce edimini bir insan edimi olarak etkili, saygın, özerk, 'sahici' kılmaya dönük bir eleştirelilik kay-

gısı çıkarsanabilir. Bilhassa bu nokta, onun muhafazakârlıktan uzak durduğu bir moment olarak hep ışıır.”¹⁷ Ortalama muhafazakâr okurun Meriç’e çekinerek bakması yukarıdaki saptamaların ışığında olağan karşılanmalıdır. Denemeci de kimi söyleşilerinde okurunu derin bir kuşkuyla yöneltecek ifadeleri rahatça kullanmaktan hiç çekinmez. Bir örnek sunalım, 1976 yılına ait bir söyleşiden: “İslamiyet zuhuru anından itibaren -Avrupa’nın anladığı manada- sol’un kendisidir. Yani hamledir, yenileniştir, ezeli bir tekâmüldür. Ezilen halkların dinidir, içtimai adalettir. Sağ cahiliyye devridir.”¹⁸

Aynı yazıda Ahmet Turan Alkan’ın “sağın ona içinde entelektüel ilgi barındırmayan bir hürmetle alâka gösterdiğini” yazdığını söyleyen Bora, milliyetçi-muhafazakâr kesimin Meriç’in yapıtlarını bir bütün olarak indirgeme tarzını özetlerken; onun yazdıklarının içeriğine değil, adı geçen kesimin ilgi ve önceliklerine hitap eder yönde yazmasına gösterilen bir saygı ve ilginin öne çıktığını vurgular. Buna göre Batılılaşmanın düşünsel serüveninin Meriç’in yapıtlarındaki trajik boyut sağ kesimi ilgilendirmemiş; Meriç esasen muhafazakâr kesimin temel bir rahatsızlığını ifade etme arayışında ağır yükü tek başına omuzlamayı başarmıştır. Bu rahatsızlık, muhafazakâr boyuttan yoksun milliyetçiliğin, ülkeye/milllete - halka/tarihe gösterdiği ilgiyi kitabi, sentetik ve aşırı politikleşmiş bir ilgi olarak algılamasına dayalıdır.¹⁹

Yazının sonuna yaklaşırken, Meriç’in deneme türünün önemi ve kapsamı hakkındaki görüşlerine kısaca değinmek uygun olacaktır. Bir anketi yanıtlarken deneme türünün naçiz bir temsilcisi olarak niteler kendini: “Filhakika naçiz bir temsilcisi olmakla şeref duyduğum türün ne sabit bir tarafı var, ne umumi kabule mazhar olmuş bir ismi. Deneme, müphem, korkak, mürai bir kelime. Üstelik yabancı da. Bu edebi nevi kucaklayacak kadar geniş, rahat ve seyyar. Yani belirli bir muhtevası yok. Kalıplaşmamış olduğu için cazip. Mürai bir kelime değil, mütevazı demek daha doğru olurdu. Büyük handikapın maziye uzanmaması (kendi kendimize demek istiyorum) ve sevimli tedailerden mahrum oluşu.”²⁰ Bütün yazı türlerini ve yaptığı çevirileri kendini anlatmak için bir fırsat sayan Meriç, öfke, ümit ve ümitsizliklerini, kitapların ardına gizlenerek yaşadığını belirtir. Denemelerine yaralı bir çağın insanını konuk ettiğini ileri sürer. Amacı görkemlidir: Bir çağın, daha doğrusu bir milletin vicdanı olmak! Denemecinin günümüzde de okunması/tartışılması gereken bir düşünür olarak benimsenmesinde edebiyatı kutuplarıyla bir bütün olarak görmesinin payı yok mudur? Kendisini “Hayatını Türk irfanına adan münzevi ve mütecessis bir fikir işçisi” olarak tanımlayan yazar, eklektik bakışının somut ürünlerini sergilerken, bir bakıma Tanpınar’ın “sükut suikasti” deyiimiyle yakındığı konudan söz etmiş olur. O da “arafta bir yalnız”dır, yeterince anlaşılamamıştır, diyalog hasretiyle tutuşur: “Benim trajedim şu birkaç satırda; sevebileceklerim (yani sosyalistler) dilsiz, dilimi konuşanlarla (yani sağcılarla) konuşacak lakırdım yok. ... Sağ okumuyor. Boşuna bağıyorum. Sol diyalogdan kaçıyor.”²¹

Meriç üzerine yazılanlar kolayca tüketilecek gibi değildir. Onun ve Kemal Tahir'in Türk modernleşmesine bakışlarındaki kimi benzerlikleri öne çıkaran bir yazıda, Meriç'in düşüncesindeki arada kalmışlığı en iyi yansıtanın yaptığı Doğu betimlemeleri olduğu belirtilir. Buna göre Doğu, Meriç'in yazılarında Batı'nın hem karşıtıdır, hem de karşıtı değildir.²² Meriç'in yazılarını, temsil ettiği farklı Doğu'ların (Hind ve İslam) zenginleştirdiği, bu zenginliğin Doğu - Batı karşıtlığını sorgulamada yardımcı olabileceği de aynı denemede söylenmiştir. Yakınlarda yayımlanan çok ilginç bir denemede ise, Meriç'in yazı ve söyleşilerinde şiir üzerine fazla bir şeyin bulunmadığına dikkat çekilmiştir.²³ Şiirin Osmanlı'da düşüncenin önünü tıkadığını yazan Meriç'in, sosyolojik bir bakışla mahkum ettiği şiirden sadece biçim özelliği nedeniyle kaçması ve şiirin söyleyiş imkanlarını düzyazıya aktarmış olması çok önemli bir saptamadır. M. Can Doğan, Meriç'in sert ve polemikçi üslubunu besleyen yalnızlık ve izole oluş halinin şiiri dışta tutma ısrarında etkili olduğunu, denemecinin şiirden uzak durmasında, şiir türünün yalnızlığı derinleştirdiğine ilişkin duyduğu inancın etkili olduğunu yazmaktan kendini alamaz. Bu keskin gözlemlerle Meriç'in kurtuluşu düzyazıda (kitaplara kaçarak) araması sonucuna varmak mümkün olmuştur. *Sosyoloji Notları*'nda bir yerde Meriç de şöyle vurgular kaçışını: "Şiirden kaçtım ben. Yoğun mesaide buldum kendimi unutmayı. Hassasiyet beslendikçe artar. ... Bir yerde kendinden uzaklaşmak lazım. Kendine döndükçe 'ben' azar."²⁴

Meriç'in psikobiyografisi üzerine yapılan ilk ve tek çalışmada -bu türden çalışmaların riskli olduğu, denemeci hakkında ifade edilen çıkarımların gerçeklikle birebir örtüşmesinden çok edebi bir spekülasyon olarak yorumlanmasının uygun olacağı yazarlarca belirtilmiştir- yazarı "Bu Ülke'nin vicdanı haline getiren ve kökleri doğumundan öncesine dayandırılacak psikolojik sürecin ele alınması" amaçlanmıştır.²⁵ Çalışmacılar, Meriç'in baş etmekle zorlandığı duygularla her karşılaşmasında "Kitabın içindeki Tanrı'ya" sığınmış olmasını, gerçekte onun mağrur iç dünyasına geri çekilmesi olarak açıklarlar. Meriç'in hayatını, çok güçlü biçimde harekete geçirici işleve sahip üç ögenin -yalnızlık, yabancılık ve farklılık kavramlarının- yönlendirdiğini ve annesi ile ilişkisinin düşünsel gelişim aşamalarında derinden etkili olduğunu ileri süren bu araştırma, başka bir yazıda ayrıntısıyla üzerinde durmayı hak eder niteliktedir.

Psikobiyografik çalışmanın kimi sonuçları ile örtüşen bir çözümlemenden söz edelim yazının sonunda. Nurdan Gürbilek, "edebiyat ve endişe" alt başlıklı bir çalışmada, Avrupa ile kurulan ilişkinin bir evlilik ya da baştan çıkma öyküsü olarak, demek cinsel terimlerle anlatılmasının okuru yanıltmaması gerektiğini, çünkü burada Meriç'in denemelerinde de izlerini bulabileceğimiz bir narsisistik yaranın kök saldıgını vurgular: "Üstün olduğu varsayılan bir yabancıyla karşılaşmanın, benliğini o yabancıya göre tanımlamak zorunda kalmanın, kendini onun karşısında yetersiz hissetmenin, yani tam ve tek

olmadığını fark etmenin yol açtığı bir narsistik yara da vardır.”²⁶ Meriç’in “Avrupalılaşmayı bir hadım edilme, kapitalist Batı’nın egemenliğine boyun eğmeyi bir erillik yitimi, köksüzlüğü bir efeminelik olarak gör[mesi], kendini ise bir ‘mağlup’ olarak tanımladığı ölçüde ‘virilité’yle [erkeklik] özdeşleş[tirmesi]” sonucuna varır Gürbilek.²⁷ Bu çarpıcı saptama, Meriç’in yalnızca muhafazakâr bir denemeci olarak yorumlanamayacağını, onun yapıtlarındaki endişeli ruh halinin, sözü edilen narsistik yarayla bağlantısı çerçevesinde çözümlenmeye muhtaç olduğunu gösterir. Türkiye Cumhuriyeti’nde aydının “Ben kimim?” sorusuna verdiği karmaşık, tereddütlü ve yoğun endişe içeren yanıtın anlaşılmasında, Meriç’in denemelerinin kayda değer referanslardan birini oluşturduğunu öne sürebiliriz yazının sonunda.

- ¹ Robert Nisbet, “Muhafazakârlık”, çev. E. Mutlu, in *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, haz. Tom Bottomore – Robert Nisbet, Ayraç Yay., 2002, s. 93-127
- ² Nisbet, a. g. y., s. 127
- ³ Nisbet, a. g. y., s. 113
- ⁴ Ulus Baker, “Muhafazakâr Kör Kisve”, in *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, cilt 5: *Muhafazakârlık*, editör: Ahmet Çiğdem, İletişim Yay., 2003, s. 101-104
- ⁵ Baker, a. g. y., s. 101
- ⁶ E. Göka - F. S. Göral – Ç. Güney, “Bir Hayat İnsanı Olarak Türk Muhafazakârı ve Kaygan Siyasal Tercihi”, in *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* cilt 5: *Muhafazakârlık*, s. 304
- ⁷ Göka, a. g. y., s. 311
- ⁸ Tanıl Bora, “Muhafazakâr Yerlilik Söylemi”, in *Modern Türkiye’de...*, s. 445-459
- ⁹ Orhan Koçak, “Ataç, Meriç, Caliban, Bandung (Evrensellik ve Kismilik Üzerine Bir Taslak)”, in *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*, editör: S. Şen, Bağlam yay., 1995, s. 240 vd.
- ¹⁰ Koçak, a. g. y., s. 241
- ¹¹ Bora, a. g. y., s. 446
- ¹² Akt. Beşir Ayvazoğlu, “Türk Muhafazakârlığının Kültürel Kuruluşu”, in *Modern Türkiye’de...*, s. 513
- ¹³ Ayvazoğlu, a. g. y., s. 522
- ¹⁴ Kadir Cangızbay, “Cemil Meriç Üzerine”, in *Modern Türkiye’de...*, s. 533
- ¹⁵ Cangızbay, a. g. y., s. 535
- ¹⁶ Mehmet Tekin (Haz.), *Cemil Meriç İle Söyleşiler*, Çizgi Kitabevi, 2003, s. 37
- ¹⁷ Bora, a. g. y., s. 516-517
- ¹⁸ Tekin, a. g. y., s. 75
- ¹⁹ Bora, a. g. y., s. 519
- ²⁰ Tekin, a. g. y., s. 38-39
- ²¹ Tekin, a. g. y., s. 192
- ²² Duygu Köksal, “Cemil Meriç ve Kemal Tahir’de Sahnenin Dışındakiler”, *Defter*, Sayı: 25, 1995, s. 118-125
- ²³ Mehmet Can Doğan, “Şiirin Düşmanı Bir Söz Ustası: Cemil Meriç”, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, Sayı: 5, 2005, s. 32-35
- ²⁴ Mehmet Can Doğan, “Düzyazıya Kaçış: Şiir Öldü, Yaşasın Cemil Meriç!”, in *Cemil Meriç Kitabı*, Yay. Haz. Murat Yılmaz, Kültür ve Turizm Bak. Yay., 2006, s. 197
- ²⁵ Murat Beyazyüz – Erol Göka, “Kronolojik Bir Biyografi Yerine: Psikobiyografi”, in *Cemil Meriç Kitabı*, s. 126
- ²⁶ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, Metis Yay., 2004, s. 82
- ²⁷ Gürbilek, a. g. y., s. 80-81

IŞIK YANAR

AKLIN DUVARLARI

Bilim, akıl, aydınlanma gibi kavramlara yaklaşımdaki farklılıklar, genel bir tutarsızlık ya da tarihe yaklaşımdaki “parçalılığın” ekseninde, paradigma değişimleri olarak ele alındıklarında karşımıza bağlam sorunu çıkar. Özellikle aklın, edebiyatın ve tarihin ele alınışında temel olarak kabul edilecek bağlamlar söz konusudur. Her ne kadar bu bağlamlar yazarın öznelliğini işaret etse de, bu “akılların” bağlı bulunduğu bir düşünce vardır. Birbirinden bağımsız, müstakil olarak telakki edilen, İslamcılık içerisindeki birçok yazar, aslında aynı bağlamların birer düşünürüdürler. Akif’in Meşrutiyetçiliği, Necip Fazıl’ın milliyetçiliği, Sezai Karakoç’un sağcılığı, Nuri Pakdil’in emekçiliği örnek olarak verilebilir. Bu durum düşünsel ve siyasal iktidarla ilişkilerde eleştirelilik ve muhalefet, sosyal ilişkilerde ise yenilikçi ve ıslah edici amaçları söz konusu etmiştir. Çok farklı eğilim ve akıl yapıları, tam anlamıyla birlikte çokluğu(tenevvü) ifade etmese de, sadece bu girişimlerin varlığından dolayı şu anda kendimizi, sınırlı bir akıl yürütme içerisinde konumlandırmanız gerekir. Böylece aslında tarihsel değil ama sürekli yenilenebilen bir bağlam söz konusudur.

İslamcılığın bir krizin varlığına olan inançtan doğduğunu kabul etmekle birlikte, bu krize gösterilen mukavemet aynı dönemin yazın adamlarınca farklılıklar göstermekte ve çoğunlukla halef selef ilişkisi dışında ayrımlar gözlenmektedir. Tarihsel bir perspektif arz etmese de bağlam ve öz olarak sürekliliğin varolduğu yadsınmaz bir gerçektir. Bu anlamda bu farklı fikirler, birbirleri için düşünsel bir engeli genellikle söz konusu etmezler, çünkü bağlam onları kuşatıp kavramaktadır.

İslamcılık ve diğer birçok Osmanlı fikir akımı, Avrupa’nın bilimsel ve düşünsel uygarlığının kavranması, analizi, benimsenmesi ve eleştirilmesi süreçlerinde, kendi akıl yapısını ve düşünme biçimini merkezde konumlamaz. Yani Filipeli Ahmet Hilmi’nin Rein Hart Pieter Anne’ye tenkit için yazdığı, Tarih-i İslam ya da Namık Kemal’in Renan’a Reddiye’si her ne kadar bir mütakabiliyet ilişkisi kurmaya çalışsalar da, aslında bu durum İslam’ın Batılı meziyetlerinin ispatını hedefleyen çabalara işaret eder. Ama buradaki mütakabiliyet, bir düşünme biçimi, tarihsel bir aklın örgütlenişi ve iktidarı karşısında İslam’ın seferberliğini söz konusu edecek bir “öteki” oluşumuna izin vermez.

Öyleyse batı için söz konusu olabilecek, öngörülebilecek bir bağlamdan hareketle karşılıklılık ilişkisi kurulabilir mi? Aslında her zaman yapıldığı gibi, bugünde tek bir bağlama oturtulabilecek ve aslında İslamcılık için meto-

dolojik bir kolaylık sağlayacak olan bu bağlam, batıyı bir öteki olarak görebilir mi? Bu zamana kadar gerçekleştiği kanısında değiliz. Nedeni ise, karşı karşıya gelen yapılar arasında bir denklik aramak, hiçte kolay değildir. Diğer taraftan, İslam’a olan inanç ile Batı metafiziğine olan yaklaşım tamamen birbirini yok saymaz. Böylece aslında bir düşmandan değil, imkandan söz etmiş oluruz. Sonuçta, aklın eleştirisi de aklı bir sürece dönüştür.

Batılı tarihsel aklın öznel niteliği, sosyal yapının düzenlenip denetlenmesi fikri etrafında, nesnel bir vurgudur. İşte bu noktada, Aydınlanma sonrası Avrupa’nın kendisi için belirlediği kıstaslar, nesnellik ve evrensellik bağlamında bizi büyük bir sıkıntıyla yüz yüze bırakır. Bu bağlam, aklı kıstasların neler olabileceğiyle ilgilidir ki aslında iyilik, doğruluk, gerçeklikle bağlantıyı kuran asıl unsurdur. Bugün aklın bağlamı üzerine öngörüleebilecek her genelleme, yeni bir bağlam sorunu oluşturur. O yüzden aklın saflığı ve evrenselliği konuları üzerine süren tartışmalara, oluşan sistem ve paradigmalara göz atmakta fayda vardır.

Birçok sebepten ötürü aklın evrenselliği ve nitelikleri üzerine süren tartışma, bu tartışmayı yapan toplum içindeki bölünmeleri ve birleşmeleri meydana getirir. Kavram üzerindeki anlaşmazlık onun Türkiye’de yanlışlar silsilesi doğurduğu gerçeğini saklayamaz. Dolayısıyla Avrupa medeniyetine yaklaşımdaki yanlış anlamaları besleyen bir unsurdur. Çünkü Kierkegaard ve Nietzsche’den bu yana batının tarihsel metafiziği yoğun bir eleştiriye uğramış ve Aydınlanmayı doğuran aklı süreçlerin gerçeklik değeri sorgulanmaya başlanmıştır. Böylece aslında kendi kendisini eleştirebilme kabiliyetine sahip olan “garb”, birçok Türkiye’li aydının gözünden kaçmış gibidir. Nietzsche’nin Sokrat öncesine “dönüşü” müjdeleyen ve Platon’u kalın kafalılıkla suçlayan enerjik metinlerindeki mitsel özler, Heidegger’in “teknolojik” sıkıntılarının varlığın kökenleriyle bağlantısı, Kartezyen ve eyleyen öznenin akletme sürecindeki bilinçdışı belirsizliklerin bilginin doğruluğunu sorgulamaya açması yada bu bilginin oluşum sürecini etkileyen mahremiyetin yoruma muhtaç olması gibi bir çok felsefi ve psikolojik yorum İslamcı metinlerdeki bağlam sorunlarına işaret eder. Çünkü “garb” kendi bağlamını sorgularken hemen hemen aynı tarihlerde biz “aydınlık” ve “medenî” bir bağlama uzanma sevdasındaki bir zamansızlığın içerisindeydik.

Batı düşüncesini tarihsellik içerisinde ele almaktan uzaklaştıkça, belli dönemlerdeki isimlerin üzerine aşırı yoğunlaşma kendisini hissettiriyor. Örneğin modern dünyada şiirle anılan Heidegger’de ya da Bergson ve Kierkegaard’a yaklaşımlardaki bağlam sorunlarında olduğu gibi. Çünkü Platon’dan bu zamana süren metafizik geleneği ve aklın yol açtığı huzursuzluğu, mesele asr-ı saadetten bu zaman gelen zaman dilimin son evresini aynı bağlama

oturtmak, belki de sadece kendimizi “doğal” bir şair olarak görmekle mümkün olabilir. Yine aynı şekilde bilimsel ilerlemenin yaratıcının varlığını doğrulayacağını düşünmek, bilimin nesebini söz konusu eder. Çünkü eğer yaratıcı yaratmaya devam ediyorsa bizim bilimsel veriler olarak elde ettiğimiz bulguların gerçeklik değerini kanıtlamak için ihtiyaç duyduğumuz kategori ve disiplinler boşa çıkar. Öyleyse tek tek tarihsel kişilikler olarak ele aldığımız, aslında çok büyük geleneğe yaslanan düşünme biçimlerine yaklaşımda bağlam sorununu, kendi mevcudiyetimize otantik bir nitelik eklemeyecektir. Ama bir bağlam dahilinde yapılabilecek okumaların, kavramları daha verimli düşünce biçimlerine dönüştürüp, daha temel bir mütakabiliyet doğuracağını da unutmamak gerektiği inancındayız.

HECE YAYINLARI'NDAN



ALİ K. METİN

ELEŞTİREL DİYALOG

Eleştiri, iki uçlu bir etkinliktir. Bir ucunda eser/eser sahibi, diğer ucunda eleştirmenin kendisi yer alır. Eleştirmen, eser veya eser sahibi hakkında hükümler beyan ederken, aynı zamanda bizzatihi kendi bakış açısı, duyarlıkları ve yetkinliği hakkında bir göstergeler ağı teşkil eder. Eleştirinin edebi bir üretim olmadığı ne kadar doğruysa, edebi kaygıların ve değerlerin belli bir izdüşümünü ortaya koyduğu da o kadar doğrudur. O halde eleştiri, bir yandan esere/eser sahibine ayna tutarken, öte yandan eleştirmenin kavrayış tarzına ve beklentilerine ayna tutmaktadır diyebiliriz. Bu sebeple eleştiri, eleştirmen için ateşten bir gömlek haline gelir. Bilhassa nesnellik ve öznellik nosyonlarının belirginleştirilemediği söylem biçimleri, eleştirmenin karnından konuşmasına ve şiirden uzaklaşmasına sebep olan temel sorunlardan biridir. Eleştirel etkinlik, özne ile nesnesi arasında sağlam ve geçerli bağlar kurabildiği ölçüde değer taşır.

Ne ki, eleştirinin 'nesnesi' konumunda olan esere statik, tamamlanmış bir yapı gözüyle bakılmamalı. Eser sanatçısı için bitmiş olsa bile, okur veya eleştirmen için sürekli olarak yeniden yorumlanabilirlik potansiyeline sahiptir. Dahası bu potansiyeli taşıdığı sürece ayakta kalmaya devam eder. Söz konusu potansiyelin açığa çıkartılması, kanımca, eleştirmenin en önemli görevlerinden biridir. Dolayısıyla, eleştiri ile eser/eser sahibi arasındaki kapılar hiçbir zaman tamamen kapatılamaz. Eleştiri yeni sözler söylemeye, eseri/eser sahibini tarihi süreç içerisinde yeniden yorumlamaya devam eder. Söylenecik sözün bittiği yerde, eserin de miadını doldurma noktasına geldiği yahut getirildiği anlaşılabılır. En azından, öğretici niteliğini sürdürmekte olan bir şiirin/şairin tarihi süreç içinde kimi zaman fosilleşme, kimi zaman 'kült' bir olguya dönüşme ihtimallerine karşı, eleştiri; açıcı, yenileyici, sorgulayıcı işleviyle onu yeniden anlamlandırmak ve konumlandırmak durumundadır. Burada mesele, daha çok günümüz şiirini ve eleştirisini ilgilendirmektedir. Mevcut şiir mirası karşısında günümüz şiirinin yolunu açacak farkındalıklara sahip olmak en başta şairler için bir zorunluluktur. Eleştiri bu anlamda, şiir mirasını keşfedici ve yorumlayıcı bir yerde durur; imkanları ve imkansızlıkları işaret eder. Tarihin tekerrür etmesine değil günümüzün algı ve değerleriyle diyalektik bir oluşum içersine sokulmasına yardımcı olur. Böylelikle eleştiri, şiir mirasımızı yeni bir bakış açısıyla anlamaya, değerlendirmeye, işlevselleştirmeye çalışır. Bazı şiirlerin/şairlerin tozunu silmelerken bazılarının da yozlaştırıcı etkilerine karşı uyarıcı bir rol üstlenir. Dün tozu sil-

kelenmesi gerekenler başka, bugünküler daha başkaları olabilmektedir. Bunun ne demek olduğunu kavrayabilmek için, şiirin kült bir varlık olmadığını bilmemiz şarttır.

Şiir mirasımızla ilgili söz konusu diyalektiğin bilincinde olunamadığı takdirde, eleştiri işini amerikayı yeniden keşfetmek tarzında gereksiz ve aldatıcı bir meşguliyete dönüştürmek işten değildir. Eleştiri yapmak, daha önce söylenmiş sözleri tekrarlamak veya sahiplenmek değildir. Eleştiri yapan kişinin bu konudaki en önemli sorumluluklarından biri, mümkün olduğunca tekrara düşmemek, yapılmış eleştiri ve değerlendirmelerin farkında olmaktır. Her eleştiri, mevcut eleştirel birikimi kendisine taban alma, bu birikimle anlamlı bir diyalogu gerçekleştirme hususunda yeterince donanımlı ve ikna edici olabilmelidir. Eleştiri aynı zamanda zamanın ruhunu taşımalı, şiirsel birikimi bu ruh ile canlandırılmalıdır. Eleştirinin gücü bununla simetrik olarak artacak veya azalacaktır.

Türk şiiri, diyalektik bilince sahip, eleştirel birikimle diyalogunu yeterince sağlayabilmiş eleştiriden büyük kazanımlar elde edecektir. Şiirin böylesi bir eleştiriye her zaman ihtiyacının olacağına hiçbir şüphe yok. Şairler, ne söylemeleri veya ne yapmaları konusunda belli bir bilince ve olgunluğa erişme zorunluluğunu hissettikleri sürece eleştirel çabalardan faydalanmayı bileceklerdir. Eleştiri de neymiş diyenler ise sığındıkları mağara kovuklarında kendilerini tüketmeye razı olmak durumundadırlar. Kendileri çalıp kendileri oynamaya mecburdurlar.

Şiirin kaderini kaygı edinmek eleştirinin nasıl bir zorunluluğu ise, eleştiriden feyiz almak da şairler için öyle bir ihtiyaç, bir zorunluluk diye düşünülmeli. Kendi şiir topraklarını zenginleştirmek ve ufuklarını geniş tutabilmek için, herkesten önce şairler eleştirinin verimlerinden faydalanmakla mükelleftirler. Buysa şiir mirasımızla eleştirel diyaloglar kurmayı gerektirmektedir.

GÖNÜL UTKU

A'RAFTA KALAN FANTASTİK

Ahmet Hamdi Tanpınar, müslüman hikayesinde 'harikulade'nin (fantastik) yerinden bahsederken Şark milletlerinde türün, insanın kadere olan inancı ile ters orantılı hareket ettiğinden bahseder. Bu ters orantı Şark hikayesinin yalnızca tesadüflerle ve cin, peri anlatılarıyla yetinmesine neden olmuştur. Şark hikayesinde dram ve komedinin bu denli silik kalması günümüze dek gelen bir eksikliği de ortaya koyar.

Bundan önceki 'Fantastik izlekte yazar psikolojisi' çalışmamızda, fantastik yazarının kendine ait dünyasının onun yaratıcı gücüyle doğrudan ilintili olduğundan bahsetmiştik. Bu noktadan baktığımızda, Tanpınar'ın 'psikolojik tecessüs yokluğu' ya da 'günah çıkarmanın olmaması' gerekçelerini de fantastiğin bizde gelişememe gerekçeleri içine dahil edebiliriz.

Bu girişten sonra, Türk edebiyatında fantastik özellikler içeren fakat o dönemde türün açılımları bilinmediğinden pek değer verilmeyen hatta ileri gidilerek aşağılanan, alay konusu edilen örneklerle rastlamak mümkündür. Daha önceleri bu tür özellikleri gösteren anlatılar hayranlıkla karşılanmasa bile yadırganmazken özellikle Tanzimat sonrası ağır hakaretlere varan suçlamalarla 'kocakarı masalları'nın artık geride bırakılması gerektiği sık sık dile getirilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar da, türün beslendiği alana karşı alay ve aşağılamayı onaylayanlardandır. Bundan dolayıdır ki onun romanlarında batıl inanç ile alafrangalık arasında gidip gelen komik tipler mevcuttur. Hüseyin Rahmi ile Peyami Safa'nın romanlarında fantastiği karşılaştırmalı olarak inceleyen Moran'a göre her iki yazar da "fantastik romanını Batılılaşma konusunda çarpışan iki zıt görüşü savunma yolunda bir silah olarak" kullanırlar. Ancak ulaşmaya çalıştıkları nokta birbirinin tam zıddıdır. "Türkiye'de dinsel inançların zayıfladığı ve özellikle aydınlar arasında Batı bilim ve felsefesinin örnek alındığı, doğüstü olaylara inanılmadığı ya da bunların kuşkuyla karşılandığı bir dönemde", 1940'ların sonunda yazılan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda ise Peyami Safa'nın amacı "Batı pozitivismine ve maddeciliğe bayrak açarak" mistisizmi savunmaktır' (H. İnci)

Bu yazıya Gürpınar'la başlamanın önemli bir gerekçesi de budur. Gürpınar, medeniyetimizin iki yüzyıla yakın döneminde geçirdiği kültürel değişimi romanlarında 'grubun özelliklerini en iyi şekilde temsil eden tipleri ortaya çıkarmasıyla' göze çarpar. Bu bakımdan olağanüstü anlatılarında oluşan tipler önemlidir ve üzerinde durulmayı hakederler. Aynı zamanda Gulyabani'yi değişimin daha çok başında bulunan bir topluma yazarken onun

amacı “Batı’nın maddeci pozitif düşüncesini ülkesine aktarmak, halkın gözü-nü açmak ve cinlere, perilere, fala, bakıcılığa olan inançlarını kırmaktır. Bu çerçeve de Gürpınar, Şeytan İşi, Efsuncu Baba, Dirilen İskelet, İnsanlar Maymun mudur?, Eti Senin Kemiği Benim Gulyabani gibi kitaplara imza atar.

Gürpınar, bu romanında Tanpınar’ın ‘harikulade’ dediği türe dahil edilebilecek özellikler sergiler. Bilindiği üzere 19. yüzyıl, kültür ve medeniyet sarımsının had safhada yaşandığı, ciddi reddiyelerin din, kültür ve tarihi mirasa yöneldiği, ilk harikulade özelliklerinden dolayı yüz yıl öncesine ait olmasına rağmen **Aziz Efendi’nin Muhayyelat’ının** yerde yere vurulduğu bir dönemdir. Tam da bu ortamda Gürpınar, bu üç unsurdan beslenen inanışları alaya alan hor ve hakir gören yazılar kaleme alır.

Gulyabani, genç yaşında kimsesiz ve parasız kalan Muhsine adlı genç kızın çalışmak üzere gittiği bir köşkte yaşadığı olağanüstü olayları anlatır. Hüseyin Rahmin’in hemen bütün romanlarında görülen batıl inanç izleği bu romanda da mevcuttur. Muhsine’ye bu işi bulan Ayşe Hanım, yolda ona ilk öğüdünü verirken romanın gidişatı konusunda bazı ipuçlarını da verir.

‘Gideceğin yerde bir gözüntü kör bir kulağını sağır edeceksin. Göreceğin şeylerin aslını öğrenmek merakına düşmeyeceksin. Gayri ihtiyari sezdiklerini harice ifşa etmeyeceksin.’

Muhsine’nin meraklı soruları esrarlı bir şeylerin okuyucuyu beklediğini ele verir.

‘Ay korkarım. Orası öyle esrarlı bir yer mi?’ Ama kısa sürede bu esrarlı yerin Muhsine’nin tahmin yürüttüğü gibi ‘adam kesen, hırsızlık yapan, batakhane bir yer’ olmadığı anlaşılır. Yola koyulurlar. Arabacı onların nereye gittiklerini anladığında kulaktan dolma şeyleri anlatmaya başlar. Muhsine arabacıdan, oranın cinlerle dolu olduğunu, perilerin kumkuma yeri olduğunu öğrenir. Arabacı, bir duyduğuna bin ekler: *‘Geçenlerde oraya giden arabacı Veli’nin beygirini çarptılar. Hayvanın beş dakikada soluğu kesildi. Kurbağa gibi yamyassı oldu. Ezandan sonraya kalmaya gelmez.’*

Arabacının sözleri Ayşe Hanımı sinirlendirirken Muhsine’ye korku verir. *‘Çiftliğin sahibi hanımefendi cinlere perilere karıştı çıldırdı. İç bahçedeki havuzun kenarında her akşam cinler meclisi kurarlar imiş. Hanımefendi gidip onlarla konuşmuş. Hanımdan başka bahçeye çıkanları periler boğar imiş. Oraya giden erkek kadın hizmetçilerden hiç biri sağ dönmez sular karardıktan sonra o civarda kimse dolaşmazmış. Kurtları kuşları bile çarparmış. ‘(1960, 2.basım s.17)*

‘ya çiftliğin eski mezarından çıkan gulyabani.Minare kadar bir şey imiş. Geçenlerde ay ışığında üç atlıyı kovalamış. Biçareler Bulgurlu’ya zor kaçmışlar. İkisinin de hayvanı çatlamış. O Gulyabani’nin yemeği çiftliğin mutfağından verilirmiş Birkaç gece vermezlerse oraları allak-bullak edermiş.’

Musine evin dadısı çeşmifelekten de cinlerin ve perilerin varlığını doğrular. Çeşmifelek, bazı geceler ufak tefek tıkırtılar olduğunu ama bunca yıldır onlara bir şey yapmadığını söyler. Evin diğer dadısı Ruşen ise daha sert konuşur: *'Elbette (hizmetçi)boğarlar. Destur demeden onların başına pencereden tükürülür mü? Hiç gece faraşla bahçeye süprüntü dökülür mü?'*

Buraya kadar olan bölüm, fantastiğin 'okuyucuyu kararsızlık haline ısındırma' özelliği ile örtüşür. Tür bu yönü ile okuyucuyu 'uyanık' tutar. Her an herşeye hazır olma halinin çatısı kurulur. Gündelik olaylar arasında zaman akarken, olağanüstü bir şeylerle sıradanlık bozulacaktır bu bellidir, beklenilendir.

Sayfalar ilerledikçe okuyucu kararsızlık çitasını kah indirir kah yükseltir. **Todorov** bu kararsızlık halini açıklarken hem kahramanı hem de okuyucuyu 'neredeyse inandım' eşiğine getiren şeyin bu duygu olduğunu belirtir. Bu yargı için: 'fantastiğin ruhunu özetleyen formül' diyecek kadar türle ilişkilendirir. Fakat bu inanış tamamen saflık türünde bir inanış değildir. Bu tarz, fantastiği zedeler. A'raf, türün okuyucusunun biricik mekanı gibi görünmektedir. Ne o tarafa inan (olgusal bağlamda)ne de bu tarafa. İkircikli konum varlık nedeni olarak sürüp gitmelidir.

Gulyabanı'de görülen özellikler tam da medeniyet çatışmasının (batılılaşma girdabının) 'nerdeyse inandım' aralığındaki sarkacı temsil eder. Tütsülenmiş odaların, üzerlik asılmış boyunların, gece yere tükürmemelerin, uçkuru kibleye karşı bağlamamanın, gece geç vakte kadar oturmamanın, manevi sıyanet sayılan 'turukuşiye' duasının okunmasının evin her tarafını temiz tutmanın aralığında, iyi saatte olsunlar'ın(cinlerin, perilerin) estirdiği hava bir yana bütün bunlara karşı duyulan şüphenin varlığı. Anlatı boyunca ne şüphe inanca ne de inanç şüpheyi galip gelir. Her durumda yazarın ya bilerek gözettiği ya da anlatının doğası gereği kendiliğinden varlık gösteren bir denge gözlemlenir.

Roman kahramanı Muhsine, bir odaya kapatılan köşkün hanımını ilk kez görüşünde onun perperişan hali karşısında okuyucuya o kadar iyi bir 'kararsızlık' hali yaşatır ki, tam anlamıyla 'harikulade'nin bir sahnesi sergilenir gibidir. Muhsine, hanımefendi'nin halini görünce: *'..bu cinler, ahubabalar için yarın ahirette sorgu sual yok mudur? Bunlar cennete cehenneme gitmezler mi? Cenab-ı Hâlık iki gözümler, mademki bunları yaratmış, elbette amelleri için bir had tayin etmiştir'* (s.56)

Muhsine de okuyucu da cin taifesinin had sınırından habersizdir. Bu sahne karşısında o denli acı duymaktadır ki her bakımdan şerlerinden korkan varlıklar için bu bedduamsı sözlere yönelir. Onun burada şerrinden korktuğu taifeyi bu derece çaresizlik içinde kargışlaması okuyucudaki 'sanki var'

düşüncesine ilmek atar.(Bunu, okuyucunun, korkulan varlıklara inanma duygusunun galip gelmesi olarak da yorumlayabiliriz.)

Fakat hemen akabinde, okuyucuyu yeniden kararsızlık içine çekmeye çabalayan bir sahne gelir. Muhsine'nin nişanlısı Hasan onu kurtarmaya geldiğinde, Şevki Bey'in perisi olduğunu söyleyen bir peri ve birkaç 'tüylü' ile düelloya girer. Muhsine bu sahne karşısında '*...Şevki Bey'in perisi ile Hasan arasında geçen muavere cin kavgasından çok insan münazaasına benziyordu.*' (s.113)der.

Ama okuyucu bununla bırakılmaz, yeniden bu defa şüphe galip gelecek şekilde diyalog gelişir. Okuyucunun 'bu işin içinde başka bir iş var' diyeceği noktada, bir iki sayfa sonra Hasan'ın, girdiği düelloyu kaybettiğini öğreniriz. Tüylüler Muhsine'nin gözü önünde Hasan'ı odadaki dolabın içine çekip almışlardır. Muhsine bir süre sonra bütün cesaretini toplayarak dolabı açmaya ve Hasan'ı aramaya karar verir. Yüklüğü açar, iyice karıştırır, Hasan yoktur. Orada olsa, kurgu bitecek üzerinde durduğumuz hat ortadan kalkacaktır. Fakat iş öyle değildir.

'Muhsine dolabı açıp bakar.Varkuvvetiyle etrafı tekmelemeye başlar. Fakat bir şey bulamaz.' Okuyucunun ikircikli hali devam eder.

Gürpınar, romanın sonuna kadar bu hali devam ettirir. Muhsine son perdede gulyabani ile karşılaşır. *'O, dev kametine uydurduğu acip bir reftar ve vakar ile bahçenin ortasına geldi. Askerlerine selam vererek o koca kafasını sağa sola salladı. Tebaası yerlere kadar eğilerek ihtiram mukabelesinde bulundular. Şimdi artık, mehtabın ianesiye bütün tafsilatı şekliyesini seçebiliyordum. Kazan büyüklüğünde bir baş... üzerinde o cesameti mahufe ile mütenasip beyaz sarıklı bir kavuk. Birer lombar deliği zannolunacak bir çift müthiş göz. Ortası tümsek yarım endaze azman bir burun...Sekiz-on beyaz at kuyruklarından yapılmışa benzer göğüse kadar inmiş bir ak sakal... Bol yenli topuklara kadar varan morumsu bir cübbe. Bir elinde çektirme direği büyüklüğünde bir asa. Diğerleri kaba soğan iriliğinde bir tesbih. Asah eliyle avanesine bir işaret etti...'* (s.128)

Son perde 'gulyabaninin mağlubiyeti ve nikabının ref'i' olarak geçer. Muhsine silah sesini duyunca: *'Acaba Hasan mazlumiyet kabrinden çıkarak bütün melekleri imdadına toplayıp bizi kurtarmak için ahiretten dünyaya mı gelmiştir'* (s.131) diye ümitlenir. Burada ahiret anlayışı ile fantastik kurguda sıkça görülen 'kurtarcının dirilişi' birbiriyle örtüşür.

Gördükleri karşında bile hala perilere olan inancından bir türlü kurtulamayan Muhsine şaşkındır. *'Asıl hayretimi badi olan husus bu mukatelenin adeta bir insan muharebesi şeklindeki tarzı cereyanı idi.'* Der. *'Bu cinler neden gaip düşmanlarının maksadını mahiyetini gizlendikleri yerlerini kendilerine has olan kaybı keşif kuvvetiyle anlayamayarak cihet tayinine uğraşıyorlar'* dı. (s.131)

Gulyabani yakalandığında bile Muhsine onu bir cin padişahı olarak yorumlar. *'Ağa düşmüş bir canavar gibi selâmetinden ümit kesilmiş nazarlarla avanesinin bu acıklı mağlubiyet levhasını seyrediyordu.'*

Sonuç bölümünde pek çok fantastik kurguda olduğu gibi kurtarıcı erkek tipi görülür. Hasan, olayın köşkün birkaç çalışanı tarafından tezgahlandığını anlayınca, hayalet kılığına girmiş kişiyi mahalleli ile ortaya çıkarır.

Gulyabani sonu itibariyle fantastik bir kurgu değildir. Fakat bu yüzyılda tanımlandığı sınırlar itibariyle fantastik özellikler içeren, yerel kültürün folklorik doneleriyle ustaca harmanlanmış bir romandır. Bu yönü ile Gürpınar'ın diğer romanlarında görülen kişilik oluşturma başarısı bu romanda sözde bir hayaletle sağlanmıştır. Bu bile başlıbaşına Türk romanı için önemli bir nokta iken, ne yazık ki fantastik tür, bilinçsizce ve sınıflandırmaların kurbanı olarak görmezlikten gelinmiştir.

Türk edebiyatı yaşadığı medeniyet sarsıntısından sonra, mirası olan her şeyi ardına atmış, kültür, din ve tarih üçlüsünün beslediği fanatistik tür de bundan nasibini almıştır. Yapılacak daha detaylı ve akademik çalışmalar, fantastiğin Türk edebiyatındaki izlerini sürmemize yardımcı olacağı gibi, şarkın sözlü kültür zenginliğinin eşi bulunmaz imgelerle hala bakir bir alan olduğunu bir kez daha vurgulayacaktır.

Gönül utku hece edebiyat kasım 2006

ÂTIF BEDİR

HAYAL YAZILAR

şimdi ayva ve nar zamanıdır

Şimdi ayva ve nar zamanıdır.

Erikler,yaz elmaları,dutlar, kirazlar çoktan geçmiş gitmiş, yaprakları bile sararmıştır.

Belki bir armut ağacında, kuşların ve çocukların gözünden kaçmış; yapraklar arasına saklanmış son bir armut kalmıştır.

Ağaçları sarmaşık gibi saran asmalardan üzümler de toplanmış; uçlarda kalan, ulaşılamayan bir iki salkım da kuşlara yem olmuştur.

Şimdi ayva ve nar zamanıdır.

Bir de oruç zamanı.

Bundan otuz küsur yıl önce de tam bu zamanlara denk gelmiştir ayva ve nar zamanına.

Bu ikisi de güz mevsiminde olduğundandır herhalde; masallara bile birlikte girmişlerdir.

‘Ağlayan ayva ile gülen nar.’

Cevizler de toplanmıştır, gözden kaçanlar ise sincaplar tarafından kışlık olarak kaldırılmıştır.

Hüzün en çok güz mevsimine yakışır derler; oysa çocukluğun bu çok uzaklarda kalmış eylülü hiç de hüzün çağrıştırmaz.

O yılın eylülünde, belki de ekime sarkan günlerinde hüzne yer yoktur.

Sadece dünyayı yeni yeni algılamaya başlayan bir çocuğun şaşkınlıkları vardır.

Her şey öylesine doğal, olması gerektiği gibi olmaktadır.

Burada hiçbir soru, hiçbir sorgulamaya gerek kalmaz.

Sanki başka türlü olması imkansızdır.

İlk ne zaman başladığı bilinmez.

Gecenin bir yerinde birileri ayaklanmış evin içinde oradan oraya gezinmektedir.

Tahta çardakta ayak sesleri birbirine karışmaktadır.

İlk şaşkınlık hiç yaşanmamış, ilk ne zaman olduğu hiç bilinmemiştir.

Bir süre sonra yemek kokuları gelmeye başlar.

Bu yoksul dağ köyünde insanlar tencereye koymak için ne bulurlar? sorusu hiç sorulmamıştır.

Şimdi bile, hâlâ uzak bir hayâl gibi duran bu koku gelmektedir.

Çocuk uyanmış serin yatağının içinde beklemektedir.
Bir süre sonra anne gelecek sırayla herkesi kaldırmaya başlayacaktır.
Akşamdan sıkı sıkıya tembihlemiştir annesini 'sahura beni de kaldır diye'.
Annesinin 'oğlum dayanamazsın, daha tutamazsın' demesine aldırılmaz;
ısrarla gece kaldırılma sözü alır
gece kalkmak
uykunun en tatlı, en koyu yerinde
bu sınanmaktır zorlukla, zorlukların belki en anlamlısıyla
kalkılmasa da olabileceği hiç düşünülmez
çünkü O öyle istemiştir gece kalkmanın hayırlı olduğu söylenmiştir
en azından bir bardak su içmek için bile kalkılması öğütlenmiştir
bu uygarlığın en anlamlı eylemlerinden biridir gece kalkmak
geceyi çoğaltmaktır
gece çoğalmaktır
sırayla evlerin ışıklarının yanması
evlerden evlere selamdır
bakın biz de aynı şeyleri yapıyoruz denmektedir
en yoksul, en ücra dağ köylerinden, kalabalık şehirlere kadar
gecenin bir yerinde insanların kalkması
ışıkları yakması
birbirlerini selamlamasıdır

Ve anne gelir 'oruç tutacaksan kalk oğlum' der.

İşte bu an beklenmektedir.

Sanki uyuyormuş gibi; sanki anne uyandırmış gibi kalkılır, gözler ovalanır,yüz yıkanır.

Bu yoksul dağ köyünün, bu yoksul evinin, bu yoksul sofrasına oturulur.

Oysa o sofraya öylesine zengin bir sofradır ki bunca yıl sonra bile tadı halâ damakta durmaktadır.

Herkes kalkmış yer sofrasının etrafına dizilmiştir.

Yufka ekmeğin kokusu, tereyağlı bulgur pilavının kokusuna karışmaktadır.

Yanında belki de biraz domates, biraz salatalık, bir kâsede üzüm hoşafı

Dışarıda hafif bir rüzgâr çıkmış kavak dallarını hışırdatmaktadır.

Yazın sıcak günleri bitmiş, yağmurlu ve serin güz günleri başlamıştır.

Sonra yatılır sabah olur.

Günün ilk ışıklarıyla kalkılır.

Herkesin bir işi vardır.

O gün çocuğun işi ise oruç tutmaktır.

Sanki ailenin tek oruç tutan ferdi gibi ortalıkta gerine gerine dolaşır.

Herkese takdir edilme hisleriyle bakar.
Acıktın mı diye soranlara 'ne acıkması ' diye kızgınlıkla cevap yetiştirir.
Gün yavaş yavaş yükselirken, çocuk da yavaş yavaş acıkmaktadır.
Bir süre sonra ortalıktan hafifçe sıvışır.
Yiyecek bir şeyler görmezse dayanacağını sanmaktadır.
Elinde sapanı bahçeye doğru gider.
Oysa şimdi ayva ve nar zamanıdır.
Narlar çatlamış, çatlaklarından kırmızı kırmızı taneleri fışkırmıştır.
Ya ayvalar, yeşil yapraklar arasında sarı sarı göz kırpmaktadır.
Çocuk tüm gücünü toplayıp bir serçenin peşine düşmüştür.
Serçe o ağaçtan diğerine konup durmaktadır.
Sonunda bir armut ağacına konar ve ne olduysa o zaman olur.
En uç dallarda her nasılsa gözden kaçmış bir armut sarsıntıyla sallanır;
tam da kensinden bekleneni yapar ve çocuğun ayağının dibine düşer.
Çocuk armudu eğilip yerden alır.
Armut öylesine olgunlaşmıştır ki; bir yanı altın sarısı, bir yanı gün batımı kırmızısıdır.
Ve dayanamayıp ballanmış armuttan bir ısırık alır.
O anda aklına oruç tuttuğu gelir, ama iş işten geçmiştir.
Orucunun bozulduğunu sanarak armudun tümünü yer.
Çok sonra öğrenecektir unutarak yemenin oruç bozmadığını.
Ama o serçe yok mu, bütün suç o serçenindir.
Şimdi ayva ve nar zamanıdır.
Belki bir çocuk, elide sapanı bir armut ağacı altında beklemektedir.
Kim bilir?

ARİF AY

ÖMER ERDEM'İN ŞİİRİNİN "EVVEL"İ

Edebiyatın hangi alanıyla ilgili konuşursak konuşalım, söz dönüp dolaşıp insanda düğümlenir. Çünkü, çağlar boyu edebiyatın öznesi ve nesnesi insan olmuştur hep. Bu ilişkinin iki boyutlu olduğu herkesin malumudur; insan, hem edebi metni oluşturan, hem de o edebi metnin gayesi gereği, metnin konusunun ve özünün asli unsurudur. Bu çift yönlülükte, hangisinin ötekini belirlediği hususu, tavuk-yumurta tartışması misali bir sonuçsuzluğa götürür ki böyle bir tartışmanın yararlı olacağına inanmıyorum doğrusu. Yalnız şu var ki insan, edebiyat-insan ilişkisinde bu ilişkinin hangi tarafında olursa olsun, asli unsur olarak ortadadır hep. Öyleyse, bu asli unsurun hangi tarafı belirlediğinden çok, bu belirlemedeki işlevi üzerinde durmak, insan-edebiyat ilişkisine açıklık getirmesi bakımından daha elzemmiş gibi geliyor bana.



Ömer Erdem

Bugün, ülkemiz edebiyatı tartışılırken (gerçekten tartışılıyor mu, o da şüpheli) gözardı edilen şey insan unsurudur bence. Efendim, edebiyat toplumla bağını kopardı, şiir önemini yitirdi, roman popülerleşti, yerli bir edebiyatımız var mı, yok mu? Gelenekçi miyiz, değil miyiz? Gelenek edebiyata güç katar mı, yoksa edebiyatın önünde bir engel mi? Vs. vs. vs... Tüm bunların sağlıklı tartışılması ve doğru sonuçlara varılması, insanın hangi noktada bulunduğuunun tespitiyle mümkündür ancak.

Yazar dediğimiz, şair dediğimiz insan ne ise, roman da, şiir de, öykü de odur. Bugün ülkemiz insanı ne? Ya da şair insan, yazar insan nasıl bir insan? İstisnaları bir kenara koyuyorum. Bunlar da o kadar çok değil. Bugün Türkiye'de aidiyeti belirleyen değerleri (din, dil, tarih, vatan vb.) kaybetmiş, aidiyetsiz, yani kimliksiz bir insan yığını söz konusu. Şair insan da böyle, siyasetçi insan da, akademik insan da, memur, işçi insan da, esnaf insan da, öğretmen insan da, gazeteci insan da. Aidiyeti oluşturan değerler öyle aksesuar gibi takılıp çıkarılan şeyler de değil. Doğrudan doğruya insanı insan yapan, onun fitratının bozulmamasını sağlayan değerlerdir. Koruyucudur. Koruyucu aşındır bir anlamda.

Bu girizgahın başlığın altında yer alması kafa karıştırmayın. Bu girizgahı üzerinde duracağım konuya benim nerden ve nasıl baktığıma açıklık getirmesi için yaptım.

Ömer Erdem'in ilk kitabı "Dünyaya Sarkıtılan İpler" 1996'da yayımlanır. Ardından birer yıl ara ile "Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgar"(1997), "Yitiriş-

ler" (1998), üç yıl sonra 2001'de (kitapta 2002 olarak yazılmış) "Yarım Ağaçlar" (Cahit Zarifoğlu şiir ödülünü alır) ve dört yıl sonra da (Yarım Ağaçlar'a göre üç yıl) "Evvel" yayımlanır. İlk dört kitap Kitabevi yayınlarından, son kitap da YKY' den çıkar.

"Dünyaya Sarkıtılan İpler" şairin yedi yıllık bir süreçte yazdığı (1988-1995) şiirlerden oluşur. Kitabın adı şiirlerin dünyasına girmeyi kolaylaştıran ve içeriği hemencecik ele veren iyi seçilmiş bir ad. Kitapta yer alan şiirler insanın, yaratılış-varlık-dünya üçgeni içindeki serüvenine dikkatimizi yoğunlaştırır. Şair söz konusu serüveni kendi özel tarihiyle sınırlayarak özelleştirir. Bu özelleştirme şiirin dünyasına girmeyi zorlaştıran bir engel olarak çıkar karşımıza. Dolayısıyla şiirle aramızda bir boşluk, bir mesafe oluşur. Şair, "herkes bir ip sarkıtmış dünyaya bekliyor" derken bir bakıma her insanın dünya ile kurduğu ilişkisinin, beklentisinin farklı oluşuna işaret eder. Ömer Erdem'in dünyaya sarkıttığı ip ise, onun değişik mekan ve zaman içindeki algılarından hareketle bilinçaltındaki kültür ya da bilgi kodlarını işlevsel hale getirici bir yapıya sahiptir. "Ferman" , "Eflatun", "Çocuğu Gezdiriyorlar" "Gülün Duası", "Susarak Güzelleşeceğim", başlıklı şiirler bize özgü bir tarihin derinliklerine göndermelerde bulunurken, öteki şiirler şairin kendi öznel tarihinin bilinçaltı birikimlerinin puslu bir yansımasını ortaya koyar. Yine de bu şiirlerin okurla bulunduğu alan son derece sınırlı. Şiirlerle okur arasındaki uzaklığın bilinçli bir seçim olduğunu şairin " Şiir yerle gök arasında fakat ne yerde ne gökte bir sanattır." sözünden anlamak mümkün. Bilinçli bir seçim de olsa bunun Ömer Erdem şiirinin poetik bir sorunu olduğunu burada belirtmek durumundayım. Bu poetik sorun şairin şiirin anlamı konusundaki düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. Ömer Erdem bir yazısında şiirde anlama ilişkin şunları der: "Şiirde anlam soyuttur, erildir. Onda anlam indirgenemez. Şiir, varlıkları geri geri kaosa doğru götürür. Şiiri kaosa yaklaşıtıyorum. Kaos, yaratışın bütün gerilimi, ritmi, sükuneti, aşkı, ölçüsüzlüğü ve zamandışılığı ile dopdoldur. Fakat insanın ve evrenin kaosu bitmiş, dilin kaosu başlamıştır. Dil miras edinmiştir bir mucize olarak onu. Ve her şiir denemesi ya bu yükün altında ezilir ya da ona yeniden ruh verir. Şiirdeki anlam bize bu ruhtan üflenene feste aranabilir. Bunun ötesi bir sürekli yanılma, yalan ve ruhsal fukaralıktır. Yaratış bittikten sonra evreni büyük bir sonsuzluk ve yalınlık kaplar. Şiir de şairin ruhunda bir kaostan kopup dilsel bir yalınlığa dönüşmelidir. Bu yalınlık anlamın sonsuzluğu ve yüceliğini bizce böylelikle yüklenebilir."

Şiirin kendi soyutlamadır zaten. Anlamsa, bu soyut yapıyı hayatla buluşturan somut bir unsur olarak yer alır şiirde. Şiirin omurgasıdır bir bakıma. Ayrıca kaos, bize ait bir kavram değil. Çünkü bizim inancımızda, yaratılıştaki kaos değil, Allah'ın iradesinin bir nizam olarak tecellisi söz konusudur. Ba-

tı'nın Tanrı'yı dışlayan anlayışının sonucu olarak, birbirine eklenen süreçlerle evrenin kendi kendini varetlediği düşüncesinin bir açıklama biçimidir kaos.

"Dünyaya Sarkıtılan İpler" ilk kitap olarak o dönem şiirinin genel yapısı içinde ayrıcalıklı bir yere sahip.

"Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgar", "Dünyaya Sarkıtılan İpler" den sonra daha bütüncül, daha oturmuş yalın bir söyleyişe ulaşmış şiirlerden oluşur. Ömer Erdem'in şair mizacını şiirinde varetlediği görünür kıldığı bir kitap "Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgar". Bir yakarışın, bir bağışlanmanın, varışın, teslimiyetin ve şükürün imlendiği manevi bir yolculuğa çıkar şair. Bu yolculukta, varılacak olanla yola çıkan arasındaki mesafe ruhsal olgunlaşmanın ve arınmanın bir ölçütü ya da mihengidir.

"Ödevlerimi bitirirken, kahve yaparken kendime/ bir kuş gelip hafifçe dokunuyor ellerime" dizeleri hayatla iççeliğin ne denli karşılığıysa, "Taşların ağzına konmadan kuş dalmadan ışıklar dalgalara/ bir ant yaşar kendini kendine vura vura" dizeleri de somut bir dünyanın soyuta çekilmiş, gerçekliğinden koparılmış algısal bir karşılığıdır. Bu dört dize, yer aldıkları şiirlerde bağlam gereği farklı anlam ve çağrışımlar içerse de yukarıda sözünü ettiğimiz anlam ve duygu sorunsalına açıklık getirecek bir örnektir aynı zaman da. İlk iki dize, sahip olduğu anlam açıklığı ve duygu boyutuyla ara da hiçbir boşluk bırakmadan okurla buluşuverirken, ikinci iki dize okurdan kendini kaçırarak bir örtük-lük görünümündedir. Kuşkusuz bu da bir tarz. Şaire ille de şöyle söyleyeceksin diye bir dayatmada bulunmaya kimsenin hakkı yok. Burada vurgulamak istediğim şey, sürekli şikayet konusu olan ama ciddi bir biçimde tartışılmayan, özellikle 80 sonrası şiirinin hayattan kopukluğu, dolayısıyla da okurdan uzaklığı konusundaki serzenişlere dikkat çekmektir.

"Yitirilmişler" de ve "Yarım Ağaçlar" da yer alan şiirler doku ve söyleyiş sağlamlığı açısından "Mesafesi Kadar İnleyen Rüzgar" a göre daha gevşek bir yapı izlenimi verirken, dünyasının genişliği ve çeşitliliğiyle dikkat çeker. Konuşma diline yakın, daha düz bir söyleyiş hakim bu iki kitaptaki şiirlerde. Kendinden emin bir şairin tavrı sezilir. Kaybediş ve korkunun tedirgin ettiği bir ruh hali sezdirilir. Sürekli bir arayış... Çocukluğun oyun izlerini taşıyan bir sokak, modern zamanların iletişimsizliğini yansıtan, birkaç dilin konuşulduğu plaj, bir bıçakçı dükkanı, maymun iştahlı kolej kızları vs. Her şey parça parça ve yarım; trajik dünya hayatına göndermeler yapan, oradan çağrışımlar taşıyan şiirler.

Şairin beşinci kitabı "Evvel" dört kitabın ardından. Ömer Erdem'in yeni bir söyleyiş arayışına girdiği izlenimini veren şiirler toplamı. "Bazilika / Divan", "Kümbet" , "Sesle" , "Evvel", "Yabangelen" başlıklı şiirler divan ve halk şiirinin söyleyiş biçimini yansıtır. Ama bu yöneliş çok da içselleşmiş gi-

bi görünmez. Hatta bazı şiirlere ses yoğunluğu ve ritm katacağı yer de şiiri tıkayan, yoran bir hale dönüşür. Örneğin “Evvel” şiirindeki “evvel” sözcüğü atılarak okunduğunda şiir daha bir derinlik ve yalınlık kazanır. Kitabın diğer şiirlerinde kullanılan noktalama işaretlerinin de şiirin okunurluğunu zorlaştırmaktan öteye, şiire bir katkısı yok.

*“Annemin duymadığı yoktur!
Var değildir görmediği annenin.”*

derken, birinci dizeyle şiir bitiyor zaten. Şiirin bütünün toparlayan bir görevi yerine getiriyor bu dize. Ya ikinci dize? Şiire bir şey katmadığı gibi, kötü bir söyleyiş: Amuda kalkmış bir Türkçe!

“Evvel” den önceki dört kitabı okumamış olsaydım, “Evvel”e genç ama umut vaad eden bir şairin kendi sesini aradığı bir kitap der geçerdim. Oysa Ömer Erdem dört kitaba imza atmış, şiir dünyasını kurmuş bir şair. Bu kitapta şair, sanki sesinden sıkılmış, şiirinden bunalmış, şöyle bir savrulayım derken savrukluğa düşmüş adeta. Evet, şiir bir savrulmadır aslında. Ama savrukluğa düşme tehlikesini de yedeğinde taşır.

Bu “Evvel” in bir de “ahir”i olacaktır elbette. “Ahir” i bekleyelim.



OSMAN HAKAN A.

YAHYA KEMAL'İ YAZMANIN AĞIRLIĞI

*"Bazen düşünürüm: Yahya Kemal'e karşı
haksızlık etmemek ne kadar
güçtür. Halbuki o, bütün bir tekamüldür.
Şarkla garbın arasındaki
büyük mesafeyi yalnız atlamakla kalmadı;
Türkçede veya başka bir
dilde birkaç asrın çalışması ile elde edilen
merhaleler zincirinin, bütün
bir mukadder yolu kısa ömründe
yani bir hamlede geçti."*

A. Hamdi Tanpınar

Tahmin edileceği üzere, modern şairlerimiz içinde, üzerine en çok yazı yazılmış olan şair, hiç kuşkusuz Yahya Kemal'dir. **Ahmet Hamdi Tanpınar'** dan başlayarak, **Hilmi Yavuz** ve **Beşir Ayvazoğlu'** na kadar birçok önemli edebiyat adamı, Yahya Kemal ve şiiri üzerine önemli sözler söylemiş ve yerinde tespitler yapmışlardır. **Nihat Sami Banarlı, Abdülhak Şinasi Hisar, Sermet Sami Uysal, Cahit Tanyol, Süheyl Ünver, Halil Vehbi Eralp** gibi, Yahya Kemal'in yakın çevresinde olup ta, onunla ilgili hatıraları aktaran ve onun şiiri üzerine yazılar yazan çok sayıda değerli edebiyat adamı vardır. Yine, Yahya Kemal anısına birçok eser düzenlenmiş, özel dergiler hazırlanmış, hakkında tezler yazılmış, ondan söz eden onlarca eser yayımlanmıştır. Ayrıca, gerek üniversite çevreleri, gerekse edebiyat çevresinden yüzlerce insanın, isteyerek veya zorunluluklar nedeniyle, Yahya Kemal üzerine çeşitli yazılar kalem aldığı da hepimizin malumudur. Özellikle, Cumhuriyet dönemi şairlerimiz, şu veya bu nedenle, Yahya Kemal hakkında konuşmak ve onun şiiri üzerine söz söylemek durumunda kalmışlardır. Bugün, ansiklopedik bilgiler dışında, şairlerimizin onun hakkında yazıp söyledikleriyle birlikte, Yahya Kemal ve şiiri hakkında yazılan yazıların toplamını bilebilmek, hatta takip edebilmek bile pek mümkün değildir. Bu nedenle, Yahya Kemal şiiri üzerine yazı yazmak, kolay bir iş değildir. Bütün bu güçlüğü rağmen, üzerime aldığım işi en iyi şekilde yerine getirme arzusunda olduğumu belirtmek isterim.



Yahya Kemal

Gerçi şimdiye kadar Yahya Kemal üzerine bazı yazılar yazdım. Örneğin, birkaç ay önce, Merdiven Şiir'in **Şubat- Mart 2006** tarihli 7. sayısında, "**Yahya Kemal, Dil, Doğa, Ses, Nefes ve İstanbul Üzerine**" başlıklı bir yazım yayımlanmıştı. Yine, geçtiğimiz birkaç yıl içinde Hürriyet **Gösteri Dergisi**'nde, "**Kendi Gök Kubbemizde Sesleri Saymak**" başlıklı üç yazılık bir yazı dizim yayımlandı. Bu dergi yazılarında, Yahya Kemal şiirini çeşitli yönlerden değerlendirmiştim. Ayrıca, sayın **Hasan Bülent Kahraman**'ın, "**Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?**", isimli incelemesiyle ilgili olarak yazdığım, "**Bizim Romanımız Şarkılarımız**", isimli bir eleştiri kitabımın olduğunu da söylemek isterim. Ve yine, benimle yapılan çeşitli söyleşilerde, Yahya Kemal şiirinin önemi üzerinde bilhassa durmuşumdur. Bütün bu çabalarım, "**80 şiiri, geç te olsa Yahya Kemal şiiriyle buluşmuştur**", sözlerimde özetlenebilir. Dolayısıyla, Yahya Kemal şiiri üzerine yeni bir yazı kaleme almak, sonradan pek anlamlı gelmedi bana. Fakat üzerime aldığım bir sorumluluğu da, yerine getirmem gerekiyordu. Bunu yaparken, daha önce Yahya Kemal hakkında yazdığım yazılarda bahsettiğim konular üzerinde yeniden durmayacağımı söylemek isterim.

Okumakta olduğunuz bu yazının bir bölümü, çeşitli edebiyat adamları tarafından, Yahya Kemal şiiri üzerine söylenen olumlu ya da olumsuz bazı düşüncelere dikkat çekmeye çalışacak. Bunun için, çeşitli alıntılar yapacak ve zaman zaman bazı hatıraları yazıya taşıyacak. Yazımın bir bölümü de, Yahya Kemal şiirinin, günümüz şiiri için ne ifade ettiği üzerinde duracak. Ki, bence asıl yapılması gereken de budur. Zira, **Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif, Tevfik Fikret, Nazım Hikmet, Necip Fazıl** gibi ustalar hakkında söylenecek çok fazla bir şeyin kalmadığına inanıyorum. Bana göre, modern şiirimizin artık birer klasik haline gelmiş ustalarını, tekrara dayalı bir biçimde, biteviye aynı bilgilerle, yeniden yeniden konuşarak veya anlatacak, şiir okurlarını usandırmak yerine, günümüz modern Türk şiirinin ustalarının konuşulmasının, daha açık bir şekilde söylersem, özellikle **80 şiiri** hakkında konuşmanın, çok daha doğru bir tavır olacağını düşünüyorum. Ve bunu yaparken, Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi büyük şairlerin, örneğin, **Tuğrul Tanyol, Ali Günvar, Adnan Özer, Haydar Ergülen**(ve diğerleri) gibi günümüz usta şairlerinin şiirlerinde nasıl devam ettiğine bakmak ve büyük ustalara ait şiirlerin izlerini sürmek veya bu şiirlerin, 80 şiiri şairlerinde yeniden doğduğu noktalar üzerinde dikkatle durmak gerekmektedir. Maalesef, asıl yapılması gereken bu olduğu halde, bu açıdan 80 şiiri ele alınmamaktadır. Zira, 80 şiiri şairleri halen hayattadır ve bir çoğu olgunluk dönemi anlamına gelen 50'li yaşları sürdürmektedirler. Bu kuşaktaki şairlerin poetikaları ve özellikle, bu konu hakkındaki düşünceleri, vakit geçirilmeksizin kayıt altına alınmalıdır.

Yeri gelmişken hemen söyleyeyim, bana göre, modern Türk şiirinin ustaları, 80 şiiri şairleridir. Asıl modern Türk şairleri onlar olmalıdır. Çünkü modern Türk şiirinin gerçek mirasçıları onlardır. Bu nedenle, “modern” Türk şiiri üzerinde konuşulacaksa, bu dönem şairlerin şiirleri üzerinde durulmalıdır. Modern Türk şiiri üzerine bir dizi hazırlanacaksa, öncelikle bu dönem şairlerin “modernizm” ve geçmiş dönem modern Türk şairleriyle kurdukları ilişkiler ve onların daha önceki şairlerden ayrıldıkları noktaları öne çıkaran bir yazı dizisi hazırlanmalıdır. Şu da bir gerçektir ki, önümüzdeki on yıllar boyunca, Türk şiirinde hep bu dönem şairler üzerinde durulacak ve 80 şairlerinin yazdığı şiirlerde, eski ustaların “şiir izleri” aranacaktır. Bir yerde, eski-yeni poetikalar karşılaştırılacak veya poetikaların izleri sürülecektir. Çünkü, bana göre modern şairin bir önemli yönü de, geleceğe, o şiirin egemenlik alanlarını belirleyen “izler” bırakmaktır. Poetikalar, bu izleri görünür kılan özgün metinler olduğundan, hiç şüphesiz asıl perspektif, bu poetikaların oluşumunu hazırlayan “şiir”leri aramak olmalıdır.

Bu önemli noktanın üzerinde biraz daha durarak, ne demek istediğimin iyi bir şekilde anlaşılmasını istiyorum. Dahası bunda büyük fayda görüyorum. Şöyle izah etmeye çalışayım: Bugün, modern Türk şiirinin 80 öncesi ustalarının kimler olduğu iyi biliniyor. Bu isim listesi, **Yahya Kemal** ve **Ahmet Haşim**’le başlar, **Hilmi Yavuz** ve **İsmet Özel**’e kadar gelir. Şüphesiz, arada başka isimler vardır. Aradaki isimler de üç aşağı beş yukarı bellidir. Bu isimlerin her biri, hiç tereddütsüz modern Türk şiirinin büyük ustalarıdır. Şöyle söyleyeyim: Hilmi Yavuz veya İsmet Özel’in usta bir şair olduğundan bugün kimin şüphesi olabilir? Bana kalırsa, 80 öncesi modern Türk şiirinin ustalarıyla ilgili, söylenebilecek hemen her şey söylenmiştir. Artık yapılmayacağı yapılmıştır. Bu da, “nesnel” şiir incelemelerinin sistemli ve birbirleriyle ilişkili hale getirilmesidir. Modern Türk şiirinin birer klasik haline gelmiş ustalarıyla ilgili olarak yazılacak yazıların, çeşitli bilim dallarıyla ilişki kurabilen nitelikli şiir incelemelerinden yol almasının zamanı gelmiştir. Bu yolun dışındaki bütün “öznel” yollar ve üsluplar terk edilmelidir. Nitekim, özellikle 80’li yıllarla birlikte, bu yönde çalışmalar yapılmaya başlanmış ve bunun yolu iyice açılmıştır. Şimdiden bu alanda önemli çalışmalar yapan ondan fazla isim vermek mümkündür.

Genel olarak edebiyat dergilerimiz, modern Türk şiirinin şu veya bu dönemine ait ustalarını, yeniden yeniden gündeme getirerek anlatmanın peşinde. Oysa, 80 yıllar, dönemler itibarıyla, modern Türk şiirinin yepyeni bir aşamaya geldiği ve öncekileri bütünüyle geçtiği yıllardır. Bu dönemde yetişen şairlerin hemen hepsi, birçok açıdan, bir veya birden fazla usta şairden yol almak suretiyle, önceki şairleri şiirlerinde yaşatmakta ve yazdıkları şiirlerle,

Türk şiirini geleceğe taşınmakta oldukça başarılı olmuşlardır. Bu nedenle, eski ustaları biteviye anlatma “mentelitesi”nin artık bir yararı yoktur. Modern Türk şiirini hala bu seviyede görmek ve Türk şiirinde yapılanları, bu seviye üzerinden anlatmaya çalışmak, doğrusu hiç hoş değildir. Maalesef, bu tür tekrarlarla yapılan anlatımlar, bana göre, modern Türk şiirini hala bu seviyede görmek anlamına geliyor. Tabii, meseleye böyle yaklaşılnca, ustalar üzerinden, ister istemez bir tür “nostalji” yapılmak durumunda kalınıyor, bazen iş olmadık “efsaneler” üretilmesine kadar gidiyor. Bu, üniversitelerimizin edebiyat bölümlerinde de böyle yapılıyor. Ve nedense, bu önemli yanlıştın farkında olan çok az insan var. Bu vesileyle, konuya özellikle dikkat çekmek istedim; daha doğrusu, “Yaşasaydı Yahya Kemal de, bu husus üzerinde özellikle durulmasını isterdi”, diye düşünüyorum.

Bu durumu, Yahya Kemal üzerinden özetleyerek, bir kere daha anlatmaya çalışayım. Sanıyorum, bugün Yahya Kemal’in tartışılmaz olduğuna herkes inanıyor. Tartışılmaması da gerekir. Bu noktada, Yahya Kemal’i tartışmak isteyenlere, “Yahya Kemal, Ahmet Haşım gibi şairlerin nesini tartışacaksın?”, demekten başka bir şey söylemek mümkün değildir. Bu nedenle, asıl tartışılması gereken husus, günümüz şairlerinin, onu ne kadar anladığı veya anlamadığıdır. Bunun için, Yahya Kemal veya **“melali anlamayan nesle aşına değiliz”**, diyen Ahmet Haşım’ın günümüzdeki izdüşümlerine bakmak lazımdır. Bugünün şairinin, Yahya Kemal’den ne anladığı, neler aldığı bu izdüşümlere bakılarak anlaşılacaktır. Ve böylece, kimin hangi şiiri, nereden ve nasıl yazdığı ortaya çıkacaktır. İşin doğrusu, bugünün şairinin kendine, “Bende Yahya Kemal’den ne var?”, diye sormasıdır. Yani, tartışılması gereken asıl konu, çok amiyane söyleyişle, kişinin, Yahya Kemal’i değerlendiren ne kadar “saf” olup olmadığıdır. Burada, “saf” sözcüğünü, şiir konusunda hiçbir şeyin “farkında olmamak” anlamında kullanıyorum.

Bu anlamda, modern Türk şiirinin usta şairlerinin izlerini sonraki şairlerde sürmek, şiirlerin de izini sürmek anlamına gelmektedir. Bu şekilde, ustalara ait şiirlerin derinleşip derinleşmeyeceği anlaşılacağı gibi, genç şiirin, ana şiir kollarından hangi ölçüde uzaklaşıp uzaklaşamayacağı da anlaşılacaktır. Bir yerde, uç veren şiirlerle, uç vermeyen şiirler arasındaki farklılıklar kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Aynı zamanda bu, gelecek yüzyıllarda yazılacak olan Türk şiirinin de önünü açarak, şairlerin, daha sağlıklı ve işlerliği olan bir yapı içinde hareket etmesini büyük ölçüde sağlayacaktır. Kanımca, gelecek kuşaklar, er ya da geç bu anlayış doğrultusunda Türk şiirini temellük edeceklerdir. Aksi, yeni kuşakların Türk şiirindeki ağırlığını azaltacağı gibi, ülkemizde yaşanan şiirsizleşmenin boyutlarının daha da ağırlaşmasına neden olabilecektir.

Görüldüğü gibi, meseleyi bu şekilde ele almanın, sayısız faydası vardır. Özetle, modern Türk şiirini irdelerken yeni bir aşamaya geçmenin zamanı gel-

miştir ve bunun başlangıç noktası bellidir. Miyar, 80 şiiridir. Yahya Kemal şiiri de, Ahmet Haşim'le birlikte, Cumhuriyet döneminin başındaki en önemli miyardır. Her iki miyarın, önce ve sonraları, bu miyarların karakteristik özellikleri ışığında ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Bir iddiam da, her iki miyarın, önünde sonunda birbiriyle karşılaştırılacağıdır. Ve aslında bu, Türk şiirinin en önemli ihtiyacıdır. Bu noktalar üzerinde böylece durduktan sonra, sıra, Yahya Kemal hakkındaki bazı düşünceleri yeniden hatırlatmaya geldi. Yazımın bu bölümünde, özellikle, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Yavuz ve Beşir Ayvazoğlu'nun görüşlerini özetleyeceğim ve bazı hatırlatmalarda bulunacağım. En son, Yahya Kemal ve 80 şiirinin karakteristik özelliklerini ortaya koyacağım. Ki, az önce sözünü ettiğim "iz sürme" işi, şiirimizin bu karakteristik özellikleri göz önünde bulundurulmadan yapılamaz. Bu konuyu, yazımın ilerleyen bölümlerinde bir kere daha açmış olmamak için, şimdiden dile getiriyorum.

Yahya Kemal'i anlatmaya başlayacağım bu noktada, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, **"Filhakika o, kaçış kapıları arayan insan değil, eve dönen adamdır."**, sözlerini alıntılama istiyorum. Yazımın bu bölümüne, Tanpınar'ın bu sözleriyle başlamış olmamın bir nedeni de, Yahya Kemal uzmanı, değerli edebiyat adamı, Beşir Ayvazoğlu'nun, bu alıntıyı, "Eve Dönen Adam" isimli eserinin önsözüne de almış olmasıdır. Tanpınar'ın, Yahya Kemal için söylediği bu sözler, aslında pek çok şeyi, herhangi bir açıklamaya gerek duymaksızın özetler. Bu aynı zamanda, Batılılaşma tarihimizin trajik bir özetidir. Sayın Ayvazoğlu, bu durumu, **"(...) Batılılaşma tarihimiz bir 'evden kaçış' tarihidir."**, diye, son derece doğru bir biçimde kesimler. Bu konudaki düşüncelerine aynen katılıyorum. Şu düşüncesine de: **"Yahya Kemal de bu kaçaklardan biriydi. Fakat evde kalanları zelzeleyle baş başa bırakma şuursuzluğundan tez uyandı ve 'eve döndü'. Artık evin şiirini yazacaktı. Biliyordu ki, ev, ancak içinde yaşayanlarla evdir."** Modern Türk şiiri tarihi, aynı zamanda Batılılaşma tarihimizi de, bütün çıplaklığıyla ortaya koyacak gelişmeler ve örneklerle doludur. Her zaman olduğu gibi, şairlerimiz, bunun öncülleri ve en ön saflarında yer tutan savaşırları olmuşlardır. Özetle, Beşir Ayvazoğlu gibi söyleyecek olursam, modern Türk şiiri tarihi, "eve dönüş"ün tarihidir. Ne mutlu ki, şairlerimiz, birçok kültür adamının tersine "mektepten memlekete" dönmeyi en erkenden başarabilmişlerdir. Ve bu nokta, gerçekten çok önemlidir. Yahya Kemal, **"1903'te Paris'e alafranga geldim; 1912'de memlekete alaturka döndüm."**, der. Tanpınar, bunu **"Hülasa memlekete şiirin dönüşü idi"**, diye adlandıracaktır. Ama bana göre, 1912 yılı, modern Türk şiirinin memlekete çıkış tarihi, 1980 yılı ise, dönüş tarihidir.

Ancak, modern şiirimizde, "mektepten memlekete" dönebilen şairlerin içinde, hiçbir şairin dönüşü, Yahya Kemal'in ki kadar zor ve sancılı olmamıştır. Bu noktada onun hayatı, benzersiz ve eşsiz mesellerle doludur. Sermet

Sami Uysal'ın deyişiyile, **“Türk şiirinin ‘dil’ini bularak ona özlediği ‘ses’i kazandıran, böylece çağdaş Türk şiirini başlatan”**, bu düşünce adamının, kendi içinde yaşadığı büyük fırtınaları, Türk dili ve kültürü için çektiği acıları, korkulu ve ümitsiz işgal yıllarını, çaresizlik içinde kurtuluş günlerini bekleyişini, Cumhuriyet’le birlikte yaşadığı hayal kırıklıklarını ve bir kenara itilerek unutulmuş terk edilmesini, hep şu, **“mektepten memlekete”** dönüş sancılarıyla birlikte anlamak gerekir. Genç şairlerimiz, bütün bunları, insan ve şair Yahya Kemal’in trajedisıyla iç içe görebilmelidir.

Aslında onun büyük üzüntülerle söylediği, **“Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o topraklarda!”**, gibi dizelerine, yüzeyden bakanlar, onda, bir **“fetih rüyası”** görüyorlar veya ona, ırkçı/turancı/İslamcı/Osmanlıcı gibi bir yafta yapıştırmanın peşindeler. Ne büyük bir hata! Genellikle yapılan, büyük ustayı sağa sola çekistirmeye çalışarak sahiplenmek ya da ona yakışmayan bir çerçeve içine hapsetmeye çalışmaktan ibaret. Oysa hepimiz önce insanız; hepimizin bir anne ve babası var. Hepimiz bir yerlerde doğduk, büyüdük ve kendimizi bulduk. Hepimiz gibi, Yahya Kemal’in de bir anne babası ve bir hayatı oldu. O, bir evlad-ı fatihan olmakla birlikte, Leskofçalı Galip’in yeğeni Nakiye Hanım’la, Üsküp Belediye Başkanı İbrahim Bey’den doğan bir Türk çocuğudur, yani önce bizim bir insanımızdır. Vatan olarak bildiği toprakların içinde, doğduğu Üsküp şehri de vardır. Bugün hiçbir Cumhuriyet çocuğu, çok sevgili vatanının içinde doğduğu bir toprak parçasını kaybetmiş değildir; bu ve buna benzer nedenlerin sebep olduğu toplumsal acılarla, örneğin, Erzurum’dan, Diyarbakır’dan, Elazığ’dan kalkıp, İstanbul’a kadar gelmek zorunda kalmamıştır. Allah, böyle bir acıyı hiçbir vatan evladına göstermesin ve Türk ulusuna bir daha yaşatmasın. Bizler böyle şeyler yaşamadık. Yaşamayalım da. Bunlar, çok büyük acılar veren, düşünmesi bile insanı kahreden, kötü düşüncelere sevk eden şeyler. Ama, Yahya Kemal’i anlamak istiyorsak, onu, yaşanan bütün bu vatan ve göç acılarıyla birlikte anlamak zorundayız. Ve onun yaşadıklarını içimizde gerçekten duyabilmeliyiz. Unutmayalım ki, bugün Kırım Türklerinin dillerini özgürce konuşabilecekleri, kültürlerini yaşayabilecekleri, kendilerine ait bağımsız bir vatanları yok. Kırım Türklerinin ata mezarlarının mezar taşları bile yerlerinden sökülmiş, Tatar evleri ve yüzlerce yıllık Tatar kültürüne ait eserler yakılıp yıkılmış. Her şeyden önce Yahya Kemal, böyle bir yok oluşun eşiğinden dönmüş bir ulusun çocuğudur. Yani, onun itikadınca, elbette **“Cihan vatandan ibarettir(...)**”.

Yahya Kemal’i ilk etkileyen isimlerin, **Muallim Naci** ve **Recaizade Ekrem** olduğu biliniyor. Evliya Çelebi’nin Seyahatname’si ise onu ilk etkileyen eserler arasında. Yollara düşkünlüğünün bir nedeni de bu olsa gerek; yine, Muallim Naci ve Recaizade Ekrem’in kültürel sıkıntıları büyük ölçüde Yahya

Kemal'e geçmiş olmalıdır. **Ziya Gökalp**'le yaptığı ünlü tartışmada söylediği, "Ne harabi, ne harabatıyım/ Kökü, mazide olan atiyim.", sözlerinin, "eve dönen" bir seyyah tarafından söylendiğine inanıyorum. Hep, Yahya Kemal'in çelebivari bir "seyyah" ruhu taşıdığını ve bu ruhun onu memlekete kadar getirdiğini düşünmüşümdür. Ayrıca bu ruhun, onun attığı bütün adımlarda etkili olduğuna inanıyorum. Tanpınar'ın, "**Hiçbirimiz Yahya Kemal kadar yeni olmadık**", sözlerini de bu açıdan değerlendiriyorum. Zira, en çok gezen, en çok şeyi bilir ve yeni olanı görebilir.

Yahya Kemal'in hakkının yendiği önemli bir konu da, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk'le olan ilişkisidir. Kanımca, özellikle bu iki konu hakkında çokça spekülasyon yapıyor ve bazı şeyler kasıtlı olarak çarpıtılıyor. Zira, herkes bilir ki, Yahya Kemal'in "(...) **Mustafa Kemal'e bağlılığı, Anafartalar'dandır.**". Zaten bu nedenle, Yahya Kemal, 27 Aralık 1921'den, 30 Haziran 1922'ye kadar, Mustafa Kemal Atatürk'ü destekleyen tam 62 adet makale birden yayımlar. Üstelik, 605 Osmanlı paşasından, yalnızca 5 tanesi Mustafa Kemal'i açıkça desteklerken yapar bunu. Atatürk'ün Yahya Kemal'i sevdiğinden zerre kadar kuşku yok. Aralarında Türk kültürü ve tarihi konusunda benzersiz bir duygu yakınlığı olduğu da kuşkusuzdur. Öyle olmasaydı, kendisine bunca devlet görevi verilir miydi? Atatürk'le Yahya Kemal arasında bir sevgi bağı olmadan böylesine önemli görevlendirmelerin yapılması pek mümkün değildir. Onun Lozan'a giden heyet içinde yer alması, yaptığı mebusluklar, Fransızlarla yapılan Suriye sınırının tashihi görüşmelerinde devleti temsil etmesi ve çeşitli yurt dışı devlet görevleri alması, hep bu sevginin sonucudur. Aslında, 10 Ocak 1949'da Yahya Kemal'e verilen, "**İnönü Bilim Teknik ve Sanat Ödülü**", başka şeylerin yanı sıra, bu sevginin de oldukça gecikmiş bir teyididir. Yahya Kemal'e bu ödülün verilmesinin ardından, Ahmet Muhip Dıranas'ın onun için söylediği sözler oldukça manalıdır. Atatürk'ün Yahya Kemal için söylediği şu sözler de, bu sevginin en iyi kanıtıdır: "**Yahya Kemal geniş tarih kültürünün bir eseridir. Şairlerimiz esaslı kültür sahibi olmalı ve tarihi iyi bilmelidir.**" Nitekim, Yahya Kemal, tedavi için gittiği Avrupa'dan dönüşte ağlamaklıdır. Onun durumu Atatürk'e aktarılınca, Atatürk, Yahya Kemal'e karşı beslediği sevgi ve şefkat duygularıyla, şairin dönüşü ve hastalığını, aynı odada bulunan İsmet İnönü'ye manidar bir şekilde duyurur. Elbette bütün bunların hepsi geçmişte kaldı.

Yahya Kemal'in Cumhuriyet'in dil ve kültür politikaları karşısında şaşkınlığa uğradığı ve zaman zaman infialler yaşadığı kuşkusuzdur. Onun, dil, kültür, tarih ve milliyetçilik yaklaşımı, Cumhuriyet kadrolarınınkinden farklıdır. Daha 1925'lerde, Cumhuriyet'in ilanından yalnızca 2 yıl sonra yaşanan, alaturka müziği yasaklama girişimleri, onda Cumhuriyet'in kültür politikalarına

karşı bir korku başlatmış olmalıdır. Bu yasaklama girişimine kadar, alaturka bizim öz müziğimiz olarak varlığını sürdürmüştür. Bu yasaklama girişimi anlamsızdır. Ve ona göre, **“bizim romanlarımız şarkılarımızdır”**. Ardından gelen dil devrimi, şairin içini bir müddet **“şiirle doldurmuştur”**. Çünkü, **“(…) yeni Türk alfabesini hazırlayan kimseler yeterli deneyim ve bilgi birikimine sahip değillerdir.”** Bu düşüncelerini, Çankaya gecelerinin birinde, Atatürk’e şu sözlerle ima edecektir: **“Paşam, benim bu zamana kadar Türk tarihi ve Türk dili üzerinde bir vehmim var, müsaade ederseniz ben bu vehimle öleyim.”** Bu sözlerin içerisinde ne yok ki? En çok büyük bir acı hissediliyor. Yıllar sonra Atatürk’ün bu sözlerle cevabı, **“Şairin vehmi bizi yendi.”**, olacaktır. Kanımca, Atatürk’le, Yahya Kemal arasında bu özel ilişkinin dışında yaşandığı varsayılan hemen her şey, boş bir hikaye ve safsatadan ibaret. Şairimiz, devrim koşulları içerisinde, dil ve kültüre ilişkin düşüncelerini, en üst düzeyde, en iyi şekilde iletebilmiştir. Bugün yapılması gereken, onun düşüncelerini, geçen zamanın da tartışmasız bir biçimde doğruladığını kendimize itiraf etmekten ibarettir yalnızca. Bu basit itirafın gereğinin yerine getirilmesi halinde, kültür hayatımızın “eve dönüş”ü bütünüyle sağlanmış olacaktır. Yahya Kemal’den anlamamız gereken ilk şey budur. Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk kültür bakanının Yahya Kemal olmasını çok isterdim. Onun, en verimli olabileceği dönemlerde başka görevlerle oyalanmasının, Türk milletine karşı yapılmış büyük bir haksızlık olduğunu düşünüyorum.

Yahya Kemal hakkında bir yazı yazıp ta, Tanpınar’dan söz etmemek olmaz. Aslında Tanpınar hiçbirimize söyleyebilecek bir söz bırakmamış. Onun hakkında söylenmesi gereken hemen her şeyi en başından söylemiş. Yahya Kemal bağlamında, modern Türk şiiri ve Türk kültürü için, birbirinden kıymetli ve derin, tam 14 makale birden kaleme almış. Bir insanın bu ölçüde kıymetli makaleler yazabilmesi için, Yahya Kemal’e aşkla bağlı olması gerekiyor. Sanıyorum hiçbirimiz, Yahya Kemal’i onun gibi sevmeyiz ve anlayamayız. Dolayısıyla bize, Tanpınar’ın söylediklerini derinleştirmek kalıyor. Zaten, hepimizin yaptığı da bu. Ancak bu noktada, Tanpınar’ın söylediği bazı sözlerin, zaman zaman yanlış anlaşıldığını veya onun sözlerinden yanlış çıkarımlarda bulunulduğunu söylemek isterim. Örneğin, Tanpınar’ın Yahya Kemal için söylediği, **“(…)eski edebiyatımızın en büyük şairlerinden biridir”**, sözlerinden yola çıkarak ve onun bu tür sözlerinin bağlamlarının ne olduğuna bakmadan, Yahya Kemal’e, **“Osmanlı şairi”** veya **“Son Osmanlı Şairi”** gibi, aslı astarı olmayan sıfatlar addedenler olmuştur. Az sonra örnek olarak vereceğim **Turgut Uyar** ve **“Bizim Romanımız Şarkılarımız”** isimli kitabının konusu olan **Hasan Bülent Kahraman**, bu sıfatı kullanan insanlardan yalnızca ikisidir. Ne yazık ki Tanpınar da, tıpkı Yahya Kemal gibi, bir-

çok açıdan hakkı yenmiş olan insanlardandır. Gerçekte Tanpınar'ın hakkının yenmesinin en önemli nedeni, onun sözlerinin gereğince anlaşılabilmesidir. Yazımda, Tanpınar'ın Yahya Kemal için söylediği, kendimce önemli bulduğum sözlerini alıntılama ya kalksam ve onları açıklamaya çalışsam, buna sayfalar yetmez. Ama, benim Yahya Kemal ve şiire ilişkin düşüncelerimde, Tanpınar'ın zaten yaşadığını söyleyebilirim. Hatta, bazı noktalarda, Tanpınar'ın benim ağzımdan konuştuğunu düşündüğüm de olmuştur. Tanpınar'ın Yahya Kemal hakkındaki düşünceleri, sanırım onun şu sözleriyle özetlenebilir ve bu, hiç şüphesiz çok doğrudur: **“Yahya Kemal edebiyatımızın pek az yetiştirdiği büyük üstatlardan, mürşitlerindendir”** ve **“ O bizim ilk ve hakiki klasiğimizdir”**. Sanıyorum bu sözlerin ardından, Tanpınar'dan, Yahya Kemal'le ilgili bu konuda başkaca bir söz alıntılama ya gerek yoktur.

Söz, Tanpınar ve “Osmanlılık”tan açılmışken, Yahya Kemal'le “Osmanlılık”ı ilişkilendiren ve onun şiirini, bu perspektifle ele alan bir yaklaşımın neden olduğu, vahim bir hatanın, en başından itibaren yapılmakta olduğu ve bunun, 2. Yeni'de de aynen sürdürüldüğünü, oradan günümüze, söz gelimi, Hasan Bülent Kahraman'a kadar itina ile taşındığını örnekleyen bazı cümleler alıntılama ya istiyorum. Bunun nedeni, bu tür yaklaşımlarla, modern Türk şiirinin, bütün bir Cumhuriyet dönemi boyunca, birbirine rakip iki farklı damarda aktığının söylenmeye çalışılması ve şairlerin bir seçim yapmaya zorlanmasıdır. Oysa bu son derece yanlış bir yaklaşımdır. İki ayrı modern Türk şiiri yoktur. Olamaz da. Tek bir modern Türk şiiri vardır.

Alıntılama ya istediğim cümleler, **Turgut Uyar**'a ait. Bilindiği gibi, Turgut Uyar, 2. Yeni'nin en önemli şairlerinden biridir. Gerçi, Turgut Uyar'ın Yahya Kemal hakkındaki düşüncelerini, bütün 2.Yeni şairlerine mal etmemek gerekir. Fakat, Turgut Uyar'ın düşüncelerine inanan kalabalık bir şair topluluğu olduğu da unutulmamalıdır. Kanımca, bu düşünceye yakın olan insanlar, modern Türk şiirinde iki ana akım olduğuna inanmakta ve “modern Türk şiiri” adlandırmalarını kendilerine mal etmeye çalışmaktadırlar. Bu anlayışa göre, Yahya Kemal'de ifadesini bulan bir Türk şiiri vardır, ki Yahya Kemal'e yakıştırılan “Son Osmanlı Şairi” nitelemesiyle geçmişe gömülmek istenmektedir ve büyük ölçüde Nazım Hikmet'te ifadesini bulan bir başka “modern” Türk şiiri daha vardır. Sağdan veya soldan gelebilecek bu tür yaklaşımların, aslında bize özgü “modernist” yaklaşımlar olduğunu düşünüyorum. Ne yazık ki, Turgut Uyar'ın yaklaşımı da bu türdendir. Ve alabildiğine ideolojiktir. Turgut Uyar'ın az sonra ifade edeceğim düşüncelere sahip olmasının, onun şair kimliğine olan saygı ve sevgimizi eksiltmemesi gerektiğini de özellikle hatırlatmak isterim. Bu, başka bir şeydir. O, bu düşünceyle yetişmiş şairlerden yalnızca biridir.

Turgut Uyar, “Bir Şiirden” isimli kitabında yer alan 4 kitap sayfalık kısa Yahya Kemal yazısında şunları söylüyor (Yazının ana eksenini oluşturan, Os-

manlılıkla ilgili cümlelerini ardı ardına alıntılıyorum): “Yahya Kemal bir tutarlılıktır. Beğenilir yahut beğenilmez, yadsınır yahut baş tacı edilir; bu değiştirmesiz onun kendine güvenini ve sakinliğini. Usul usul ve kendiliğinden uzlaşır Osmanlılığı ile. Osmanlılık, toplumsal bakımdan, hele çöküşüne yakın, bir ihanettir, en azından gözü kapalılıktır. Manevi değerler yönünden ise, çok poetik bir paganlıktan, bir çeşit göçebelikten süriip gelen bir kültür noksanlığının yerine, İslama sonsuz bağlılığın, büyük savaşların ve fetihlerin, bir bakıma bir uyurgezerliğin ‘ikame’ edilmesidir. Devletin adı Osmanlı Devleti’dir. Bu bile yeter sanırım birçok şeyleri açıklamaya. Gene de, şiirsel mayası bakımından soylu bir Türk şairidir Yahya Kemal. Daha doğrusu bir Osmanlı şairi. Bu Osmanlılığı da ‘Eski Şiirin Rüzgarıyla’ gelen bir Osmanlılık değildir. Dilinden, vezninden gelmez. Şiirleri, Osmanlı kavramının bütün özelliklerini taşır. Bütün ömrü boyunca, (şiirsel ömrü), bir kültür yokluğunun, ulusun kendi yaratıp geliştirdiği, salt kendi değerlerine dayanan bir kültürün yokluğunun azabını duyar, sıkıntısını çeker. Bu yüzden epik şiirlere yönelir. İstanbul’da bir mit çıkarmaya çalışır. Osmanlı düzenindeki, ulusal kültür yerine ulusal gurur ‘ikame’si işlemini şiirinde böyle karşılar. (...) Ortalıkta ve köksüz bulur kendini. ‘Kökü mazide ati olmak’ onu bu duygudan kurtarmaya yetmez. Çünkü, kökünün içinde bulunduğu mazi, bereketli ve sağlam değildir. (...) Osmanlı- Bizans derbederliğini, sorumsuzluğunu sürdürmesi pek boşuna değildi. (...) Pek övülen tarih bilgisi de öyle- çünkü bu, tarih bilinci değildir, bilgisidir-(...) Kendi ulusunun göçebe kültürünü ve dolayısıyla onurunu ve yapısını kurtardığını düşünür. (...) Ne var ki, onun anladığı ulusallık, ulusal kültürü koruma yahut yaratma yöntemi daha baştan tutarsızdır. Bu yüzden Osmanlı kalmakta direnir. (...) Gene de korudukları yücelttikleri uygarlığın, hatta kültürün yüzeyselliğindedirler. Çünkü bu kültür zaten kişiliksiz ve yüzeyseldir. Bir kültür bile değildir.(...) Şiirleri ne tam Osmanlı, ne de tam Batılı. Kararsızdır; yerini, duygulanma alanını bulamamıştır (...). Bana göre, **“Pes yani, bu kadar da olmaz!”**, derirtecek türden, ölçü ve insaftan yoksun sözler bunlar.

Turgut Uyar’a inanan veya onun gibi düşünen insanların düşüncelerinden yola çıkan son dönem bazı edebiyatçılarımızın da, Yahya Kemal’i anlamayıp, onu kolayca “eski”ye mahkum etmek istemesi, aslında son derece doğal. Ama bu, ancak başka türlü düşünemeyenlerin yapabileceği, tek yanlı ve derinliği olmayan bir bakış açısidir. İdeolojiktir. Ve hiç şüphesiz yanlıştır. Yahya Kemal’i bir “Osmanlı” veya “Son Osmanlı” şairi olarak nitelemek, öncelikle dilimize ve ülkemize karşı yapılan bir haksızlık olsa gerektir. Bu tür yanlışlıklar ve hatalı davranışlar, artık devam etmemelidir. Çünkü, günümüzde bu tür yaklaşımların iflas ettiği, artık hemen herkesin yaşayarak öğrendiği bir gerçektir. Yine herkesin malumudur ki, bu, uzun ve zorluklarla geçirilen bir süre sonunda öğrenilmiştir. Bunun en iyi ispatı da, 80 şiiri ve şairleridir. Sanıyorum, 2. Yeni şairi Turgut Uyar’dan yaptığım bu alıntılar, **“birçok şeyleri açıklamaya”**, yeter. Bu noktada başka bir yorum yapma ihti-

yacı kesinlikle duymuyorum, hatta buna gerek de duymuyorum. Ama Tanpınar'ın şu sözlerini alıntılama dan da geçmek istemiyorum: **“Sanat dünyası da hayatın kendisi gibidir. Hiçbir nizamı, hiçbir saltanatı olduğu gibi kabul etmez. Sanatın da aç ı, haris ve kıskanarı vardır.”**. Ne kadar da doğru!..

Hasan Bülent Kahraman'ın da Yahya Kemal için kullandığı “Son Osmanlı Şairi” nitelemesinin, Turgut Uyar'ın bu düşüncelerinden yol aldığını düşünüyorum. Değerli yazarın Türk şiiri üzerine yazdığı kitaplardan anladığım kadarıyla, H. B. Kahraman, modern Türk şiirinde, 3 önemli şiir atılımı olduğunu iddia etmektedir. Birincisi, Nazım Hikmet şiiri, ikincisi Garip şiiri, üçüncüsü ise, 2. Yeni şiiridir. Yeri gelmişken, Turgut Uyar'ın modern Türk şairleri üzerine yazdığı **“Bir Şiirden”** isimli incelemesini baş tacı edenlere, bu kitapta, şairler hakkında yerli yersiz söylenen birçok haksız söz olduğunu da hatırlatmak isterim. Şahsi inancım, Turgut Uyar'ın bu kitabının, şiir inceleme/eleştirisi açısından oldukça yetersiz, kötü örneklerle dolu, son derece öznel bir eser olduğudur.

Hilmi Yavuz'u en sona sakladım. Çünkü, o, günümüz Türk şiirinde, aklı ve bilgiyi temsil ediyor. Yeri gelmişken, bir hakkını kendisine teslim etmek isterim. Bana göre, Hilmi Yavuz, 80 şiirini hazırlayan en önemli isimdir. Gelecek yüzyıllarda, şiirinin yanı sıra, bu yönüyle de anılacaktır. Sanıyorum, Yahya Kemal hakkında, son dönem Türk edebiyatında, çarpıcı noktalarda, en yetkin ve en doğru saptamaları, o yapmıştır. Onun, Yahya Kemal hakkındaki görüşlerinin, şahsımın da ufkunu açtığını söylemekte bir beis görmüyorum. Çünkü, Hilmi Yavuz gibi, benim de şahsi inancım, modern Türk şiirinin anne ve babasının Yahya Kemal ve Ahmet Haşim olduğudur.

Hilmi Yavuz, **“ Yahya Kemal'in şiirinin tarihi, onun şiiri bir dil'e dönüştürme çabasının tarihidir.”**, der. Ben bu cümle nin doğruluğunun ve önemini tartışamayacağını düşünüyorum. Gerçekte bu cümle, günümüz şairlerine, Yahya Kemal'i anlatan en doğru cümledir. Bu cümle, yine Hilmi Yavuz'un söylediği gibi, aslında, **“(...) Halis şiir'in 'hazır dil'e uzaklığını kesinlemek, klasik divan şiirimizin belagat (éloquence) geleneğini olumsuzlamak demektir. Ama o, klasik şiirimizi bu düzlemde olumsuzlarken bir başka düzlemde de kesinleyecektir: Klasik şiirimiz liriktir ve geleneği bu düzlemde kesinler Yahya Kemal”**, demektir. Bu noktada, Yahya Kemal'in Türkçeyi çok iyi bildiğini ve dilimize gerçek bir aşkla bağlı olduğunu da eklememiz gerekiyor. Çünkü, bu olmadan, “şiirin öncelikle bir dil olduğu gerçeği”, bulunamaz ve Yavuz'un yukarıda söyledikleri yapılamazdı. Aslında, bütün bunlar, Tanpınar'ın söylediği gibi, **“şiirin ve dilin kaderi üzerinde düşünen”**, bir insanın gerçekleştirdiği şeylerdir. Ve bu sayede, **“kültürümüzün kopan uçları birbirine bağlanmıştır.”**.

Hilmi yavuz'a göre, Yahya Kemal'in gerçek büyüklüğü, onun, **"Klasik divan şiirimizin belagat(ve mazmun) estetiğini aşması"** ve **"dizeyi büyük bir terkinin(kompozisyonun) müzik tümcesine dönüştürerek, lirizmi, deyim yerindeyse, yeniden başat kılmasındadır"**. Bu düşüncesini, Tanpınar'ın şu sözleriyle destekler: **"Yahya Kemal'in büyük mazhariyeti, eski şiirin asıl hüviyetini veren, bize ait lirizmin esası olan bu sesi bulmasıdır."** Yahya Kemal'in bu sesi bulması, "dile" yaptığı müdahaleyle mümkün olur. Ve ne yazık ki, bu noktanın önemi yıllar boyunca, yalnızca devleti yönetenler tarafından değil, şairlerimiz tarafından da yeterince anlaşılamamıştır. Yahya Kemal, dile, Tanpınar'ın söylediği gibi, "ev ve sokak" Türkçesiyle müdahale eder. Hilmi Yavuz bunu şöyle özetliyor: **"Yahya Kemal işte burada, bu çıkmaz dile, deyim yerindeyse müdahale eder. Yaşayan milletin canlı lehçesi'yle ritmi, ya da eda'yı, dile dönüştürür. Dil, önceden verilen bir araç olmaktan çıkar Yahya Kemal'de, ritmin dönüşmesiyle varılan bir erek, bir telos olur"**. Turgut Uyar'a da bir cevap olması açısından, Yahya Kemal'in, geçmişe ilişkin şiirlerinin aslında neyi ifade ettiğini, yine Hilmi Yavuz'dan dinleyelim: **"Yahya Kemal'in geçmişe ilişkin şiirlerinin(özellikle de gazellerinin), geçmişe dönüşü öneren bir tarihsel ya da politik bir bildirisinin olmadığını da burada kesinleyelim. Bu gazellerde Yahya Kemal, geçmiş zaman ardında, reaksiyoner bir tarih anlayışını imlemiyor. O, tarih'in değil, dil'in kendi kendini imlemesinin ardındadır: tabii, o büyük ve tutkun Dionysos 'neşvesi'yle(...)"**. Söz Yahya Kemal'in gazellerine gelmişken, onun gazellerinin, "yeni" ve "garplı gazeller" olduğunu da söyleyelim. Bu arada, değerli edebiyatçı **Mehmet Kalpaklı'nın**, bu konuyu ele alan, Yasak Meyve şiir dergisinde yayımlanan yazısında, Yahya Kemal'in gazellerini çeşitli yönleri ve örnekleriyle açıkladığını da hatırlatalım.

Öyle sanıyorum ki, buraya kadar yazdıklarımdan, her şeyden önce, Yahya Kemal'in, pek çok noktada hakkının yendiği anlaşılmış olmalıdır. Bunun nedenleri aslında herkesin malumudur. Galiba temel neden, bütün bir Cumhuriyet dönemi boyunca, kültür adamlarımıza dikte edilmeye çalışılan, "modernist" kültür politikalarıdır. Türkiye Cumhuriyeti, artık 2000'li yılları yaşamaktadır. Bu yönde yapılan hataların gözden geçirilmesinin zamanı gelmiştir. Buna, bir devlet politikası olarak, Yahya Kemal'in hakkının kendisine teslim edilmesiyle başlanabilir. Ki zaten, modern şiirimiz, bunu, özellikle 80'li yıllardan itibaren yapmaya başlamıştır. Tanpınar'dan başlayarak, 80 şairlerinden Osman Hakan A.'ya kadar, durmaksızın, Yahya Kemal'i anlatmaya çalışan yüzlerce edebiyat adamının ortaya koyduğu büyük çabalar ve gerçekler bütün çıplaklığıyla ortada olmasına rağmen, onun, Türk dili, tarih ve kültürü üzerine düşüncelerinden yeterince faydalanılabilmiş de değildir. Artık bir şeyin değişmesinin zamanı gelmiştir ve hatta geçmektedir de. Edebi-

yat dünyamızda, “Sezar’ın hakkı Sezar’a verilmeli”, “Yiğit öldürülebilir”, ama hakkı asla yenmemelidir”. Bu bir insanlık kuralı olduğu kadar, edebiyat için de geçerli tek kural haline getirilmelidir.

Yazımın başında, Yahya Kemal ve 80 şiirinin birer miyar olarak ele alınması gerektiğinden bahsetmiştim. Ve bunun için, bazı ortak karakteristik özellikler sıralayacağımı belirtmiştim. Tanpınar’dan faydalanarak hazırladığım, şiirimize ait karakteristik özelliklere dikkatlice bakılacak olursa, birçoğunun, her iki miyarda birden yaşadığı görülecektir. Öyle sanıyorum ki, aşağıya sıraladığım bu karakteristik özellikler, bizim şiirimizin “ortak poetik ilkeler”i olarak ta kabul edilebilir:

1. Şiirde sözün gücü aranmalıdır.
2. Heykel sanatı için mermer neyse, şiir için de dil odur. Şair dili, “Bir mermer kitlesini yontar gibi geniş ve cesur hamlelerle işler.”.
3. Şiirde Türkçenin imkan ve kabiliyetleri alabildiğine kullanılmalıdır.
4. Her şair kendine özel “dil” oluşturmalıdır
5. Şiirde lügat meselesi yoktur, tasarrufu vardır.
6. Şiirin malzemesi “yaşayan dil”dir.
7. Şiirde bütün mükemmellik Türkçeye aittir.
8. Türkçenin musiki kabiliyeti ve ses yüksekliği sonuna kadar kullanılmalıdır.
9. Türk şiirinin ana damarı lirizmdir.
10. Şiir her şeyden önce yazıldığı dilin malıdır.
11. Şairler, Türkçeyi iyi bilmeliler ve hiç kimsenin sevmeyeceği kadar sevmelidirler.
12. Şiirde her şey “ses”tir. Her ulusun kendine ait bir “ses”i vardır. Bu “ses”, o ulusun hemen her şeyinde, her düzeyde kendiliğinden yaşar.
13. Kulakta kalan, “müzik” ve “ses”tir
14. Dil, her zaman “kendisi” olarak görülmelidir.
15. Şiirde kültür esastır. Şiirde tarih, bir kültür ögesidir.
16. Şiir sanatı bir “iç meseledir”.
17. Şiir, her şeyden önce dile dayanır ve dilden gayrısını reddeder.

Evet, görüldüğü gibi Yahya Kemal, “sadece bir dil iddiası değildir”. O, dili usta bir virtüöz gibi kullanabilen, kullanırken de, “yedi asırlık bir çalışma ile elde ettiğimiz ‘ses’i”, çıkarabilen ilk modern Türk şairidir. Hilmi Yavuz gibi söylersem, Yahya Kemal, “İslam medeniyetinin en büyük şairi”dir. Tabii, o, Tanpınar’ın söylediği gibi, “Yunus Emre veya Mevlana cinsinden bir şair değildir.”. “Biz”, hepimiz, o kutlu şairin devamıyız.

AYŞE KARA

BULANIK SULAR

Farklı olur suyun kurduğu şehirlerde yaşanan hikâyeler. Zira buralarda yalnız şehri değil hayatı da kurgular su.

Gök kubbenin altında suyun koynunda kâinatla bütünleşmiş olarak yaşamak, suyun kıyısında ırgalanan bir kayıkla şehrin kalbine, eteğine sokulup vermek... Suyun gelişine, gidişine, getirdiğine, götürdüğüne şahit olarak yaşamak farklıdır.

Bir bakarsınız –benim hikâyemdeki gibi- taşıdığı şeylere bazen bir bedeni de katar su. Denize atılmış bir şişe, suya düşmüş bir yaprak, ipinden çözülmüş bir kayık, seyyal bir nilüfer misali dalgalanır su üzerinde bir beden...

Ne zaman karlar erise, sular bulansa, taşsa... o taşkınlık, coşku, korku, ve daha bir sürü şeyin birbirine karıştığı o yöneliş, o gün suyun beni çektiği gibi çeker getirir buraya. Bazen de meraklı bir ziyaretçinin, eğrilmiş, yer yer silinmiş; üzerinden asırlar geçmiş kitabemden ismimi zar zor okuyup hediye bir Fatıha.

ÖYKÜ

Kim bilir belki bunları bahane kılıp karıldığım şu toprakta bedenimden izler arıyorum. Belki de bir bedenleşme; varolma, mekân ile tamamlanma isteği bu. O gün istediğim maddesizlikti oysa.

Aslında ben sudan korkardım. Hayranlıkla karışık bir korku duyardım suya. Fakat özümde olduğu gibi kaderimde vardı su. Hep kıyısında tuttu, bir büyü gibi çekti beni kendine .

Su kendine çağırırmış. Bilmiyordum. Tâ ki ev halkı geceleri beni kapıları, kilitleri, kilitlerin dillerini kurcalıyor buluncaya... kandillerin, fenerlerin ışığında hayrete, endişeye, korkuya, telaşa ayna tutan yüzlerle su kıyısında beni uyandırınca dek.

Berat, Veladet, Regaip... bilmiyorum hangi kandildi? Bir zafere de denk gelmişti galiba. İstanbul mahyalarla, fenerlerle donanmış, derin siyah sulara ışıklar düşmüştü yine. Seyyal suda dalgalanan rengarenk ışık sütunları... titreyen ışık kümeleri... ışık lekeleri...

Yalıların, gemilerin, sandalların, yıldızların, ayın baş aşağı sulara eğildiği, her şeyin bir akis, yansıma olduğu o gece, su bir büyü gibi çekti beni kendine. Aynalara, camlara, sulara düşen bir ışık huzmesi gördüğünde içimde bir yerde arı kuşu gibi çırpınan o şey -içimde uyanan o hatıra... belki görülüp unutulmuş bir rüya- siyah gecede kutsal bir kandilin etrafında titreyen ışık zerrecikleri gibi çırpınarak sulara düşmek, ışıklara karışmak istedi yine.

Evet su kaderimdi benim. Hele ki suya söz geçtiğini, suyun söz anladığını gördüğünden beri. Ah, bir gönül kırıklığını sebep kıldı da sonunda aldı beni koynuna su.

O gece de su çağırmış beni. Karyağdı Baba Tekkesinden dönen kocam öyle söylüyordu. "Su çağırdı kadını. Git. Ya yetişirsin, ya yetişemezsin." Böyle buyurmuş Şeyh Efendi.

"Yetişemedim. Niçin açık kapı bırakıldı? Ne zaman evden çıkmış, nasıl olmuş, ne vakit, nerede, kim bulmuş? "

Kahya perişan, başı önde, gözleri yerde, sebepleri geçip sonuca dair izahat verdi kocama. "Kuşluk vakti, bentlere yakın bir yerde seyislerden biri buldu. Söğüt dallarına takılıp kalmış."

Etrafa dağılan atlılardan önce, su boyunca kürek çekenlerden biri buldu beni. Yüzüne bakmanın yasak olduğu hanımına ilk kez dikkatle baktı. Boğulur gibi hıçkırdı. Bir hükümdarın harimine, basılması yasak olan bir mihra-ba, dokunulmaması gereken bir kutsala değenlerin ürpertiyle beni kucakladı, bir ekin demeti gibi taşıdı kayığa. İçinde artık ben olmayan evime getirdi, kayıkhaneden içeri soktu, rıhtıma çıkardı.

Bedenim; varlığımın evi, ruhumun mekânı bedenim, henüz katılaşmamış, ıslak giysiler üzerinde, o kalabalığın içinde ıssız, kalfanın kelimeleri ile; "kırık bir bahar dalı gibi" orada öylece duruyordu. Kozasından yeni çıkan bir kelebek gibi acemice etrafında uçuşuyor, yüzüm(n)e, ellerim(n)e dokunmak istiyor, tuhaf bir ayrılık hüznü ile kendi kendimden ayrılmak istemiyordum.

Her şey kara kaplı kitapta anlatıldığı gibiydi. Her şeyi görüyor, her şeyi duyuyordum. Ama onlar beni görmüyor, duymuyorlardı. Aramızda sudan, camdan veya boğazın sislerinden perdeler var gibiydi.

Kocam döndüğünde, ev halkı beni haremın sofasına uzatmış, rüzgarın önünde eğilen başaklar gibi öne arkaya, iki yana salınarak ağlaşıyorlardı. Geldi, başucuma oturdu. Ürkek ürkek alnıma, çeneme dokundu. Aralık kalan göz kapaklarımı kapadı. Elimi tuttu, ürperdi... yanıma koydu. Sessizce söylendi: "Sebebin mi oldum."

Ben onu on yedi yaşın güzelliğinde çiçeklenmiş bir baharın yaza olan tutkusuyla sevmiştim...

Beni sulara salan, o da oradaydı. Bir ân bakıştılar. Ölümün ve dehşetin ötesinde bir suçun ortaklığında, tutkunun ocağında bir ân karşılaşan, yanıp sönen bakışlar.

Ne tuhaf onun varlığı şimdi canımı acıtmıyordu. Acı denen şeyi de bedenimle birlikte terk etmiş olmalıydım.

Kocam; Kanunî'nin silahtarı, yıllar boyu dönüp dönüp anlattığı gibi şimdi o da baş ucumda çökmüş kalmıştı. "Bütün o her şey olup biterken yanındaydım. Son ân'a kadar kılı kıpırdamadı. Sonra saatlerce oğlunun başucun-

da dizleri üzerine çöküp kaldı. Habil'i ne yapacağını bilemeyen Kabil gibiydi. Dünya Adem'den öncesine, çok öncesine dönmüş, yahut Sultanın otağını Âraf'a kurmuşlardı sanki..."

Canına kıyana ne olacağını; cennete gidip gidemeyeceğini, gördükleri rüyaları birbirlerine fısıldıyorlardı kadınlar, kızlar.

"O rüya. Düşümde gördüğüm kar gibi yağan kelebekler. Şamdanın ışığına tutup ezdim parmaklarımın arasında. Hayır, kelebek değildi. Kar. Kar kelebekler. Sonra karlar erimiş yerler çamurlu su. Rahmetli annesi, sundurmanın Halic'e bakan tarafında çamurlu bulanık sularda, ayakları yemenisiz dolaşılıyor, "Ne vakittir burada bekliyorum." diyordu babasına. Ölüm, yaşlı babasına niçin çamurlu su olsun? Demek bu imiş. Zavallı ihtiyar babası. Akşama varmaz haber Edirne'ye ulaşır."

Sessizce yineledi kocam: "Sebebin mi oldum? Ben yıllarca sultanın gölgesinden başka yüzüne gölge düşmemiş, yıllarca kadın yanından geçmemiş silahtar. Şimdi, kırk yaşın bilgisi ile bildim ki suya söz geçer de kalbe söz geçmezmiş."

Allah'ım, onlara, olanlara; sebebe ve sonuca ne kadar uzaktım.

Bir el işareti ile sofayı boşalttı kalfa. Kocamı ve diğerlerini dışarı çıkardı. Çok ölüm görmüş bir kadınla üzerimden ıslak elbiselerimi kesip çıkardılar. Bir taraftan beni soyuyor, bir taraftan inleyerek söyleniyordu.

"Sultan Süleyman'a kalmayan dünya. Şuna bak çiçeklenmiş kırık bir bahar dalı sanki. Kadife kaftan da taş gibi ağırlaşmış çekmiştir tazeyi suya.

Hâle bak, sıyrılıp açılmasın diye iplerle de bağlamış paçalarını, yenlerini. Ölümün ölümü bu. Nasıl kıydın kendine. Kaç kez dedim; beni al gözünün önüne, ben az mı güzeldim. Az mı sevdalıydı benim kocam da bana! Sayısız, avuç dolusu altınla almıştı beni esirciden. Üstüme kaç kadın aldı.

"Senin sevdan ile benimki bir mi? Ben ağanın gömleğini geniş tutardım da ikimiz bir gömlekte uyurduk," dedi bana. Ellerimle örmüştüm. Örgülerini çözmüş su. Biliyordum. Su tasında görmüştüm. Aynen böyle düşmüştü suya. Gelincik gibi al entari üzerinde görmüştüm de kelama dökmemiştim."

Ben de görmüştüm su tasına düşen o sureti, amma seçememiştim. Bir bardak suda fırtına kopmuş, su durduğu yerde nasıl da karışmıştı.

Ah kalfacığımın boşuna tükettiği nefesler. "İsa'nın nefesi" olsun diyerek okuyup üflediği, "şifa niyetine" bana içirdiği sular. Şifam sularda mıydı?

Bir kalfa bir de ben biliyordum Budinli sarıkızın Silahtar Ağanın gönlüne girdiğini. Belki de herkes biliyordu da bilen bildiğini saklıyordu.

Artık ben bütün bunlara uzaktım. İlgilendiğim ne sebep, ne sonuçtu. Şimdi bana ilginç gelen sonucun önceden görünmesi, bilinmesiydi.

Sahi sebebim mi olmuştu? Acaba onları yakın gördüğümden beri mi yoksa Edirne’de suyun söz anladığını gördüğümden beri mi su çağırır olmuştu beni.

Su kaderimdi benim. Hele ki bir suya söz geçtiğini, suyun söz anladığını gördüğümden beri. Ah, bir gönül kırıklığını sebep kıldı da aldı sonunda beni koynuna su.

* * *

Evet farklı olur suyun kurduğu, kalbinden, eteğinden geçtiği, böldüğü, birleştirdiği, yaptığı, yıktığı şehirlerde hikâyeler

Edirne’den; çocukluğumdan severdim ben su boyunca yürümeyi, suyun gittiği yere gitmeyi. Ağa’nın çiftliği Kağıthane derelerine, has ahırlara kadar uzardı. O gün yine su boyunca yürüyordum. Ta ilerden gelen atını gördüm. Zer. Yeşil çayıra güneş inmiş gibiydi. Sanki bilirmiş gibi onca haşmetli heybetli olduğunu, kurumla yürür, altın tellerinden çekilmiş gibi yelesini tel tel savururdu.

Saklandım. Önüne çıkacaktım. Neden terkisinde ben varmışım gibi atını sürüyordu ki? Yanaştıkça kocamın ardına ardına eğrildiğini, kaykıldığını görüyordum.

Ah! Ardında Budinli Sarıkız vardı. Zivetgar dolu, Budinli Sarıkız.

Kaç kez gözlerimi ovuşturup ovuşturup baktım. Gözlerim beni yanıltmasın. Gördüğüm saç değil de yele olmasın.

Gözlerim sadık şahidimdir. Atından öyle bir indirışı vardı ki. Dönüp dönüp ardına öyle bir bakışı vardı ki. Aklıma gelmeyen başıma gelmişti. Oysa suya sözü geçen babam, kızının nikah akdini “tek kadın” sözü ile kıymıştı. Demek suya söz geçer de insana, kalbe söz geçmezmiş.

Orada öylece arkalarından bakarken yanık bir salâdan sızar gibi bir şey sızdı içime. Matem... Yas... Bir mayi gibi yayıldı bedenime. Fakat, salâsız, duyurusuz, saklı bir ölümden doğan tek başına tutulması gereken bir yastı bu.

Eve nasıl dönecektim? Nasıl yüzüne bakacak, nasıl konuşup, nasıl susacaktım? Nasıl aşık edecek, nasıl gizli tutacaktım.

Suyun kıyısında oturdum bir vakit.

Ne kadar kolaydı, yürüyüp gitmek suda, karışıp yitmek suya.

Ama ya geride kalan, ismimin yanında kalacak olan? “Yarattığın şeylerin şerli tarafından” suyun davetinden, “sana sığınırım.”

Sustum. Su ile konuştum.

Suya sözü geçen adamın yani babamın yaşadığı ev sonradan yerine Seli-miye’nin yapıldığı sarayın yakınındaydı. Konağın kapı tokmağı gece gündüz sık sık vurulurdu.

ÖYKÜ

Geceleri daha çok karı koca kavgaları için vurulan kapının önünde bir gece bambaşka gürültüler oluyordu. Koca kanatlı demir kollu kapı hiç de dayanıklı gibi durmuyordu. İnsanlar kapının tokmağını vurmak yerine kapının önünde toplanmış bağrışıyorlardı.

“Meriç taştı, Tunca, Arda taştı. Tarlaları çifti çubuğu sel aldı. Edirne bu kadar mı gözden düştü. Aslan gibi şehzadeye kıy, iflah olmaz bu memleket. Mülkünden habersiz sultanlık nicedir?”

Ne istiyorlardı. Meriç’in taşması ile şehzade/sultan arasındaki irtibat neydi. Sofada dikilmiş dehşetle bakışıyorlardı. Babamın bir işareti annemi içeri çekilmeğe mecbur etti. Annem çekilirken söyleniyordu: “Şehzade Mustafa için Yahya Beye dokunulmadı ya, ondan bu cesaret, şecaat. Sanki Meriç, Arda daha evvel hiç taşmamıştı.”

Gözden kaçır, kenara köşeye sığır her çocuk. Merdiven altına sinmiş izliyordum olanları. Selamlık sofasında yatan ihtiyar kahyadan önce babam davranıp besmele ile kaldırdı kapının demir kolunu.

Ellerinde meşaleler yüzlerine vuran alevlerin yalazı, uzayan kısalan gölgeler, dillerden dökülen anlaşılmaz, birbirlerini yutan sözler. Meriç’ten daha azgındı insanlar.

ÖYKÜ

Önlerinde bir bahane ile ocağı terk edip, çifte çubuğa sarılan Şehzade Mustafa’nın solaklarından biri vardı. Babam sükunet kuşanmış, tevekkül yüklü sesiyle, “İçeri gelin. Bir arıza yazın. Meriç’ten, Tunca’dan şikayetçiyiz deyin.”

Sudan şikayetçi olunur muydu?

Sustular. Bakıştılar.

“Siz şikayetinizi yazın, ben gereken yere münasip bir dille iletirim.” Divitin kâğıt üstünde gidip gelirken çıkardığı cızırtılı sestten başka bir ses işitilmiyordu.

Babamın adeti idi. Ne zaman halli müşkül bir dava olsa sabah namazına bütün çocukları kaldırır, hayırda, adalette isabet için dua eder, “masumlara” amin dedirtirdi. O gün de bizi kaldırdılar.

Biz çocuklardan başka emzikli kadınların, memedeki bebeklerini de burununu sıkarak uyandırdılar.

Şafak sökmeden evden ayrıldık. Ezan okunuyordu. Bütün eşyaya işleyen, kurdun, kuşun, toprağın, taşın, suyun dinlediği bir ezan. Meriç’in kenarına yakın bir yerde kadınlar, çocuklar, bebekler kağrı arabalarının üzerinde bekliyorduk.

Kadı babamın ne dua ettiğini duymuyorduk ama amin derken yükselttiği sesini duyuyor, biz de “Amin” diyorduk. Amin deyince bebeklerin de ellerini açtılar. Sonra babam besmele ile suya attı bir kâğıdı.

Sanki suyun deli akışı durmuş Meriç pusmuş kalmıştı. Su sabun köpüğü gibi söndü. Yaralı bir hayvan gibi yatağına çekildi.

Bir vakit, geceki sükut gibi sükut doğdu. Sanki her şey donmuş, devran durmuştu. Suyun söz anladığına o gün şahit olmuşum. Suyu söz geçiyordu. O günden sonra suyla sırdaş olmuşum.

Güneş, bir ateş topu gibi doğduğunda biz kağnılarla geri dönüyorduk. Sel gitmiş, ardında bütün zemini kaplayan sıg bir su bırakmıştı. Yerler kuşluk güneşi ile altın renkli sihirli aynalarla döşenmişti. Suyun yüzünde ateş yalazlanıyor, su yanıyordu sanki. Ve rüzgar, uzak, bilinmeyen bir ülkeden esintiler getiriyordu.

O günden, o şafaktan mı kalmaydı içimde devinen, zaman zaman alevlenen o ateş. Bir gün taşmak üzere o gün içime dolmuş olabilir miydi? Ama o kımiltıyı, o huzursuzluğu ilk kez o gün tanıdım. Yıllar yılı, hele de doğuşuna şahit olduğum sabahlar, içimde kımıldanan bir canlı gibi... tutuşmakta olan bir ateş gibi düşerdi içime şafak. Uzak ülkelerin haberlerinden duyduğum ateş ırmakları akıtan bir dağ gibi.

Ne vakit ikinci güneşi dünya üzerine düşer, gurup olurdu, o zaman içimde devinen o şey; o kımiltı durur, huzura kavuşurdum.

Bilmem ki gurubun ateşi sönmekte olan dingin bir alev gibi mi yanardı? Yoksa akşam üstü yola çıkılmaz mıydı? Veya hep dendiği gibi, "yol sabahın" mıydı?

Onu kalbine yerleştirdiğini anladıktan sonra ikindilerde de kararım kalmadı. Gurup da sükunet indiremedi içime. Artık hep huzursuz, üstü açık uyuyakaldığım gecelerdeki gibi ince bir üşüme vardı artık tenimde. Beni suda saran o ince üşüme gibi. Bir yetimlik duygusu ile gelen ince ince ürperme...

Ben odalarda, sofalarda ışığı sönmüş bir kandil gibi köşeme çekilmişken, Budinli sarıkız içine güneş düşmüş gibi ışıldıyordu.

Artık karanlık sular gibi ıssızdım. Bana geldiğinde anlıyordum o bende başka iklimleri arıyor, ben de onda önceki onu arıyordum.

Değişti. Kabzayı kavrayışı, kısırağını mahmuzlayışı başkalaştı. Derin, durgun bir su gibiyken içine yel girmiş denize döndü. Anlamaz mıyım? Artık sık sık ava gider, atlarını daha çok koşturur oldu. Daha bir dikkat edilmesi gerekti atların terine. Seyislerin, uşakların daha bir sıkı teftiş edilmesi gerekti.

O gece yine yoktu Ağa. Sabaha dek odalarda, sofalarda dolandım. Camda, pencerede onu bekledim.

Derin siyah sulara ışıklar düşmüş, Halic'e ışık sütunları döşenmişti yine. Seyyal, suda rengarenk dalgalanan ışıklar... Titreşen ışık kümeleri... Işık lekeleri...

ÖYKÜ

Kapıları kilitleri kurcaladım. O aydınlık gecede biri geceyi gündüzle karıştırmış, bir kapıyı açık bırakmış olmalıydı. Siyah ipliğin beyaz iplikten ayrıldığı vakit ayrıldım evden.

Kısık, büyüğü gümüşü bir ay ışığı vardı dışarıda. Evler, ağaçlar, sandallar, küçüklü, büyüklü kımıl kımıl ırgalanan kayıklar suya sarkmış, yansımalarını seyrediyorlardı sanki.

İnce bir rüzgar, suyu, suyun kıyısındaki kamışları titretiyordu.

Acının ifadesine kattığı incelik... özlemin, yangının, yüzüne, gözlerine düşürdüğü garip ışıklar. Siyah yeldirmesi, kırmızı kadife kaftanı, mor yaşmağı içinde güzel bir kadın vardı rıhtımda. Mahzun. Hüznün somutlaşmış haliydi sanki. Vurgun yemiş gibi. Rıhtıma sığınmış, içine sızan matemi, yası suyun almasını bekliyordu. Aynıyle kendisi olan birini seyrederek gibi seyrettim onu.

* * *

Ne zaman su aldı beni koynuna, nereye dek taşıdı bilmiyorum.

Çağlayanın döküldüğü, suyun derinleşip dönüp durduğu, yukarıdan aşağı söğüt dallarının sarktığı bir yerde batıp çıkıyordum suya.

Gün ağarmağa, ufka kızıl bir pembelik yayılmağa başlamıştı.

Ben aşağıdan, salkım söğüdün dallarının arasından göğü görüyorken; dönen, batan, çıkan, kaybolan ve sonra tekrar var olan göğü... Sonra üstten, biraz yukardan bir yerden etrafı ve kendimi görür oldum.

Tuhaf. Yine gören de bendim, görünen de.

Elbisemin yenleri, etekleri atlas gibi suya açılmıştı. Akan, batan, çıkan, dönen her şey; yer, gök, su durmuş, durulmuştu sanki.

Üzerlerine çiğ tanecikleri düşmüş söğüdün açık yeşil yaprakları, çimenlerin koyu yeşillikleri tatlı bir meltemle titreşiyor, günün ilk ışıkları ile ışıltıyorlardı.

Söğüdün kollarının birbirine geçip bent yaptığı o yerde, uzak ülkelerde suya bırakılan fenerler gibi... kıyıda ırgalandıklarını gördükçe içime kımıltılar düşüren kayıklar gibi suyun üzerinde ırgalanıyordum ben de. Kırılıp suya düşmüş bir bahar dalı dönüp duruyordu yanı başımda.



DOSYA

“ŞİİR VE MİT”

DURSUN ALİ TÖKEL

EDEBÎ METİN VE MİTOLOJİ:

Samanlıkta İğne Aramaya Dairdir–

Mitoloji ile edebiyat ilişkisinin ne olduğu sorulacaksa ilk baştan şunu demek gerekir: Bu iş samanlıkta iğne aramaya benzer. İğneyi de zihnimizdeki tasavvuruyla bulacağımızı sanıyorsak aldanıyoruzdur. O, iğnedir, ama sürekli görüntü, şekil değiştirmektedir. Saman çöpü zannettiğimiz şey de o olabilir. Niyesi şundandır:

Sanatçı üreteceği bir eserin gösteren değerini seçmede özgürdür. Bu özgürlük sanat felsefesindeki terim karşılığı olarak *objeksiyon* ve *objektivasyon* olarak karşımıza çıkar. *Objeksiyon* tekrarlama, yansıtmadır. *Objektivasyon* ise varlığı daha önce bilinmeyeniyi ortaya çıkarmadır. Sanatçı, bir meramı ifâde için çeşitli objelere baş vuracaktır. Bunun için yaşayan dilden, var olan tabiattan bir obje seçeceği gibi, yaşamayan bir varlık alanından da (geçmişten) bir obje seçebilir. Sanatçının seçeceği ve işleyeceği obje üzerinde herhangi bir sınırlama yoktur ve o, bu alanda alabildiğine özgürdür. *Objektivasyon*'a dönüştürülecek bir objenin seçimini sanatçı mitolojiden de yapabilir. “Her şeyin bir adı vardır. Her şey bir sanat yapıtı için izdem (tema) olabilir. Bu söylence (mit) için de böyledir.”¹ Zira mitoloji, sınırsız ve sonsuz bir objeler hazinesidir. Sanatçının seçimdeki özgürlüğünü baştan kabul ettiğimizde onun neden mitolojiye başvurduğunu sorgulayamayız. Fakat araştırılması gereken asıl konu *neden* mitolojiye başvurduğu değil, *ne amaçla* (*niçin*) mitolojiye başvurulduğudur.

Mitler var-olan, hazır objelerdir. Bu hazır objelerle, sujenin (okurun, muhatabın) rahatlıkla kavrayabileceği bir metin kurulabilir. Bu kurgu metinde kullanılan objeler objektion suretiyle kullanılacağından *okurda* herhangi bir kavrama problemi yaşanmaz. “O hâlde suje, bu bilme (kavrama) süreci içinde var-olanda hiçbir değişiklik meydana getirmez, onu olduğu gibi, olduğu şey olarak kavrar.”² Mitsel bir objenin objektion olarak kullanımı, onun düz olarak anlatımı anlamına gelir. Örneğin, Yunan mitolojisine vakıf biri için Promete'nin hayatını anlatan bir eser -eğer mitolojiye inanıyorsa- ilk etapta objektion bir anlatıdır. Ve okur bunu olağanüstü bir kahramanlık destanı olarak okur. Fakat eğer Promete, mitolojideki asıl kimliğinden sıyrılıp bir metnin kurgusunda bir sembol veya imaj olarak kullanılıyorsa o zaman bu obje (Promete) *objektivasyon*'a uğratılmış bir kavram olarak ele alınır. Zira daha önce bilinmeyen yeni bir anlam alanı türetilmiştir. Örneğin Promete,

medeniyet savaşında bir öncü ve örnek kişilik olarak Tefvik Fikret tarafından bu bağlamda kullanılmıştır. İngiliz Şâiri Shelley ise Promete'yi "beşer fikrinin kendini cendereye koyan bir dine karşı ayaklanmasının timsali"³ olarak kullanmıştır. Burada öz olarak şu söylenebilir: Mitsel bir ögenin objektional bir suretle anlatımı, o mitsel ögenin anlatının bizatihi konusu olduğu anlamına gelir. Fakat objektivational bir biçimde kullanılan mitsel bir figür anlatının bizatihi konusu değil, anlatılmak istenenin imgesi veya sembolü olur.

Objektivation, varlığı bilinmeyeniyi ortaya çıkarma olduğuna göre, mitler iki defa objektivation'a uğramış sayılır. Birincisi, bir mit zaten bir şeyin temsili anlatımıdır. "Başkaldırma" bir olgudur. Promete bu kavramı ifâde etme anlamıyla bir objektivation'dur. Bugünün sanatçısı günümüz işçisini bir Promete olarak çizdiğinde buradaki "Promete" kavramı ikinci bir objektivation demektir.

O hâlde *bir sanatçı niçin mitlere başvuruyor* sorusu bir kaç cihetten şu şekilde cevaplandırılabilir:

1. Sanat faaliyeti bir objektivation olduğuna göre, mitlerin hazır birer objektivation olması özelliği sanatçıyı cezbeder.

2. Mitlerin varlık alanlarının belli bir zaman dilimiyle sınırlandırılmamış olmaları, binlerce yıl boyunca insan belleğinde tanınmış kalıplara bürünmeleri, estetik objenin alıcı tarafından algılanmasını kolaylaştıracaktır. Yine bu verici-alıcı birlikteliği sanatçı ve muhatap arasında aynı paralelliği paylaşacakları bir düzlem yaratacaktır.

3. Mitlerin sihirsî ve gizemli dünyası, insanoğlunda binlerce yıldan beri oluşturduğu kutsal, esrarlı yapısı sanatçının etki yaratmasında çok büyük oranda işine yarayacak ve eserin kurgusundaki entrik ve şifreli yapıya önemli oranda katkı sağlayacaktır.

4. Mitlerin sahip olduğu çok katlı, derin anlamsal yapı, eserin sanatsal derinliğini ve gizemini oluşturmada çok işlevli bir fonksiyon üstlenecektir.

5. Kaynakların üzerinde önemle durdukları konulardan biri de mitlerin sanat için vazgeçilmez bir ilham kaynağı olduğu meselesidir. "Taşıdıkları sezgi gücü, yer yer insan yaradılışındaki zaaf ve tutkuları, çağlar üstü bir kesinliğe, çok yönlü bir kullanım imkânına bağlamış olmalarıyla mitoslar, bugün de sanatın yararlandığı bir ilham ve kültür kaynağıdır".⁴ Bir sanatkâr için hazır birer ilham hazinesi olan mitler, her zaman bu cihetiyle de cazibesini korumuştur. Mehmet Kaplan da bu anlamda *mitleri* ve *sembolleri* "insanlığın ebedî şiir hazinesi"⁵ olarak niteler .

Edebiyat ve mitoloji ilişkisi iki farklı boyutta ele alınabilir. Birincisi, destanlar gibi mitolojik çağlardan kalma olağanüstü anlatıları konu alan eserlerin yapısı, ki bunlar tamamen mitolojik anlatılardır ve olaylar bütünüyle ola-

ğanüstiye dayandığı için çözümlenmeleri de bir hayli güçtür. Zira kavramlar neredeyse tamamen şifrelidir ve bu şifreleri çözmek de apayrı bir uzmanlık alanı bilgisini gerektirmektedir. İkincisi ise, daha sonraki çağların aklı yönü ağır basan, olağanüstüden ziyade olabilirliğe dayalı eserlerindeki mitolojik yönlerdir, ki bu eserler, bünyelerinde sembol ve imge hâlinde mitolojik figürlere yer verirler. Bu mitolojik figürler bazen edebî eserin içerisinde bir mazmun veya gönderme birliği şeklinde bulunur ve esas yapıya fazla tesir etmezken, bazen bu mitolojik figürler edebî eserin ana kurgusunu oluşturur, eser tamamen bu mitolojik figüre dayanır ve o çözümlenmeden eser çözümlenemez.

Bir yazarın bir mite ihtiyacı olmasının sebebini Wellek/Warren de şu şekilde değerlendirmiş: “Bir edebî yazarın bir mite ihtiyacı olması demek, onun, içinde yaşadığı toplumla birleşmeyi ve onun içinde bir fonksiyonu olmasını arzuladığını gösterir.”⁶ Bu değerlendirmeler açısından Türk Edebiyatına baktığımızda, edebiyatımızın gerçekten çok fakir ve sığ olduğunu görmekteyiz. Zira edebiyatımızın hemen hemen hiçbir döneminde Türk mitolojisi bu değerlendirmeleri haklı çıkaracak şekilde kullanılmamıştır.

Northrop Frye’a göre “edebiyatın kaynağı mittir. Edebiyat tarihi, bu süreci yeniden yakalamayı amaçlar. Mevsimsel bir değişiklik içinde ilerler; zamanla uygun tarzlar ve türler baskın hâle gelir. Frye’ın yaklaşımına göre komedi yaza âittir, trajedi güze...”⁷

Mitsel Objeler Açısından Edebî Eser

Epopeden romanesk romana, oradan realist romana nüfûz eden mitik karakterler nihâî aşamada edebî eserde ya imge, ya simge, yahut alegori veya hut da birer mazmun suretinde görünürler ve ilk zamanlardaki aslî fonksiyonlarından büyük bir oranda sıyrılmış olurlar. İşte bu tarihi süreç boyunca değişime uğramış mitik karakterler, bizim edebî eserin anlaşılmasında üzerinde durduğumuz esas yapılardır ve nihaî tahlilde öncelikle çözümlenmesi gereken en karışık unsurlardır. Edebî eserin esas bünyesini oluşturan, imge, simge, alegori gibi karışık unsurların önemi üzerinde duran Wellek/Warren şunları söylemektedir: “Şiirin mânâsını, onu düzyazıya çevirerek bulacağımız yerde, onun mânâsını karışık unsurlardan meydana gelen bir yapı içinde araştırılması gerektiği sonucuna varırız ki bu da imaj, metafor ve mit gibi unsurların incelenmesini gerektirir”⁸ Wellek /Warren bu karışık unsurları imaj, metafor ve mit olarak değerlendirmekle beraber takip eden sayfada bunların aslında hepsinin aynı şey olduğunu söylemekte ve araştırmacılar için daha karmaşık unsurlara göndermede bulunmaktadır: “Acaba bu dört deyim (imaj, metafor, sembol, mit) tek bir şeyi mi anlatmak istiyor? Bu

kelimelerin manaları birbirinden tamamen ayrı değildir; onların aynı şeylerle ilgilendiği açıktır.”⁹ Dolayısıyla sembol, imaj, metafor gibi unsurları araştıran araştırmacıların öncelikle başvuracakları alanın mitoloji olduğu veya bir başka deyişle mitoloji sahasına girmeden bu kavramların lâıyıkıyla anlaşılamayacağı belli olmaktadır. Ursula Brumm, Edebiyatın imajlarını mitolojiden ve dinden seçmesinin gerekliliğine değinirken şunları söyler: “Hatta sembolik roman, örtülü bir şekilde az çok metafizik materyal kullandığı zaman bile, imajlarını dinin ve mitolojinin alanlarından sağlar.”¹⁰ Brumm’a göre bunun sebebi, en etkili ve çarpıcı imajların mitoloji ve dinde bulunmasından değil “fakat inancı kullanarak sembollere ve güvenilir yorumu getiren veya hiç olmazsa inanç ile sembolü gerçek anlamda birbirine bağlayan hatıraları sağlayan alanların sadece dinî ve mitolojik oluşundandır.”¹¹ Bu anlamda mitolojinin ne kadar büyük bir başvuru alanı olduğu ortadadır. Bir milletin ortak hatıralarının canlandığı ve okuyucularının ortak bir maziye paylaştıkları yegâne kaynaklardan biri de mitoloji olmaktadır. Eliade de bu konuya değinirken, insanın bir model arayışının her zaman tarih ve dinden karşılanmadığını, mitin de bu alanda vazgeçilmez bir kaynak teşkil ettiğini söyler ve mitin öneminin küçümsenmesinin yanlışlığına değinir: “Bütün bunlar kişiliğin ve tarihin modern buluşlarının, mitin gerekli olduğu görüşünü yıkamadığını gösterir. İnsanın, yaşamında öyküneceği bir model, bir örnek arama isteği, her zaman için din ya da tarih tarafından karşılanamaz.”¹² Diğer bir deyişle mitolojik figürlere başvuran yazar, okuyucusuyla ortak bir alanı paylaştığını, tabiri caizse *ondan biri* olduğunu söylemektedir.

“Bize göre bir edebî eserin esas manası onun içindeki mit ve metaforlardan gelir.”¹³ Bir edebî eseri ihtivâ ettiği mitler açısından incelemeye, şüphesiz önce o edebî eserin ortaya konduğu dilin mitolojisini incelemekle başlanması gerekmektedir. Ya mitolojik çağlar döneminde veya bu çağların hemen ardında oluşturulan destanî eserler bu incelemelerin ilk adımını oluşturur. Bu eserler bugün tam veya eksik şekilde de olsa kısmen mevcuttur. Aklî unsurların ağırlık kazandığı dönemlerde oluşturulan edebî eserlerde, mitsel çağlarda oluşturulan figürlerin bir kısmı kullanılmıştır. Bunlar ya aynıyle veya sembol ve imaj olarak sonraki çağların eserlerinde bulunmaktadır. Bu sembol ve imajların layıkıyla ortaya konulabilmesi için ilk devir mitolojik anlatılarının detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir.

Araştırmacıların edebî metinlerin mitsel tarafını incelerken üzerinde önemle durdukları konulardan biri de, eski çağlara âit mitsel objelerin son dönem edebiyatlarında bir başka şekil ve kılıkta da olsa kullanılması meselesidir. Bu kullanım figürler açısından ele alındığında en çok şiir ve romanda görülür. Genellikle eski çağların kahramanları yeni dönem edebiyatlarında

bir başka boyutta karşımıza çıkar. “Mitoslardaki kahramanlık figürleri, daha sonraki çağların edebiyatlarında sürekli, yeniden ortaya getirilmiştir. Her ne kadar çok katlı anlam değişiklikleri olmuşsa da, bunlar, insan kahramanlığının simgesi olma anlamlarını gene de bugüne dek yitirmemişlerdir.”¹⁴ “Belli bir açıdan bakıldığında, modern yazınların büyük romanları bile, kuşkusuz, bir başka düzlemde, kahramanın canavarlarla savaşıma temalarını yeniden ele alır: yoksulluk, güçlükler, eğilimler, modern roman kişinin yetiştirilmesine ilişkin sınamalardır. Bir başka deyişle modern roman kahramanına bir iç gerçeklik kazandırmak, onu kendi öz varlığının merkezine yöneltmek isteyen sınamadır bunlar.”¹⁵ Bu tür anlam zenginlikleriyle mit, tamamen bir başka boyutta çıkar karşımıza. Sözlük anlamını kaybeder ve artık sanatkâr’ın büyük bir çaba ve özveriyle üzerine vurgu yapmaya çalıştığı -Nikolai Hartmann’ın *kader tabakası*¹⁶ adını verdiği- bir sanat eserinin son anlam sferini derinden etkilemeye başlar. Şüphesiz bu anlam belirleme veya anlam kaymasında sanatkârın ideolojik bakışı da etkili olmaktadır. Markist döneminde ele aldığı bir eserinde Roger Garaudy, miti gerçekçilik açısından ele alır ve Marks’ın temellendirmeleriyle yaklaşır mite. Garaudy’ye göre sanat eseri “her devirde, emeğe ve mit’e bağlıdır... mit’e: yani eksik olan şeyin bilinci ile tabiatın ve toplumun henüz dizginlenmemiş kesimlerinde yapılacak şeylerin bilincinin somut ve kişileştirilmiş bir şekilde dile getirilmesine”¹⁷ bağlıdır.

Sanatkârların eserlerinde mitolojilere başvurusu bazen de günümüz hayatının kimi yanlarına vurgu yapmak yahut bir bağ kurmak için yapılır: “Eski Yunan ya da Kutsal kitap gibi, az-çok herkesçe bilindiği varsayılan mitolojilerden çıkarak, çağdaş dünya ile kontrastları vurgulama birçok şâirin öteden beri sık sık başvurduğu bir yöntem.”¹⁸ dir.

T.S. Eliot’ın, J. Joyce’un *Ulysses* romanı üzerine söyledikleri, arkaik çağlara ait mitlerle günümüz edebiyatı veya daha geniş bir ifâdeyle günümüz dünyası arasındaki ilişkiyi daha anlaşılır bir boyutta ortaya koymaktadır. Eliot’a göre, “eserinde miti kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele alan Mr. Joyce, kendisinden sonrakilerin de kullanması gereken bir metot kullanmıştır.” Bu metodun esası “çağımızın sahip olduğu muazzam anarşi ve ümitsizlik içindeki manzarasına bir şekil ve anlam verme, onun arz ettiği kargaşaya bir düzen verme metodudur. Bu metod ilk defa Mr. Yeats’in ortaya attığı bir metottur. Yeats, **mito-poetik** gerekli olduğunu ilk defa anlayan çağdaş şâirdir.” Eliot, çağımızın kargaşalarına bu metodun hakkıyla bir düzen vereceği kanâatindedir ve bu sahada bir de teklifi vardır: “Hikâye etme yerine, bugün mit metodunu kullanabiliriz. Çok ciddi bir şekilde inanıyorum ki, bu metot, çağımızın kargaşasına sanat ortamında bir düzen içinde bir ifâde kazandıracaktır”¹⁹

Roman tarihinin gelişimini izleyen araştırmacıların üzerinde en çok durdukları konulardan biri de romanın mitolojiyle ilişkisi üzerine olmuştur. Araştırmacılara göre roman, romans'lardan, romans'lar ise destanî mahiyet-
teki olağanüstü anlatılardan türemiştir. Bu konuda en çarpıcı ve öz bilgiyi Nortrop Frye vermektedir. Frye, romanın gelişim tarihini verirken mitoloji-
ye de girer ve şunları söyler: "Kahramanları konu edinen romans, insanları konu edinen romanla, tanrıları konu edinen mitler (efsâne) arasında yer alır. Mensur romanlar, önce, klasik mitolojinin gelişmesinde son safha olarak or-
taya çıkarlar... roman ise tarihi olaylara hayal gücü ile yaklaşmanın bir sonu-
cudur."²⁰ Milan Kundera mitler konusunda romanı daha da öze indirger ve bilhassa Thomas Mann'ın romanlarıyla "uzak çağlardan gelip adımları-
mızı yönlendiren mitlerin rolünü sorguladığı"nı söyler.²¹ Novalis'e göre "ro-
man özgür tarihtir, tarihin mitolojisidir. Böyle olunca bir tabiat mitolojisin-
den söz edilemez mi? (Burada kastettiğim mitoloji, hakikati çok yönlü sem-
bolize eden şâirane buluştur.)"²² Novalis'in bu sözleriyle mitoloji, romana sonsuz bir özgürlük ve esneklik sağlar. Novalis, bizzat efsâneyi de şiirin ko-
nusu olarak ele alır, geçmişin ünlü masal ve halk hikâyelerini sayarak onlar-
la çağdaş roman arasında bir bağlantı kurar: geçmişin masalları, bugünün ro-
manlarının romantik ruhunu oluşturmaktadır.²³ 19. Yüzyılın ortalarında A.N. Afanasyev, F.İ. Buslayev, O.F. Miller ve Grim Kardeşler gibi araştırmacılar "Mitolojik Okul" adıyla bir akımın içinde olmuşlar ve "edebiyatta görü-
len sujelerin tümünü, mitoslar doğarken zaten bilinmekte olan ve sonra da edebiyatın tarihi boyunca sürekli ortaya çıkan, sürekli kendini yenileyen bel-
li motiflere indirgemişlerdi. Böylece sujeler, her çağın kendi ürünleri olarak değil, hep o aynı mitolojik kökenli 'ana sujeler'in yeni çeşitlemelerinden iba-
ret gibi görülmüş oluyordu."²⁴ Edebî esere bu anlamda yaklaşan bir başka edebiyat inceleme yöntemi ise Arketipçi Eleştiri adı verilen yöntemdir. Bu
yönteme bazen mythopoeic, bazen de archetypal adı verilir. "Ana örnek, ilk model gibi anlamlara gelen arketip, Platon'un ideaları gibi evrensel ve genel bir ilk modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin az çok farklı şekil-
lerde tekrarlandığını görürüz. Çeşitli ülkelerdeki masallara bakacak olursak bunların bazılarında geniş hatlarıyla aynı olay örgüsüne rastlarız. Bir kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi veya bir kızı bulmak için yola çıkar, birçok engellerle karşılaşır; doğa üstü güçlere sahip insanlardan ya da hay-
vanlardan yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner. Ana çizgi-
lerini verdiğimiz bu temel örnek bir arama arketipidir. Bu arketipi yalnız ma-
sallarda değil mitoslarda, eposlarda, Ortaçağ romanslarında, modern ro-
manlarda da buluruz."²⁵ Bu anlayış, edebî eserlerde tekrarlanıp duran ana motiflerin aynı arketipler olduğunu iddia eder ve bu arketiplerin kökenini de

“eski mitoslarda ve ilkelerin âyinlerinde bulur.”²⁶ Bu anlayışa göre edebiyat “arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifâdesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı *bu mitos dilini çözmek* ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir.”²⁷ Burada dikkati çeken ifâdeler, *mitos dilini çözmek* ve *eserin mitos dilini çözerek daha iyi anlaşılacağı* şeklindeki ifâdelerdir, ki bu ifâdeler hemen hemen bütün araştırmacıların üzerinde durduğu ana konulardan biridir. Edebî eser ihtivâ ettiği mitolojik yön deşifre edilmeden anlaşılamaz.

Mitolojik bir figür veya imgeye başvuran edebî eserlerin bu yönleriyle incelenmesi ve onların mitsel boyutunun ortaya çıkarılması şüphesiz beraberrinde birçok güçlükleri de getirmektedir. Bu güçlüklerin başında sabırsız bir incelemeyle ortaya çıkabilecek olan aceleci hükümler, titiz bir araştırma olmaksızın varılacak kararlar olmaktadır. Mitolojik bir yansımanın arka plânında yoruma müsait pek çok detay gizli olduğundan titiz olmayan bir araştırma, kişileri, büyük, yanıltıcı hatta vahim hatalara götürebilir. Kutsal metinlerin mitolojik yanlarıyla ilgili çalışmalar bu cepheden ele alınmalıdır.

Şairlerin geçmiş çağların mitolojik figürlerine başvurma şüphesiz bir ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Bu, Murat Belge’nin dediği şekilde bir kontrast gereği olabileceği gibi, bazen milletin ortak hâfızasında çok kuvvetli bir zemin bulacak temel bir şiirsel elamana başvurmak ve böylece okuyucuyla daha rahat bir iletişim kurmak için, bazen şiirin zaten bir tasarruf olan kelime kadrosunu daha da aza indirmek ve bu suretle *az söz, derin anlam* birliğini sağlamak için, bazen de şiirin gizemine yeni bir boyut getirmek, anlam katmanlarındaki derinliği artırmak ve eserin iç kurgusundaki giriftliği pekiştirmek için olabilir. E.A Gardner’a göre büyük şairler, mitleri derin dinî hakikatleri ifâde ve önemli karakterler yaratmak için kullanmışlardır.²⁸ Eliade şiirde mitlere başvurma yegâne sebeplerinden birinin de *tarihsel bir olayın halkın belleğinde kalmasının ancak bu yolla olabileceği* meselesinin olduğunu söyler. “Tarihsel bir olay ne kadar önemli olursa olsun halkın belleğinde kalmaz ve bu tarihsel olayın anısının şiirsel hayal gücünü alevlendirmesi bir *mitsel modele* yaklaşma derecesine bağlıdır.”²⁹ Eliade buna bir de örnek verir. Türklerle-Boğdanlılar arasında şiddetli bir savaş olur. Savaş kış şartlarında olduğundan çok büyük zorluklar çekilir. Bu olay Polonyalıların ve Türklerin tarihlerinde kayıtlıdır. Oysa Rumen balatlarında bu savaş mitsel bir olgu olarak ele alınır: Malkoç Paşa ile Rüzgarların ve öbür mitsel yaratıkların yardım ettiği Kral Kış arasında geçen bir savaş biçiminde anlatılır. Bu anlatıyla olay artık tarihî bir hâdise olmaktan çıkar ve tamamen mitolojik bir mahiyet kazanır.

Şüphesiz sanatkarların mitolojik figürlere başvurmaları ve onlardan yararlanma yolları da farklı farklıdır. Bu farklılık üslûptan kaynaklanacağı gibi, vur-

gulanmak istenen temadan veya çağdaş hayatla kurulmak istenen kontrasttan da kaynaklanabilir. Buna şâirin karakter yapısı da ilâve edilmelidir. Aynı ayrı kişiler aynı olayları işlerken farklı mitolojik karakterlere başvurmakta ve bununla da aynı şeyleri anlatmak istemektedirler. “Birbirine yakın temâyüllerin, ifâde edilmek için başka başka efsâneler seçtikleri görülüyor. Modern insanın *tabiat ve mukadderat* karşısındaki tefekkürüne (méditation) gotik çalışma odasında Faust; Alp dağlarının sarp zirvelerinde Byron’un Manfred’i, gene bu şâirin Kâbil’i ve Vigny’nin *Zeytin Dağı*’nın (Mont des Oliviers) İsa’sı muzlim bir enerjiyle tercüman oluyorlar.”³⁰ Van Tieghem eserinde birçok araştırmacının, bu mitolojik figürlerin bir şâirden diğerine geçerken maruz kaldığı değişiklikleri araştırdığını da söylemekte ve böyle bir tetkikin “muhitlerin zevkinde ve hitabettikleri cemiyetin *hâkim idealinde* husule gelen değişiklikleri canlı bir surette kavramak imkanı ver”diğini söylemektedir.³¹ Değişik şâirler elinde değişik kavramların imgesi veya sembolü olmada en büyük farklılığı gösteren mitolojik figürlerden biri de Promete’dir. “Prometheus destanını işleyen Aiskhylos, zorba egemenlere (tiran’lara) karşı verilen mücadelenin kahramanlığını övüyordu... Prometheus’un kahramanca karakterini, Shelley, lirik dramında bu kez ‘Zincirden Kurtulan Prometheus’ olarak sergilemektedir.”³² Kuhn’a göre ateşi getiren Prometheus, aslında yıldırımın simgeleştirilmiş halidir. Abraham, Prometheus’a birden çok fonksiyon yükler; o, hem “delici” hem “doğurtucu”dur. Yine Abraham’a göre Prometheus miti “tüm yaşamın ilkesi olarak erkeğin varetme gücünün açıkca ilan edilmesi olarak yorumlanır.” Bilindiği gibi Tevfik Fikret de bu Yunan mitolojik figürünü şiirinde ilerlemenin ve medeniyet yolunda mücadelenin simgesi olarak kullanmıştı.

Sanatkârların bütün eserlerin göz önünde tutulduğunda, kullandıkları mitsel figürler yanında, bir de kendilerinin, şuuraltının derinliklerinden kaynaklanan gayri ihtiyari sâikler sonucu meydana gelen mitsel özellikler vardır ki, buna Ahmet Hamdi Tanpınar “*mythe personnel*” (şahsi mit) adını vermektedir. Buna göre, her sanatkârın peşi sıra yürüdüğü özel bir miti vardır. Burada mit, biraz da sanatkârın *ortak tem*’ini karşılamaktadır. Tanpınara göre, *mythe personnel* her sanatkâr için kaçınılmaz nihâî bir özürdür. Ona göre *mythe personnel* temlerin etrafında teşekkül eder, *tem* (*thème*) ise bir şâirin dünyası demektir. Tanpınar ünlü sanatkârların *mythe personnell*erini şu surette tespit etmektedir: “Edgar Allan Poe’nin *mythe personnel*’i ‘Edebiyatın kurulması, dünyanın ve (ben)in ilgisiyle mümkündür. Kâinata önemli olan tek şey her akşam güneşin ölerek dünyanın kaybolması’ fikridir. Baudelaire’in *mythe personnel*’i ‘frenği ve üvey baba’dır. Hugo’nun ‘bir boşluğu doldurmak’, Valéry’nin *mythe personnel*’i ‘Moi (*Mystérieuse, harmonieuse etc.*) et esprit’ tir.” Bizdeki şâirlere gelince Yahya Kemâl’in *mythe personnel*’i “Şiirde ken-

dini eskinin, hem incarnation'ı, hem tenkidçisi, hem de şâiri olarak görmek"tir. Hâşim'in *mythe personnel*'i ise (Centaure kompleksi) olarak görülür. Hâşim natur karşısında hayvana yakın bir (Adoration- tapma, sevgi) duyar. Ahmet Hâşim her an (primitif) bir an yaşıyordu."³³

Bizim edebiyatımız için, edebi eserin varlık alanını ve değerini ortaya koymada eğer mitolojinin değerinin ne olduğu sorulacaksa bu soru karşısında uzun uzun düşünmek gerekmektedir. En basit sanatsal bir obje bile çok karmaşık bir mitsel figüre gönderme yapıyor olabilir. Fakat Türk edebiyatı dendiğinde, Türk mitolojisinden ziyade, bütün bir Ortadoğu, Çin, Hind, Eski Mısır ve Mezopotamya, kadim Pers ve Arap mitolojik anlatıları, İsrailiyyat adını verdiğimiz Yahudi ve Hristiyan anlatıları yanında, son dönem eserleri için de Eski Yunan ve Roma mitolojilerinin bilinmesine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç nasıl giderilecektir? O da ayrı bir muammadır.

Şahsi kanaatime göre, edebiyatımızın seçilecek ana metinleri taşıdıkları, kullandıkları, refere ettikleri, içselleştirdikleri, imge veya simge oluşturmada başvurdukları mitsel figürler açısından ayrıntılı olarak incelenmelidir. Bu, bir anlamda arketipal eleştiri örneği için de gereklidir. Varacağımız sonucun ne kadar şaşırtıcı olacağı ancak o zaman anlaşılacaktır. Eski dinî metinlerde anlatılan, dört büyük meleğin can almaya yanaşmadığı ve her birinin insanların canını almak hususunda mazeret ileri sürdüğü, sonra da bu işin Azrail'in üzerine kaldığı anlatı en eski Hind anlatılarında vardır; dilimizde kullandığımız *panik* kelimesinin kökeni eski Yunan tanrısı *Pan*'a dayanır. Bugün hakimlerin mahkemeyi önündeki masaya vurdukları *tokmakla açmaları* *İskandinav* mitolojisinden, tanrı *Thor*'un simgesinden gelmektedir. *Günah keçisi* tabirinin Bâbil yeni yıl şenliğinde, bir kurban rahibi ile bir cin çıkarıcı, Marduk'un oğlu Nabu'nun sunağından kaynaklandığını, oradan kılık değiştirerek İbranilere ve diğer milletlere geçtiğini mitolojik hikâyeler olmadan kim nerden bilecektir? *Hazineyi bekleyen yılan* en eski haliyle, Sümer resimleriyle ve dolayısıyla anlatılarıyla, Tevrat'ın *Cennetin kapıcısı yılanla* alakası vardır, aynı hikâyenin Çin versiyonunda bu bekleme deniz dibinde kutsal taşı bekleyen ejderhaya dönüşmüştür. Bu hikâyelerin takibi mitoloji bilmeyi gerektirir. Yani samanlıkta iğne aramak. Mitoloji-edebiyat ilişkisi için en iyi örnek bu olacaktır.

- Edebiyat ve mitoloji ilişkisine dair kaleme alınan bu yazımız, Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: Şahıslar Mitolojisi adlı eserimizin ilgili bölümü referans alınarak yazılmıştır. Bahsi geçen eserimizin Giriş bölümünün yaklaşık otuz sayfası mit ve edebiyat ilişkisine ayrıldığı için şimdilik oradaki düşüncelerimizden daha farklı bir şey düşünmediğimizden ilgili sayfalar kısaltılarak buradan yeniden değerlendirilmiştir. Şâirin dediği gibi, maksat eserse mısra-ı berceste kâfidir.

- ¹ Cassirer, **Devlet Efsânesi**, (Çev: Necla Arat), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s.46.
- ² Tunalı, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, İ.Ü. Edb. Fak. Yay. İstanbul 1971, s.53.
- ³ Tieghem, Paul Van, **Mukayeseli Edebiyat**, (Çev: Yusuf Şerif Kılıçel), Maarif Vekaleti Yay. Ankara 1943, s.74.
- ⁴ Necatigil; Behçet, **100 Soruda Mitologya**, Gerçek Yay., İstanbul 1988,4.Baskı, s.7.
- ⁵ Kaplan, Mehmet, **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, K.B. Yay., Ankara 1990, s.136.
- ⁶ Welles, Rene/Warren, Austin, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev: Ahmet Edip Uysal), K. ve T. Bak. Yay. Ankara 1983, s. 258.
- ⁷ Alıntıl原因, Hasan Boynukara, **Modern Eleştiri Terimleri**, Boğaziçi Yay., İstanbul 1997, s.173.
- ⁸ Welles, Rene/Warren, Austin, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev: Ahmet Edip Uysal), K. ve T. Bak. Yay. Ankara 1983, s. 247.
- ⁹ A.g.e., s.248.
- ¹⁰ Ursula Brumm **"Sembolizm ve Roman"**, Aktaran: Philip Stevick, **Roman Teorisi**, (Çev: Doç.Dr.Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ün. Yay. Ankara 1988, s.330.
- ¹¹ A.g.e., s.330.
- ¹² Mircea Eliade, **"Sözlü Yazın"**, (Çev: M.Rifat-S.Rifat), **Kuram Dergisi**, Eylül 1994, s.78.
- ¹³ A.g.e., s.258.
- ¹⁴ Gennady N. Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, (Çev: Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s.141.
- ¹⁵ Mircea Eliade, **"Sözlü Yazın"**, (Çev: M.Rifat-S.Rifat), **Kuram Dergisi**, Eylül 1994, s.77.
- ¹⁶ Nikolai Hartmann, edebî eserdeki anlam tabakalarıyla ilgili daha geniş bilgi için bkz. İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İ.Ü., Ed. Fak. Yay. İstanbul 1984, s. 102-132.
- ¹⁷ Roger Garaudy, **Gerçekçilik Açısından Kafka**, (Çev: Mehmet Doğan), Hür Yay., İstanbul 1965, s.102.
- ¹⁸ Murat Belge, **Tarihten Güncelliğe**, Alan Yayıncılık, İstanbul 1986, (2.Baskı), s. 180-181.
- ¹⁹ T.S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), K.B. Yay. Ankara 1990, s.54.
- ²⁰ Philip Stevick, **Roman Teorisi**, (Çev: Doç.Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ün. Yay., Ankara 1988, s.34.
- ²¹ Milan Kundera, **Roman Sanatı**, (Çev: İsmail Yerguz), Afa Yay. İstanbul 1989, s.13.
- ²² Novalis, **Fragmanlar**, (Çev: Battal İnandı), K. ve T. Bak. Yay., Ankara 1987, s.39.
- ²³ A.g.e., s. 25.
- ²⁴ Gennady N.Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, (Çev: Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s. 257.
- ²⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, 4.Baskı, İstanbul, 1981, s. 191-192.
- ²⁶ a.y.
- ²⁷ a.y.
- ²⁸ E.A. Gardner, **"Mythology"**, **Encyclopedia of Religion and Ethics**, Edited By James Hastings, Volume VIII, New York, (?), s.121.
- ²⁹ Mircea Eliade, **"Sözlü Yazın"**, (Çev: M.Rifat-S.Rifat), **Kuram Dergisi**, Eylül 1994, s. 75.
- ³⁰ Paul Van Tieghem, **Mukayeseli Edebiyat**, (Çev: Yusuf Şerif Kılıçel), Maarif Vekaleti Yay. Ankara 1943, s.68.
- ³¹ A.g.e., s.73
- ³² Gennady N.Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, (Çev: Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s.143.
- ³³ Turan Alptekin, **Bir Kültür Bir İnsan- Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar**, Nakışlar Yay., İstanbul 1975, s. 124-125.

HAYRİYE ÜNAL

BAĞIŞLANAN KİMDİ, KARIŞTIRMIŞIM*

I

Bir çizgiden veya bir noktadan ibaret devasa tabloları, buruşturulmuş bir gazeteden, kolajlardan ibaret çağdaş sanat eserlerini; bir gökdelenin, tabelanın ya da logonun herhangi bir imgesine, birimi göstergelerin en dolaysız hâline indirgenmiş, harflerin dahi parçalanmasına yönelmiş bir görsel şiiri gördüğümde beni etkileyen şey, sanatçının bir ömürlük yaşam deneyiminden katıksız bir başlangıca yönelmesi oluyor. Siyah bir noktayı tuale yerleştiren Malewitsch, geri kalan her şeyin gereksiz bir ayrıntı olduğunu daha iyi nasıl anlatabilir? Hayır ama ayrıntı yaşamsaldır ve vazgeçilemezdir. Burada daha ince bir kaygı var. Noktadan ötesi boş bir tualdir; yani bir çeşit tabula rasa. Bu boşluğa hazırlık yapılıyor kanımca. Sanatın soyuta muhteşem ilerleyişi böyle bir düşsel zirveyi hedefliyor, bilinçli ya da bilinçsiz. Bu hayalî zirvenin birkaç kez yakalanıp orada çıkışsız kalındığına dair çeşitli deneyimler vardır. 1960'lardan bu yana özellikle Batılı dünya bu deneyimlerle içli dışlı olup bunu eskitti bile. Her şeyin post-modern bir aldatmaca olduğuna kani olunca zirveye doğru alınan yol anlamını yitiriyor. Doğrusu bu değerli deneyimi eskitmekten ziyade yapılması gereken şey, belki de, orada bir parça durup, şu Doğu vecizesini düşünmekti:

*Kırılmamak için bükül,
Düz olmak için eğril,
Dolmak için boşal,
Parçalan ki yenilen.*

Bu boşluk, yaratılmaya değer olan ama zaten defaetle yaratılmış eserleri yutarak yaratımın sürmesini istiyor. Bunda hem insanın başlangıçlara olan derin tutkusu hem de her eserin oluşurken sanatçıyı da oluşturarak bizzat zamana karşı koyuş hâline gelmesi dile geliyor. Demek bütün ayrıntıları tutkuyla dile getirebilmek için temize çekilen bir tual bu.

Temize çekmek, yaratmak ve başlangıç kavramlarını edebiyat sınırları içine çektiğimizde, ilk yüzleşmemiz söylencelerle olacaktır; çünkü söylencenin en önemli özelliği inkar edilemeyecek kadar gerçek olan evrenin yaratılışı hakkında ilk sözü söyleyen oluşudur. İlk söz! Demek ki çoğalttığımız sözlerde o ilk sözün bir hatırası vardır.

İnsanlık durumunu en dolaysız ifadelerle yansıtan söylenceler, hem bizzatihi edebi oluşlarıyla hem de edebi olsun olmasın yaşama dağılmış parçacık-

ların ardında bir bütüne işaret edişleriyle ilgi alanımıza yerleşirler. Farsça-dan Türkçeye efsane olarak aynen aldığımız veya Yunanca “myth” sözcüğü-nün Türkçeleşmiş hâli olan mit sözcüğüyle ifade ettiğimiz söylence ile irtiba-tımızda anahtar yaklaşımımız, söylencelerin insanlığın inkar edilemeyen “deneyim”leri oluşudur. Bu deneyim, salt deneyimden fazla olarak insanlı-ğın kanıtlanmış bir gereksinimidir de. Bir dinle bağlantılı olsun olmasın her insanın köken arayışına, ekonomik istikrar duygusuna ve erdemli davranış modellerine; yaşadığı toprakla hem ondan yararlanan bir işleyici, üretici ola-rak bağlantılı olmaya hem de onu vatan bilmeye gereksinimi vardır. Kutla-dığı ne olursa olsun “kut”ladığı şeyi ve “kutlamak” fiilini değerli yapan bi-linçaltı saikleri vardır. Bu saiklerin birincisi ve bilinçli bir seçim olanı din ise, ikincisi yaratılış, bereket ve kahramanlık söylenceleridir.

Yaratılışla ilgili olanlarda hem genel olarak evrenin ortaya çıkışı hem de bir ulusun doğuşu anlatılabilir. Bereket söylenceleri, tarım aletlerinin yapı-mını, Tanrıları teskin etmek için yapılan kurban törenlerini, söz konusu mil-letin kendi sınırları içinde medenileşme serüvenlerini kapsar. Kahramanlık söylenceleri ise çoğunlukla serüven öyküsüdür. Uzun yolculukların, ölüm-süzlük için bir yol aramanın, baş karakterin, toplumu için kendisini feda et-mesinin, haysiyet savunmasının, karakterin kendisinden güçlü hasımlarla savaşmasının vb. öyküsüdür.

Edebiyat için söylencelerin kimi ayrıntılı anlamlarına geçmeden önce bu konuda yapılmış bütünlüklü kuramsal bir çalışmayı kısaca anmalıyız. Northrop Frye, edebi eserin türünü mitik zaman birimi olan yılın dört mev-simine göre mevsimsel bir döngüye uydurur.¹ Bilindiği gibi yıl, arkaik top-lumlar için ölme ve dirilmenin kendisinde simgeleştiği en küçük zamansal birimdir. Bazı ilkel toplulukların dilinde “yıl” ile “dünya”nın aynı sözcikle karşılanmasının sebebi budur. Bayram ve yortuların yıllık olarak yinelen-me-sinin sebebi de bu birim oluşla bağlantılıdır. Dolayısıyla Frye’in mevsimlere göre biçimlendirdiği kuramı, bu dönüşüm mantığı içinde anlamlıdır. Ona göre edebi eserlerin en önemli kaynağı mitlerdir. Burada mitleri, tüm kutsal kitapları –dolayısıyla ilahi dinleri- de kapsayan bir bütün olarak görüyor Frye. Tüm edebi eserleri dört kategoride topluyor: Romantik, trajik, komik, ironik veya satirik. Trajedi ve komedi birbirine karışmaktan çok taban taba-na zıt türlerdir. Romans ve ironi de birincisinin ideal dünyayı anlatışıyla ikincisinin gerçekçi tutumuyla birbirine zıttır. Komedi zaman zaman satirle harmanlanabilir. Romans bazen komik bazen trajik olabilir. Trajik, gelişmiş romanstan ironik gerçekçiliğe genişletilebilir. Ama bir eser temel olarak bu niteliklerden biri ile isimlendirilir. Edebiyatın hangi türde eserleri öne çık-a-racağı ise zamanın koşullarının mevsimsel baskınlık ile değişmesine bağlıdır.

Buna göre bahar miti, komedi; yaz miti, romans; güz miti, trajedi; kış miti ise ironi ve satirdir.

II.

Kutsalla Kurulan Bağ, Evrenin Dili: “Uzak Taşlardı Yalvaçlarım”*

Metafizik şiirin oluşma koşullarından biri, şairin dünyayla özgün biçimde çarpışması ve bu şahsi ve irrasyonel deneyimi ilk elden ifade edebilme becerisiydi. Bu becerinin gelişiminde şairin nesnelerle konuşabilmesi önem taşıyor. Nesnelerle karşılaşan şairin onları kutsaması gerektiğini iddia etmiyoruz. Ya da şairin evrene kutsal bir anlam yüklemekle sorumlu tutulabileceğini düşünmüyoruz, en azından şimdilik. Ancak insanın, dindar bir geleneğe mensup olsun ya da olmasın, evrene kutsal anlam yükleyen atalarından devraldığı irrasyonel bir geni vardır. Sırf bu gen sayesinde herhangi bir insan, mutlak anlamda rasyonel bir yaşantı deneyimleyemez. Tüm arkaik veya örfî alışkanlıklarından sıyrılmış bile olsa bir kısmı akıldışı olan çağdaş hurafelerle² bezeli yaşamak zorundadır. Hurafenin etimolojik kökeni bizi şiirin harf kökenine, esatir anlamı da söylencelere gönderiyor.³ Madem irrasyonel olmaya razı olunacak –ki her durumda edebiyat bunun çeşitli dereceleriyle besleniyor- dikkatimizi bir an için kutsal ve kutsal olmayan ögenin farkında toplayalım. Kutsal olan öge, bir taş, hayvan, put vb. içeriğindeki bir değerden dolayı değil, bir parçası olarak işlevsel olduğu bir öyküden dolayı kutsaldır. Bu öykü onu mücerret ve boşlukta yüzen bir nesne olmaktan kurtarıp, diğer her şeye düğümlemiştir. Bir nesnenin bir insan kadar etkili bir kişilik kazanması kutsal anlamın tansıdığıdır. Artık onun içeriğinin herhangi bir ölçüte göre yeterince kutsal olup olmadığı bile ilgilendirmez bizi; çünkü bunun doğruluk değeri sorgulanamaz. O, herhangi bir millet, bir devlet kadar yaşamış olmasıyla, geçmişiyile varlığını ve şahsiyetini kabul ettirmiştir.

Burada insanın, kendisini neye muhatap kabul ettiği belirleyicidir: Sağır ve dilsiz bir evrenle mi, kendine özgü diliyle konuşan ve yanıt veren bir evrenle mi muhataptır? Birinci tür muhataplığın sonuçları konumuz dışında. İkinci tür muhataplıkta, şüphesiz ki, aşkincılığa eğilimli olan ve çözümleyici olmayan yanlış bir tutuma sapma tehlikesi var. Mistik bir algılamayı, yaşam biçimi olarak önermek gibi bir niyetimiz olmadığı için hemen belirtmekte yarar var: Söylencelerin evren algılarının edebi olana nasıl kaynaklık ettiği özellikle ilgimizi çekiyor. Bu kaynak oluşun temelleri şöyle belirlenebilir: Yazılı en eski metinler olmakla yazı göreneğini temsil ederler. Çoğunlukla bir dünya görüşüdürler. Hayata ilişkin her konuda sözleri vardır. Bazıları yasadır. Kutsal kitaplarla paralel anlatılardır. Hepsinden önemlisi simgelerden oluşan evrenin dilinin anahtarlarıdır.

Modern edebi eserlere kaynaklık etmelerine, yazarın “insanın çağdaş deneyimleri ve uzak geçmişteki deneyimleri arasındaki farklardan ve benzerliklerden hareket ederek”⁴ eser vermesi bir örnektir. Söylencelerden yararlanma, şiire imaj ve özel isim taşıma düzeyindeki bazı örneklerin bulunması ise hiç zor değildir.

Simge diline dönersek, Hz. Âdem’e tüm sözcüklerin öğretildiği söylenir. Hz. Süleyman’ın karıncalarla konuştuğu, Hz. Peygamber’i Kehf mağarasında koruyan güvercinler ve örümcek olduğu bilinmektedir. Mucizelerin çoğunluğu peygamberlerin; kerametler de velayet sahibi zatların nesnelere hükmetmesi (nesnenin çağrıya yanıtı) olarak formüle edilebilir. İlâhi dinler de, ilkel insanın evrenle diyalog hâlindeki ilişkisini bu vb. verilerle destekliyor. Demek ki çoksesli bir iletişim evreni edebi eserin önünde hem ilk model olarak duruyor hem de kendisi aracılığıyla yaratılmış tüm eserleri ikincil modeller olarak sunuyor. Bu ilk model, insanla simgeler aracılığıyla iletişim kurar. Evren, modern insan için de nedensiz ve kasıtlı göstergelerden oluşan bir dildir.

Simgecilik, “bir nesneye veya bir eyleme yeni bir değer eklemekte, ama bu yüzden de onların kendilerine özgü ve dolaysız değerlerine dokunmuş olmamaktadır. Simgesel düşünce dolaysız gerçeği ‘parçalamakta’, ama bunu, onu daha önemsiz ve değersiz kılmadan yapmaktadır.”⁵ Eliade’nin bu tespiti yukarıda önermiş olduğumuz iletişimi bir kez daha geçerli hâle getirir. Ama bize yanıt veren kimdir?

III.

Söylence ve Hakikatın Ayrılan Yolları: Edebiyatın Zuhuru

Eski çağların insanına, inandığı sistem kendi dünyası içinde haklılaşılabildiği bir bütün sunuyor olabilirdi. Ancak bugün bizim değerler sistemimiz bakımından onları “ilkel” yapan o bütünde yeri olan bir değerdi yine. Dolayısıyla insanla konuşan evrenin her zaman doğru okunmuş / algılanmış olduğu söylenemez. Ama sorun da tam burda işte. Simgelerin doğru okunmasına ilişkin ayrıca bir tutarlılık tablosu bulunmamaktadır. Herhangi bir dine veya inanışa mensup olup ona ait değerler sistemini anahtar olarak kullanmak sorunu çözmemektedir. Claude Lévi-Strauss’a inanacak olursak söylenceler, özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş düşüncelerdir. Alt yapıdaki bu özdeşlik ayrıntılarda fark olarak belirdiğine göre, her farkın tahrife uğramış bazı doğrular olduğunu varsayabiliriz. Edebiyatı mümkün ve güzel yapan işte tam bu tahrif derecesidir. Anayoldan her sapma; anayola dönüş çağrısı olarak edebiyatı (tüm dinî ve millî değerlere vurgu yapan eserler böyledir), patikaların vahşi güzelliğinin betimlemesi olarak edebiyatı (baştan çıkarıcı bir vurgusu olan ve gerçekçi eserler böyledir), bir imrenme olarak edebiyatı (ideal dünyaya vurgu yapan romantik eserler böyledir), anayol ve patika arasındaki tereddüt anının dondurulması olarak edebiyatı (Dostoyevski’nin

romanları böyledir), patikada kayboluşun derin üzüntüsü olarak edebiyatı (Proust'un yapıtı böyledir), tüm tali ve anayolların kesişip bir çukura dönüşmesi olarak edebiyatı (post-modern eserler böyledir) yaratır.

Yunan söylencelerinin, bir dünya görüşü olacak denli ayrıntılı iken, tam da yazıya dönüştürken dinsel değerlerden arındığı, kurmaca olduğu anda edebileştiği bilinmektedir.⁶ Edebiyata ve diğer sanatlara esin kaynağı olduğu ölçüde de salt söylence olma boyutu pekişmiştir. Bunun da tarihi o denli eski değildir. Bu bağlamda şairin kutsal kitaplardan yararlanma şekli çok önemlidir. Dile getirilmiş bir değer şiirle desteklemesi, Tanrısal sözle dile gelmiş değer açısından gerekli olmadığı gibi; şiirde dekor, motifler ve söyleyiş açısından kutsalın taklidinin, kutsal sözün içeriğini boşalttığını söylemek mümkündür.

Bir kez daha bizi yanıtlayan kimdir sorusunun eşğine geldik. Evrenin yaratıcı veren sesini en eski örneklerden biriyle analiz edelim. Kil tabletler üzerine çivi yazısıyla (yaklaşık M.Ö. 2100 yıllarında) yazılmış Gılgamış destanının kanımızca can alıcı tarafı Gılgamış'ın yaşamının ana hedefini belirleme biçimidir:

"Yaşamım sona ermeden ad bırakmayı istiyorum. Bunun için Sedir Dağı'na çıkmak istiyorum. Geçmişin büyük adları anıldığında benim adımın da onların arasında olmasını isterim."⁷ Dostu ve yoldaşı Enkidu'nun itirazına "Sabırla ve sessizce oturup öleceğin günü beklemektense ün kazanmak için elinden geleni yapman daha iyi değil mi? Ün ve şeref sen öldükten sonra bile adını yaşatacaktır." diye yanıt verir. Gılgamış'ın ad ve ün tutkusunun dış yüzeyi şu sözleriyle açığa vurulur: "Onu Sedir ormanlarında yeneceğim. O zaman bütün insanlar Uruk kralının ne denli güçlü olduğunu öğreneceklerdir." Burada başkalarının bakışından yansıyan kendi imajı ona yetecek gibi görünmektedir. Yeneceği canavar, ününü haklı kılacak kadar güçlü olan Humbaba'dır. Buraya değin Gılgamış hakkında dışsal nedenleri biliriz. Ancak Gılgamış'ın, Göksel Şamaş'ın bu maceraya niçin atıldığı sorusuna verdiği yanıt asıl acısını açığa vurur: "Ölüm insan kalbini acıyla doldurur. Ne kadar uzun olursa olsun, bir ölümlü göklere ulaşamaz. Ne kadar geniş olursa olsun, bir ölümlü tüm dünyaya yayılamaz." Sonunun ölüm olmasını kabullenemiyordur Gılgamış. Yola çıkma sebebi ölümsüzlük bilgisine ulaşmaktır. Düğüm aşkını bir biçimde çözülmez. Hiç beklenmedik şekilde kutsal dışı, dünyevi bir çözüme ulaşır destan: "Her gün, başını yıka, yıkan ve yepyeni, pırıl pırıl kıyafetler giy. Mideni lezzetli yiyeceklerle doldur. Oyna, şarkı söyle, danset ve gece gündüz mutlu ol. Karının sana sunduğu zevklerden tad al, elini tutan çocuğunu bağrına bas. Yaşamının her gününü coşkunun bir kutlama hâline getir! Bu, tanrıların, bütün insanlara verdiği bir görevdir. Bu, bir ölümlünün elde etmeyi hayal edebileceği en iyi yaşam olduğu için senin araman gereken de budur." Bu sesler kutsal kitabın sesine benzemez. Destan

boyunca erdemden çok yaşamsallıktır öne çıkan. Erdemin sorgulanmamasının sebebi, bizce, Gılgamış'ın ölümlü olduğuna ikna olmasıdır. Kötülük kavramı –ki kavram olarak hiç irdelenmez- bu destanda son derece semboliktir. Nitekim destanın sonunda mütevekkil bir Gılgamış ile karşılaşırız.

Evrenin yanıt veren sesinin başka bir boyutu da ilkel bir saflık ve arınmışlık taşımasıdır. Yunan, zaten insani olan her özelliğe bir tanrı ya da tanrıça atamıştı. Kötülük onun için bir probleminden çok gündelik yaşamın bir parçasıdır. Orada arınmak kavramına yer yoktur. Bu nedenle bu söylencelerin Batı edebiyatını beslemesi, kutsal kitaplarla buluşup ayrıldığı kavşakta olabilir yalnızca. Çünkü erdem ve erdemsizliği ayırt edecek bir etik zemini ancak bu şekilde yakalar. Bu kavşaktan sonra Hint söylenceleri ve edebiyatına dönüşü de⁸ Ortaçağlı Lucifer'den uzaklaşıp aşkın öğretilerle karşılaşma arzusu ile olur.

Oysa şairin duyduğu Lucifer'in sesi de (bize göre Şeytan'ın vesvesesi) evrenin seslerinden biridir. Öyle olmasaydı bugün Milton ve Dante olmazdı.⁹ İster simgesel bir varlık olarak algılsın ister Allah tarafından yaratılmış müstakil bir varlık olarak algılsın Şeytan'ın bir sesi vardır ve bu ses sahibinin sesidir. Pek çok arketip ve simge gibi pervasızca edebi eserin içeriğine sızar. Dahası şairin güçlü yeteneği aracılığıyla kendi isyan ve kederini canlı, haklı ve derin hâle getirir. Edebiyatı kendi safında tutarak teolojiye karşı güçlenmiş bir hâlde yeryüzü egemenliğini sürdürür. Modern çağla birlikte daha çok kötülük sorunun kaynağındaki metafor olmakla sınırlanmıştır. Fakat söylencelerin kadim ceza ve ödül ikilisinin ince ayarı onunla yapılmaktadır. Bu yüzden insan edimlerinde olan her şey mitlerde vardır. Bu nedenle edebidirler. Bize yanıt veren her şeydir, tek bir şey değil. Bu yüzden gerek söylencelerin sağladığı malzeme, gerekse güncel yaşamın sunduğu karmaşık içerik; yüzeyde karışık, ortak bir değerden yoksun ve çokseslidir. Yine de insanın sonuna ilişkin nedensel zinciri anlamak için en az kutsal kitap kıssaları kadar yararlıdır.

Evrenin sesi mitlere bakılırsa salt iyilik iddiasıyla belirmez. Şöyle diyelim: Çoğunlukla iyidir. Daha iyi bir ifadeyle iyilikten çok *yararlı*dır. Yarar kavramı evren açısından tümüyle tarafsızdır ve dinlerdeki anlayışın aksine insan merkezli değildir. Aksi olsa insanın ölümlü olması nasıl açıklanabilir? Mitlerin evreni açıklayan simgeleri açısından çoğunluğun yararı için azınlığın yararı ihmal edilmelidir. Evrenin yarara yönelik bu varolma biçimi ile dinler bir kavram üzerinde buluşurlar: Kurban.

IV.

Söylencenin Bir 'Kıyım Metni' Olarak Vicdanla İlişkisi

Ancak bilinmektedir ki dinler geldikleri zaman tüm töreleri kaldırma girişiminde bulunmazlar. Ayrıca başlangıçta bir dinin uygulaması iken alışkanlığın söylence içerisinde erimesi söz konusudur. Bu tarz paralellikleri göz

önünde bulundurarak kurbanı İslam içinde kavuştuğu anlamı dışta tutarak salt bir mitik ayin olarak irdelemek isteriz.

Bu bölümde kurban kavramının pek çok boyutlarından yalnızca biri ele alınacak. Örneğin Hz. İbrahim'in imanının sınanması ve bu konuda Kierkegaard'ın orijinal yorumu, şiirle kurban arasında soyut paralellik kurulmak suretiyle ilişkilenen Rimbaudvari bir kendini kurban ediş, Platon'un şiirlerini yakarak bir anlamda onları kurban edişi, Batı düşünce geleneğinde konuşulagelen, Bataille'in *Erotizm* adlı eserinde "şiir de bizi birbirinden ayrı nesnelerin birleşmesine götürüyor" özgün ifadesiyle dile gelen şiirin kurban edilişi vb. gibi kurban etme ediminin düşünselleştirilmiş formlarını anımsamakta yarar var; ancak benim tek amacım başkasının acısının vicdan üzerindeki yozlaşmış etkisi üzerinde durmak. Söylencelerin de bunu çeşitli şekillerde meşrulaştıran yararlı ve kapsamlı içeriklerinin, sözgelişi zevki tamamlayan son unsur olarak mutlaka bir kurban seçen Sade'in felsefesinden farkı var mıdır?

Fransız tarihçi René Girard, sonradan *Günah Keçisi* kitabında zenginleştireceği, mitlerin kökeninde kolektif şiddetin bulunduğu varsayımını ilk kez *Şiddet ve Kutsal* kitabında ortaya attı. Bu varsayım, yukarıda andığım yozlaşmış etki düşüncemi tamamıyla desteklemektedir. Çağdaş toplumun zayıf olan karşısındaki tuhaf-acıma, yardım etme, alay, eziyet- müttelikliği de bu arkaik kokuyu taşımaktadır. Gılgamış'ın Şamaş'a kurban olarak sunduğu gözyaşları dahi, bir kahramana ait olmak bakımından değerliydi. Şimdi gözyaşları akıtıyor ama böylece kutsal ödev tamamlanıyor ve yükümlülük bitiyor sanki. Başkasının acısı karşısında gözyaşı sunuyorsak, tek derdimiz şiddeti kendimizden uzaklaştırmaktır. Vicdanın, başkası üzerinde yaşanan şiddeti gözyaşı ile kendisinden uzaklaştırması kolektif ve cemaat eylemleri hâline gelmişse, o toplumun fertleri arasında gizli bir eylemsizlik ittifakı var demektir.

"Şiddet tehlikesiyle yüz yüze olan ya da çözümünü bulamadığı birtakım felaketlerden bunalan her topluluk, körü körüne olduğunu bildiği bir 'günah keçisi' avına çıkar. İçgüdüsel olarak, katlanılmaz olmuş şiddete hemen çözüm olacak, şiddete dayalı bir çare aranır. İnsanlar başlarına gelenlerin, kurtulması kolay tek bir sorumludan kaynaklandığına inanmak ister."¹⁰ Bu sorumlu kişiyi bir kir ve bulaşıklık olarak görmeleri için gerekli veriler de eldeyse ve bu konuda uzlaşma sağlarsa onu yok etmek için koşullar hazır demektir. "İkame kurbanın yok edilmesi insanların kötülükten kurtulduklarına inanmalarını sağlar ve gerçekten de kurtulurlar, çünkü aralarında büyüleyici şiddet yoktur artık."¹¹ Girard'ın bu varsayımı, ülkesindeki eleştirmenlerce kuşkuyla karşılandı ve yorumu abartılı bulundu; ancak onun söylenece ile gerçek arasında vicdani bir köprü kurduğu bizce çok açıktır. Girard, kutsal kitaplarla söylenceleri kıyım metni olmak babında özenle birbirinden ay-

rı tutar. Birinciler, kurbanın masumluğunu zaten bilmek ve ilan etmekle kıyımcılardan ayrılırlar. Onların ilan edişleri, bizim söylencelerdeki kıyımı ya da şöyle söyleyelim söylenceleri kıyım metni yapan şeyi (kurbanın sahte suçluluğunu, işaretli oluşunu vs.) anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Böylece söylencenin yapısına içkin bu acıklı ve günümüze uzanan gerçeği kavramakla onun da hakkını vermiş oluruz.

Girard'ın uzgörülü varsayımına göre, söylencelerin şu basmakalıpları içermesi onları kıyım metni yapmaktadır: 1. Mevcut olan toplumsal ve kültürel bir kriz 2. farksızlaştırıcı suç 3. suçun önceden saptanmış failinin işaretleri ve belirtileri olup olmadığı 4. şiddet.¹² Söylencenin edebileşirken örttüğü gerçek ise bir krizin sorumluluğunun işaretli ve saptanmış kurbanı yüklenilip ardından kurbanın yok edilmesiyle söz konusu krizin gerçekten aşıyor olmasıdır. Kurbanın işaretleri çok çeşitli olmakla birlikte tipiktir; bunlar bedensel sakatlık, yabancılık, marjinallik, yersiz yurtsuzluk vb.dir. Kıyımcı, kendi fiilinin (linç, parçalama veya canlı canlı gömme) izini gizleme gereği duymaz; çünkü fiiline şeksiz ve şüphesiz biçimde inanır. Olup biten her şey onun gözündeki son derece haklı, suç sabit ve uzlaşım sal yargı kesindir. "Suçlu kabahatiyle öylesine eşözlüdür ki ikisi birbirinden ayrılamaz. Bu kabahat, özünde fantastik bir şey olarak, ontolojik bir sıfat olarak görünür. Bir çok mitte, zavallı bahtsızın sadece orada bulunması bile, çevresindeki her şeyi zehirlemesi, insanlara ve hayvanlara veba bulaştırması, hasadı mahvetmesi, besinleri zehirlemesi, av hayvanlarını kaçırması, etrafa nifak tohumları serpmesi için yeterlidir."¹³ Mitin kıyıma hizmet etmesi ise kurban ve kıyımcının maskelerinden dolayıdır. Kurban tüm metinlerde açık seçik ortada iken, kıyımcı-daha doğrusu kıyım- gizlidir. Söylence, krizin çözümünü -kendi sınırlı evreni içinde bile olsa- kurban aracılığıyla bularak kendi cürmünü tutarlı gösterdiği için kutsalın gerçeğinden kopar ve kıyımı saklar. Oysa "günah keçisi ne gerçek salgınları iyileştirir, ne de kuraklık veya su baskınlarını."¹⁴ Kıyımcılar söylemlerinin bilincinde bile olmadıkları için, örneğin bir ayetin apaçık ortaya koyduğu masumiyeti (örn. görece olarak Yunus a.s. ve mutlak olarak Hz. İsmail) örttükleri için, bu söylemin esiridirler. Burada ortaya çıkarılması ve "damgalanması gereken şey, günah keçisi mekanizmasının kışkırtması karşısında tüm insanlığın zaafıdır."¹⁵ Edebiyat kendisine etik bir pay biçecekse, önce bu zaafı sigaya çekmesi boynunun borcudur.

¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* içinde, "Archetypal Criticism: Theory of Myths", Princeton: Princeton University Press, 3. bas. 1973, ss. 131-239. Ayrıca Cleanth Brooks'un editörlüğünü yaptığı *Tragic Themes in Western Literature* (1955), Francis M. Cornford'ın *The Origin of Attic Comedy* (1934), Jessie Weston'ın *From Ritual to Romance* (1920), T.S. Eliot'ın *Poetry and Drama*

ma (1951) kitapları söylence ve edebiyat arasındaki ilişkiyi irdelemek açısından yararlı.

- ² Post-modernlerin çağdaş mitlerle –örneğin medyatik görüntüler- ilgili çalışmaları anımsanabilir. Örneğin; bir markayı tüketmenin ayinsel boyutu üzerinde düşünülmelidir.
- ³ Doğu dillerinde (Arapça, Farsça ve Türkçe) harf, etimolojik serüveninde hurafeye, anlam olarak da söylenceye doğru giderken, Latin kökenli dillerde “letter” (harf), literature’e doğru gider. Bununla; Yunan söylencelerinin kurmacaya dönüşüp, edebiyat hanesine yazılırken, Doğu söylencelerinin dinsel içerikle harmanlanarak dünya görüşüne dönüşüp kutsalın hanesine yazılması birlikte düşünülmelidir.
- ⁴ Bay Eliot’un Joyce’un *Ulysses*’teki üstün etkinliğini tanımlamak için kullandığı ifade bu.
- ⁵ Mircae Eliade, *İmgeler Simgeler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları, 1992, s. 215. Simgenin itibarını yükselten bir başka isim Jung’dur. Jung’un psikoloji alanında attığı dev adımlar kadar önemli olan bir hizmeti de arketipçi eleştirinin gelişiminde önemli rolü olan ortak bilinçdışı kavramıdır.
- ⁶ Burada başka bir ilginçlik de *İlyada* yazılana değin güçsüz cinsin erkek oluşu, bu tarihlerden itibaren kraliçe egemenliğinin erkeğe geçişidir. Erki erkeğe teslim eden güç, tek etken değilse de büyük oranda yazının gücü olmuştur.
- ⁷ Gılgamış destanından alıntılar Donna Rosenberg’in *Dünya Mitolojisi* adlı antolojisinden yapılmıştır. Çev. Komisyon, Ankara: İmge Yayınları, 2. bas. 2000.
- ⁸ Cemil Meriç’ten öğrendiğimize göre, “Asya ile Avrupa’yı ışıktan bir köprüyle birbirine bağlayan” Anquetil-Duperron (1731-1805) 1771’de yayımladığı *Avesta* ile ilk kez bir Doğu dilini, Zentçeyi çözmüştür. 1785’te de William Jones Sanskritçeyi çözer. Bu tarihten itibaren Hint söylencelerinin Tennyson, Shelley, Wordsworth, Moore, Byron; çağdaş Amerikan düşüncesinde Emerson’dan Whitman’a nasıl etkili olduğu hakkında bkz. Cemil Meriç, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- ⁹ Önemli bir arketip olan Şeytan’ın Ortaçağ Batı edebiyat ve sanatındaki işlevi için bkz. Jeffrey Burton Russel, *Lucifer-Ortaçağda Şeytan*, “Erken Ortaçağ Sanat ve Edebiyatında Lucifer” ve “İleri Ortaçağ Sanat ve Edebiyatında Lucifer”, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- ¹⁰ René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Kanat Kitap, 2003, s. 112.
- ¹¹ Agy., s. 115.
- ¹² R.Girard, *Günah Keçisi*, “Mit Nedir?”, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kanat Kitap, 2005.
- ¹³ Agy., aynı bölüm.
- ¹⁴ Agy., aynı bölüm.
- ¹⁵ Agy., “Sadece Bir Kişi Ölsün Diye...”.
- * M.C.Anday’ın dizeleri

CELÂL FEDÂİ

İNSAN ANLAĞININ İYİLEŞTİRİLMESİ İÇİN ŞİİRİN, ŞİİRİN İYİLEŞTİRİLMESİ İÇİNSE MİTLERİN FONKSİYONU ÜZERİNE

*"Birisinin destanı, aşk hikâyesi beni coşturdu,
bana el çırpırdı. Beni canımdan etti, beni utanmaz,
göremez, düşünemez bir halde yollara düşürdü.
Hasılı onun gönlü, benim gönlümü evirdi, çevirdi,
istediği hale, şekle soktu."*¹

Rubai, Mevlana

*"Mitsiz' ya da 'mitdışı' yaşadığını zannedenler,
köklerinden kopmuş kişilerdir. Bu kişiler, ne geçmişle,
ne kendi içinde yaşadığı(analar) atalar kültü ile,
ne de içinde bulunduğu zamanın insanlığıyla
gerçek bir ilişki içindedirler."*²

Carl Gustav Jung

İnsan anlağının iyileştirilmesi, daha doğru bir ifade ile esenliği olgusu kadim bir meseledir. Bugün de geçmişte olduğu denli hayatiyet arz eden bu mesele, XX. Yüzyılın miti sayılan psikolojinin modern hayatın belalarına uğrayan insan teklerine şifa verme vazifesini üstlenmeden evvel, sanatın ve dinin kesişim alanında bir vakia olarak bulunmaktaydı. Kadim meseleler böyledir, vaktiyle oldukları ağırlıklarını geçen vakitle kaybetmezler; sadece insanların onlara bakışlarındaki kesafet yitebilir, fakat bu demek değildir ki onların hayatiyetinde bir azalma olmuş olsun. Demek istediğim insan anlağının iyileştirilmesi olgusu Sokrates'in, felsefeden anladığı şeyin merkezinde idi. Konfüçyüs de Lao-Tse de aynı hususu vazetmişti. Batı felsefesi olarak adlandırılan ve özünde Yahudiliğin ve Hristiyanlığın bulunduğu hayat algısı, bu olguyu Sokrates'ten sonra Spinoza'ya kadar felsefenin meseleler skalasından neredeyse çıkardı. Oysa Doğu'da özellikle de İslam'ın tamamladığı kavrayışla bu mesele, tüm diğer meselelerin önüne konuldu: Sanatın da dinin de artık eğildiği husus, insan denen varlığın yeryüzü hayatında neleri asıl belleyerek eyleyeceklerini nasıl, ne yordamla eyleyeceği olmuştu. İslam sanatları da söz gelişi Zen Sanatı da hemen hemen benzer yordamlarla insan anlağına ilişkin olarak, insan imgeleminden sanat şeklinde çıkan üzerinde etik, estetik bir kontrol mekanizması teşkil etme değil, etiğin ve estetiğin özünü

elde etmede insan imgelemine bir çıkış perspektifi sunma yönünde bir ta'yinde bulunmuştur. Bu ta'yin etme eylemi, anlağın bu halde algılanışı (ta'yin-kerde oluş), kelimenin Arapça kökünün işaret ettiği anlamları içerir. Buradaki imleme hem imlenenin imleyen hakikatini kavramada kendi hakikatini, kendiliğini keşfetmesine hem de tüm sorumluluğu ve yetkisiyle bir 'belgileme'ye delalet eder. Batı sanatı, bu türden bir ta'yini anlamaktan girdiği nihilist süreçten sonra iyice uzaklaşmıştır. Fakat bu uzaklaşma Doğu sanatını özellikle son elli yıldır Batı'dan tanıyan biz Türkler için yeniden bir yakınlaşmayı ifade eder ki bu, bugün Türk şiiri için çok önemli bir imkânı barındırmaktadır: Bugün Türk şiiri modern şiirin sunduğu yenilik ve ilerleme düşüncesinin vahim bir sonucu değil velut bir bakiyesi olarak *tenevvüün ve turfanda olanın eşiğine*, bu yolla yani uzaklaştıkça yeniden gelebilmiştir. Söz konusu eşik ise bana göre insan anlağının (bu noktada şairin ve sonra şiir okurunun) iyileşmesi ile geçilebilecektir. Paradoks, şiirin iyileşmesi için insan anlağını, insan anlağının iyileşmesi içinse şiiri gösteriyor ve katmerleşen paradoks, bu ikisi için mitleri işaret ediyor.

'Bilinçliliğin Gururu'na Karşı Şiirin Sesi

Benedicte Spinoza, *İnsan Anlağının İyileştirilmesi ve Onu Şeylerin Gerçek Bilgisine Götüren Yol Üzerine İnceleme* adlı yarım kalmış incelemesine şöyle başlar: "Deneyim bana sıradan yaşamda sık sık karşılaşılan her şeyin boş ve yararsız olduğunu öğrettikten sonra, kendilerinden korktuğum her şeyi ruh onlar tarafından etkilenmedikçe kendinde iyi ya da kötü hiçbir şey kapsamadığını görünce, sonunda gerçekten iyi olan ve kendini iletme gücünü taşıyan ve başka her şeyi dışlayarak ruhu yalnız başına kavrayan bir şeyin olup olmayacağını araştırmaya karar verdim"³ Spinoza'ya göre insan anlağını insanların onları en yüksek iyi saymalarından ötürü tabir caizse 'hasta' kılan üç etken vardır: Ün, varsıllık ve duyu hazları. Gerçekten de bu üç olgu insan nesli için talep edilebilir olmağı hep korumuştur. Ün, varsıllığı; varsıllık-sa hedonizmi doğurmaya daima uygun zemini hazırlamıştır. Batı dünyasında bu durumun kaynakları Kilisenin vazettiği Hristiyanlıktaki Hz. İsa'nın ulûhiyetine ilişkin düşüncede barınmış ve bu düşünce ile o gelenek içinde doğan her çocuk, kendisinin bir 'tanrı' değilse bile dünya üzerinde tanrısal hakkı olan biri olduğu hissi ile kendiliğinin peşine düşmüştür. Ünün, varsıllığın ve hedonizmin Batı dünyasındaki kaynaklarının mahiyetini Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler* adlı kitabında neredeyse tüm boyutlarıyla bulmak mümkündür. Jung, 'bilinçliliğin gururu' olgusu içinde aslında bu hususu ele alır. Ona göre yaradılış mitinde söz açılan mahiyetini kaybeden 'düşmüş melekler'in insanlarla teması bugünün insanların işleyen zihinle-

rini anlamamıza imkân verecek niteliktedir: “Yalnızca, öbürlerinden farklı olan düşmüş melekler ‘kötü’dür ve ‘gururun’ çok iyi bilinen etkilerini ve günümüzde diktatörlerde gördüğümüz megalomaniyi dağıtanlar bunlardır. Henoch’un kitabında, bu meleklerin insanlarla ilişki kurarak, insanlığı yok etme tehdidi oluşturan bir devler ırkı üretmekte olduklarına değinilir. (...) Bu tehdit ‘devlik tehditi’ ya da başka bir deyişle bilinçliliğin gururudur ve hiçbir şey insandan ve onun yaptıklarından üstün değildir” biçiminde özetlenebilir. Bu düşüncenin ortaya çıkışıyla öbür dünyaya ilgi ve Hristiyan mitinin fizikötesine geçebileceği görüşü yok olmuş, dolayısıyla öbür dünyada bütünlüğün elde edilebileceği görüşü de ortadan kalkmıştır.”⁴ Jung’un koyu bir Hristiyan olarak yaptığı bu izah, insan anlayışının nelerle malul olduğunu bilen Doğu dünyasında ironik bir gülümseme ile karşılığını bulamaz bu gün; aynı maraz Doğu’da da yayılmıştır, başta şairler olmak üzere toplumun hemen her katmanından insan tekleri bilinçliliğin gururu ile gezinmektedir. Hz. İsa’nın ulûhiyeti miti diğer tüm insanlara teşmil edilmiştir. Hölderlin’in, “Yaşarken tanrısal hakkını alamayan / Ruh, rahat edemez yeraltı ülkesinde”⁵ deyişi, dünyaya egemen yığın sınıfının sesi olmuştur. Oysa insanın yaşarken alması gereken tanrısal bir hak değil vermesi gereken bir karşılık ve bu karşılıkta ketmedilmiş olarak mündemiç olan bir teşekkür söz konusudur. Batı bunu nihilizmle başlayan süreçte sanatta, siyasette tiranlar doğurarak vermiştir. Doğu ise bu karşılığı Daryuş Şayegan’ın ifade ettiği⁶ gibi sanatta kürsüsünü kaybetmesine karşın hâlâ gereğince verebilecek durumdadır. Fakat Doğu’da da tablo türlü yamukluklar arz etmektedir. Bugün bizimki gibi ülkelerde göz sadece görüp geçmek içindir, kulaklardansa ümit neredeyse hiç kalmamıştır. Konfüçyüs’ün feodal Çin’de devletin ne durumda olduğunu oralarda dinlenen müzikten (kulaklarda olandan kulağıyla) çıkardığı söylenir. Şiir de bu hususta müzik kadar pratik olmasa da esaslı ve güvenilir bir göstergedir. Ayrıca yine şiir insan anlayışı için müzik kadar pratik olmasa da esaslı ve güvenilir bir iyileştiricidir. Bunu da insanın dünya üzerindeki asli eylemi olan ‘ad koyma’ya atıfla yapar. İnsan tekleri ne zaman ad koymayı bırakırsa o zaman kendilerine üfleneni kaybederler ve kendilerine üflenene onlardan çıkan arasındaki bağ zayıflar. Şair bu bağa ilişkin bir hatırlatıcıdır. Bu hatırlatmayı ise ad koyarak yapar. Onun bu eylemi şeylerin özüne ilişkindir. Şeylerin özüyle ilgili olan insan anlayışı ise iyi yani esendir. Esen olan durağan değildir. Türkçede rüzgâr için kullanılan ‘eser’ kelimesinde olduğu gibi esen olan diri bir nefes taşır. Bu nefes insani olan her şeyi barındırır. Yeri gelir poyraz olur yeri gelir meltem. Şimdi bu dediklerimizin eşliğinde Stefan George’nin *Ad Verme*⁷ adlı nefis şiirini okuyabiliriz:

AD VERME

*“Uzaklardan, gördüğüm düşlerden
Yurduma umulmazı getirdim ben*

*Bekledim dalarak Kader’in gözlerine
Bir ad bulsun bunlara diye*

*Sonra ellerimle tuttum cismini
Çiçeklendi, parıladı toprakta nefesi*

*Uzun yollardan sonra bir vakitler
Gelir uzanırdım elimde bir mücevher*

*Onu arar şöyle derdim kendime:
“Yok uyuyan buralarda bekleme”*

*Ve akıp gitti böylece elimden
Haberi olmadı yurdumun bu hazneden*

*Feragati böyle öğrendim yas içinde
Bir hiç her şey ad verilmeyen yerde.*

*Ad Verme’*de konuşan ses, yurduna uzaklardan getirdiğine karşı bilinçliğin gururunu taşımaz. Üstelik getirdiğine ad koymayı kendi değil, eski Ceremen efsanesinde insanların kaderini tayin eden Nornlardan (Kader) bekler. Şiirin buraya kadarki sunumunda kendisinden istifade ettiğimiz Prof. Melahat Özgü’nün sözlerine bundan sonrası için de yer verelim: “(...) Nornlar (varlıklar), dünyada dal budak salan bir ağacın (dişbudak ağacının) dibinde oturup bereketli *Urdar* çeşmesinden su taşıyarak, bu ağacı kurumaması, hep yeşil kalması için sularlar. Bu ağaçla da dünyayı kurumaktan, çürümekten korumuş olurlar. Norn’un hükmü, tanrılara da geçer. Onların kaderlerini de gene bunlar tayin eder. Daha sonra çıkan *Harvardar* efsanesine göre de, şair hayat bilgeliğini *Urdar* çeşmesinden almış. Şiirdeki ‘norn’ da, tanrılarla insanların kaderini, olabilecekle olamayacak olanı tayin eden bir Kaderdir. Şaire getirdiği bu yepyeni şey için kuyusunda esrarlı, büyülü bir ‘ad’ bulur ve onu bu ‘ad’la adlandırır. Şiirin ‘uzaklardan’ getirdiği bu biricik şey, onun vereceği ‘ad’la ancak ülkesine girer, çünkü ancak böyle bir ‘ad’la bu değerli şey gerçeğini bulur. Şair bir ikinci defa gene böyle ‘uzaklardan’, değerli, yepyeni-

ni bir şey bularak gelir. Bu sefer de gene *Kader*, kuyusundan bu getirilen şey için bir 'ad' arar. Fakat bu sefer bulamaz, bulamadığı için de yurduna bu şeyi sokamaz. Son iki mısra, fikir bakımından öğreticidir: Şair getirdiği şey için Kader ona bir ad verebildiğinden, o, 'feragat etmesini öğrenir. Ad'ın eksik olduğu yerde, özün de eksik olduğunu anlar, çünkü öz olan ancak bir 'ad'la varlığını kazanır. 'Ad' olmayan yerde öz gerçekleşemez. (...) Efsanedeki 'norn' o büyülü kader kuyusu, dışarıda bir kuyu değil, şairin içindedir. Norn'un kişiliği de şairin kişiliğidir. Norn'un vereceği 'ad' şairin vereceği 'ad'dır. Şairin vereceği 'ad' ise büyülü olmalı, büyü, öz varlıktan gelmeli, yoksa bir tesir yapamaz, yapmadığı için de şairin dünyasına giremez."⁸

Şiir İçin 'Dirileştirici Nefes': Mitler

Stefan George'un kendi eylediğini tebellür ettirebilmek için seçtiği yordam bir mittir. Çünkü "insanlar", Prof. Dr. Fred Gladstone Bratton'dan alıntılanarak söyleyelim, "hayatlarını üzerine kuracak değerler dizisi veya hakikat aradıkları zaman, tarihe değil, hiçbir zaman eskimeyen efsaneye başvurdular."⁹ Prof. Dr. Bratton insanlardaki bu yönelimi 'garip' buluyor. Gerçekten de 'garip' bir yönelimdir bu. Garipliği yönelenlerin yeryüzü üzerinde insanlığın kadim yaşlarını yaşamak konusunda ısrar edişleridir. Bu ısrarcılar öyle görünüyor ki bir sırrın peşindedirler. Eylediklerini, ısrarlarını, modern hayata karşı en esaslı karşılığı veren modern şairler gibi kendi adları üzerinden değil de sahiciliklerinde kuşku duyulmayan kahramanlarla identikleşerek eylemek istemektedirler. Böylelikle eylediklerinde kendi adları değil aslolan eylemin kendisi yankılanabilecektir. Bunu isteyen olsa olsa yılanın ejdarha olmaklığını görmüştür. Ama eylediği değilse bile eylemeye eğildiği onu kahraman kılar. Bu noktada durup onun bu eyleminin zamanın ruhu ile ilgisine bakabiliriz. Bu ilgi Northrop Frye'in *Eleştirinin Anatomisi*'nde belirttiği gibi zamanın ruhunun tetiklediği 'döngüsellik'in bir parçası değildir. Yani Terry Eagleton'un özetinden istifade ile söylersek, "Edebiyat mit olarak başlar, ironiye döner ve yeniden mite yönelir." desek bile, Frye'in iddia ettiği gibi 1957 sonrasında bir mite dönmeden söz edemeyiz. Vakıa için bir 'mite dönüş' değil 'mit uydurmaya girişmek suretiyle mitlerin tahrifi' diyebiliriz. Post-modern algı bir mitle identikleşmek yerine ondan istifade ederek bir 'atmosfer yaratmayı' ister. Bu algı ile eğilen anlık zamanın hayat algısına tabidir. Bu yüzden de evrensel yeni mitler peşindedir. Oysa George kendi eylediğini tebellür ettirebilmek için bir mit seçerken kendi yurdundan değil de başka yurtlardan bir mit seçseydi kendi eylediğini gene tebellür ettirebilirdi. Onun *Ad Verme* şiiri başka yurtların mitlerinde de yaşamını sürdüren bir 'kader' algısıyla, 'feragat' yürekliliğiyle eminim ki yaşıyordur. Bu emin olma duygusunu Brat-

ton'un: "Etnoloji, antropoloji, folklor ve din sahasındaki yeni incelemeler, bütün halkların müşterek bir ruhi temele dayandıkları ruhen birleşmiş mevcudiyetini gösteriyor veya hiç olmazsa, böyle bir dünyayı akla getiriyor." sözlerinden haberdar olmasam da duyardım. Çünkü benim naçizane insanlık tarihi yorumum şundan ibaret: Bana göre insanlık dünya üzerinde Hz. Davut'a geldiğinde kendinden aşkın bir varlığa inanmak bakımından çocukluk yaşlarını geçiriyor olmalıydı. Zebur'un çocuk şarkılarını andırması bundan olsa gerek. Hz. Musa'ya verilen On Emir gösteriyor ki bizler henüz on emri sadece öyküler ile anlayacak yaşıydık. Hz. İsa, aynı bakımdan eski Yunandaki tüm o felsefi spekülasyonlara rağmen hâlâ öykülerin kurmaca dünyasında olduğumuza bir delildi. Hz. Muhammed'e vardığımızda ise artık dünya üzerinde anlayışımızı inanca kalbettirebilme ve inancın hizmetine sunma açısından da reşittik. Bu demek oluyordu ki artık (ya da şimdi) vardığımız bu noktadan geriye doğru eğilerek ileriye doğru bakabilirdik. Yeryüzünde buna yetecek deneyimimiz ve deneyimlerimizden çıkarsama yapabileceğimiz anlayışımız yeterince 'gelişkin' olmuştu. Bundan sonra en büyük sorun anlayışımızı bozacak şekilde işletmememizdi. Fakat insan nesli için dünya hayatında her yaşta en zor şey inanmak ve anlayışını bu inanca göre işletmektir.

İnsanlık yeryüzü üzerinde reşit olmasından bu yana yaklaşık on beş asır geçirdi. Kısa sayılabilecek bu süreçte anlayışını öyle işletti ki gururluluğun bilincine, kendi tanrısallığına, tiran olma iddiasına vardı ve bugün söylemekten bıkmadığım şimdiki bun ve bunak haline geldi. Şimdi şair bu bunaktan doğan çocuklara insanlığın kahramanlığını hatırlatmalıdır. Yapacağını şiirin bu hatırlatmadan elde edeceği esenliği önemseyerek ve yine şiirin kalitelerinden yitirmeyerek yapmalıdır. Bunları bugün bilinçle söylüyorum. Bundan altı yıl kadar önce Deli Dumrul'u yazmaya koyulduğumda bu bilince sahip değildim. Sanırım o hikâyedeki Tanrı, Kadın, Erkek ve Aşk figürlerinin cezbisine kapılmıştım. Yazımın alınlığına koyduğum Mevlâna'nın rubaisindeki gibi idim. Zaman içinde tutulduğum şeyin mahiyeti üzerine düşündüm durdum, hala da düşünmekteyim ve sanırım hep düşüneceğim. René Wellek ve Austin Warren, hayalgücü zengin yazarların mit ihtiyacından söz etmelerini onların toplumla kaynaşma, toplumda işlevi olan bir sanatçı olarak bir yere sahip olma arzularından kaynaklandığını belirtiyorlar. Onlara göre Yeats, bu arzusunun itkisiyle Mallarmé gibi bir moderne duyduğu hayranlığa rağmen, geleneksel Kelt mitolojisini kendi yarattığı yeni İrlanda mitolojisi ile birleştirmiştir.¹⁰ Bana göre de bu topraklarda bulunuşumuzun bininci yılını doldurmadan atalarımızla aramızda sadece adlarımızla mukayyet bir yakınlık kalmış olarak yaşamak istemiyorsak, üç yüzyıldır geliştiremediğimiz insan tipimize can vermeliyiz. Daha başından patolojik olan mitlerinin bunaklaştırdı-

ğı yeryüzü insanına bu bizim bir borcumuzdur da. Yeats'in deneyimi de aynı borcun edasından başka bir şey değildir. Çünkü zaten mit kahramanı da, Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'de "Tanrı, erkeği ve kadını yarattığı gibi kahramanı ve şairi, hatibi de biçimlendirmiştir. Şair diğerlerinin yaptığı gibi yapamaz. O yalnızca kahramana hayranlık duyar, onu sever ve onun adına sevinir (...) Olmuş olanı anımsatmaktan, olmuş olana hayranlık duymaktan başka bir şey gelmez elinden. Kendisinden hiçbir şey katamaz ama emanet edilmiş hazineyi kıskançlıkla korur. Fakat aradığını bulduğunda şarkısıyla ve söyleviyle herkesin kapısında dolaşır. (...) Şair sanki kahramanın yaradılış güzelliğidir. Güçsüz bir anıdır belki de ama yine de yüceltilmiş bir anıdır."¹¹ sözleriyle anlattığı şair de "erkek ya da kadın olsun, kendi kişisel, coğrafi ve tarihsel sınırlılığının dışına/ötesine çıkmayı başarabilen ve tüm insanlık için genel geçerliliği olan duygu, düşünce ve davranış şemalarını şahsında yaşayabilen, 'evrensele yayabilen birey'dir."¹² Ben kendi payıma *Duha Kocaoglu Deli Dumrul Boyu*'nun Faust tipi insanın muadili, mukabili değil murarı olarak tebarüzünü önemli buluyorum. Bu işin suiistimal edilmesinden de sulandırılmasından da endişe duyuyorum. Bu gibi hususlarda yapabileceğim bir şey yok ama elimden geleni az önceki alıntıda sözü edilen şair gibi olma arzusu ile eyliyorum.

¹ Mevlana, *Hız. Mevlana'nın Rubailer*, (Çev: Şefik Can), Konya., 2005, C:I, s. 22.

² Carl Gustav Jung'tan aktaran Prof. Dr. Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci*, İst., 1997, s.47.

³ Benedicte Spinoza, *İnsan Anlağının İyileştirilmesi ve Onu Şeylerin Gerçek Bilgisine Götüren Yol Üzerine İnceleme*, (Çev: Aziz Yardımlı, İst., 1998, s. 57.

⁴ Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, (Çev: İris Kantemir) İst., 2002, s.329-330.

⁵ Friedrich Hölderlin, *Yazgı Tanrıçalarına, Seçme Şiirler*, (Çev: Turan Oflazoğlu), İst., 1997, s.58.

⁶ Daryuş Şayegan, *Kürsüsüz Sanat*, Batı Karşısında Asya, (Çev: Doç. Dr. Derya Örs), İst., 2005, s.111-117.

⁷ Stefan George, *Ad Verme*, (Çev: Selahattin Batu), Tercüme Dergisi, S: 62, Y: 1958, s.30.

⁸ Melahat Özgü, *Stefan George*, Tercüme Dergisi, S: 62, Y: 1958, s.30-31.

⁹ Prof. Dr. Fred Gladstone Bratton, *Yakın Doğu Mitolojisi*, (Çev: Nejat Muallimoğlu), İst., 1995, s.19.

¹⁰ René Wellek-Austin Warren, *İmaj, İstiare, Sembol, Mit*, Edebiyat Teorisi, (Çev: Ö. Faruk Huyugüzel, İzmir-1993, s.166.

¹¹ Sören Kierkegaard, *İbrahime Övgü, Korku ve Titreme*, (Çev: N. Ekrem Düzen) İst., 1990, s.15.

¹² Joseph Cambell'dan aktaran Prof. Dr. Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci*, İst., 1997, s.48.

VECİHİ TİMURÖĞLU

MITOS VE ŞİİR

Yunanca “*myéin*”, öğretmek, gizli bilgileri anlatmak anlamlarına geliyor. “*Mitos*” (mythos), bu eylemden türetilmiş bir ad. Gizli bilgilerin “anlatısı”sı. Eskiçağ uygarlıklarıyla uğraşanların karşılaştıkları her yaratı, bir mitos içerdiğinden, mitosları inceleyen bir bilim dalı doğmuştur: *Mitoloji* (mythologie). Türkçe’de, “*mitbilim*” kavramıyla karşılaşabiliriz. “Mit” (myth), sözlü halk yazın biçimlerinden biridir ve eskiçağın (anti-quité) bir irasalıdır (karakteristik).

“Mit”ler, tarihin ilk dönemlerinde ortaya çıktı. Mitlerde geçen düşsel imgeler-tanrılar, masalbilim kahramanları, olağanüstü olaylar vb- değişik doğa ve toplum görüngülerinin (fenomen) açıklanması ve genellenmesi çabasıydı. Mitlerin mantıksal çözümüne kalktığımızda -ki, bu olanaklıdır- doğa güçlerini imgeleme yoluyla, “*imgelem*”de (muhayyile) topladıklarını görürüz. Yeni bir oluşumu da, -bireysel, doğal, toplumsal- yeni bir mitte açıklar ilkel insan (ilkel komünal toplumun insanı). Mitbilimsel düşünceyi felsefi düşünceye dönüştürmekte önemli işlevleri olan Sokrates (M.Ö. 469-399), Platon (M.Ö. 428-347) ve Aristoteles (M.Ö. 384-322) gibi filozoflar bile, çağlarının doğayı algılama ve yorumlama kaynağı olan mitleri kullanmışlardır. Düşünce tarihini incelediğimizde, doğa güçlerinin egemenlik altına alınmasıyla koşut olarak mitlerden kurtulduğunu görürüz. Eski toplumdaki dünya görüşlerinin ayrıntıları ve bu ayrıntıların desteklediği özü, ifadesini mitlerde bulmuştur. Mitbilim, doğaüstü kavramları içerdikleri oranda dinsel öğeler taşırlar. Mitoslar, salt, insanın doğa güçleri karşısındaki düşünce biçimlerini yansıtmaz, “*gerçeklik*” karşısındaki davranışını da yansıtır. Hatta, törel görüşlerini, ahlaksal davranışlarını da.

Mitbilimin yöntemi, doğal ya da toplumsal tüm özdeksel (maddi) şeylerin bilinçsiz, ama sanatsal olarak yeniden yaratımına dayanır. Bu yüzden, tüm sanat dallarında mitbilimin imgeleri -tüm halkların mitbilimlerinde- türlü yorumlarla kullanılmıştır. Bu savımızın şiir için geçerli olduğu açıktır. British Museum’da, Prieneli Arkhalaüs’un (Herakleitos’un soyundan Temenis’in oğlu) yaptığı bir kabartmada, insan topluluğu içindeki kimi kişilerle birlikte, İskenderiye’deki ünlü kitaplığın -belki de, Algai’de- avlusunda, Lagos Hanedanı’ndan iki kralın önünde, Homeros (M.Ö. 750-700 yıllarında yaşadığı sanılıyor), *İliada ve Odysseus* destanlarının simgesel betimleri (tasvir) arasında bir tahtta oturmaktadır. Bu betim, Homeros’un tanrılaştırılmasıdır. Tahtın arkasında, iki kral, ayakta duruyor. Tahtın sağında duran kral, “Khra-

nos"u (zaman), soldaki "Dikoumene"yi (yerleşilmiş toprak) temsil ediyor. Zaman ve yerleşilmiş toprak, ölümsüz "aoidos"u (ozan, destancı, epik şair) onaylıyor ve tarihe kaydediyor. Böylece, yaşam için şiirin gerekliliği, sonsuza dek kanıtlanmış oluyor. Topluluğun önünde, biraz ileride, bir sunak (bomes) vardır. Sunağın sağında bir delikanlı, elinde, saçmak için bir şarap testisi (oinokhoe) tutuyor. Solda, genç bir kadın görünüyor. Kadın, ateşe "günlük" serpmektedir. Bu kabartmada iki ad okuyoruz: *Mitos* (genç yardımcı, sözü tanrısalılaştırıyor) ve *Rahibe* (tarihi kutsayan kişi).

Bu kabartma, M.Ö. 205 yılında yapılmış. Bu tarihe dek, insan biçiminde "mitos" görülmemiştir. Mitosun karşısında tarih de (Rahibe) insanlaşmış. Mitoslar ve söylenceler (légende, efsane), M.Ö. üçüncü yüzyıldan başlayarak felsefi düşünceye, giderek tarih bilgisine dönüşüyor.¹ Bizi bugün de uğraştıran "varlığın başlangıcı" ve "yazgı" sorunlarına yanıt oluşturan tarihöncesi çağların masalsal anlatımıdır mitos (mythos). Bu anlatımlar, ilkin "söz"le olmuştur. Tüm kutsal kitaplar, "söz"ün tanrısal yansımasıdır. "Kuran"ın halk arasındaki saygın adı "Kelam-ı Kadim"dir. Yani, "eski söz". Kelam-ı Kadim, gerçekten, Arapça'nın en şiirsel ve en olgun ürünüdür ve de "Allah sözü"dür. Demek, Tanrı, insanlara "şiirsel" sözle ulaşıyor.

İncil'e göre de, yaradılışın kökeninde "söz" vardır. Luka İncili şöyle başlıyor: "Aramızda vaki olmuş şeylerin hikâyetini (öyküsünü, söylentisini) başlangıcından gözleriyle görenlerin ve kelamın hizmetçisi (sözün hizmetini gören) olanların bizlere naklettiklerine göre tertip etmeğe, birçok kimseler giriştiklerinden, ben de, ta başından beri hepsini dikkatle araştırıp tahkik ederek ey faziletli Teofilos (Tanrısever), olduğu gibi sırası ile sana yazmağı münasip gördüm; ta ki sana öğretilen kelamın doğruluğunu bilesin". (Ayet 1, 2, 3, 4).² Demek, Tanrı'nın buyruğu, insanlara "söz" (kelam) ile veriliyor. Yuhanna İncili de, şöyle başlıyor: "Kelam başlangıçta var idi ve kelam Allah nezdinde idi ve kelam Allah idi. Her şey onun ile oldu ve olmuş olanlardan hiçbir şey, onsuz olmadı. Hayat onda idi ve hayat insanların nuru idi."³ (Ayet 1, 2, 3, 4).

Yuhanna, sözü (kelam) doğrudan Tanrı sayıyor. Yaradılışın kaynağı "söz"dür. Varlığın oluşunu haber veren ilk özdeksel varlık ya da olgu "söz" olduğuna göre, söz, "yaradan"dır. Tevrat da, yaradılışın "söz" ile başladığını belirtiyor. Musa'nın (M.Ö. 1000 yıllarında yaşadığı sanılıyor) birinci kitabı "Tekvin" (oluş, oluşum), şöyle başlıyor: "Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu ve enginin yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Allah ışığa Gündüz ve karanlığa Gece dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün." (ayet 1, 2, 3, 4, 5).⁴ Olmak, "demek"le gerçekleşiyor.

İbrani mitbilimi, yaratılışı söze bağlıyor. Türk mitbilimi de, dünyanın yaratılışı hakkında, Tevrat'a yakın bir yaratışdan söz ediyor. *"Daha yer ve gök yaratılmadan evvel, her şey sudan ibaretti. Ne toprak, ne sema, ne Güneş ne de Ay vardı. Bütün tanrıların en büyüğü, her mevcudun (varlığın) ibtidası (öncesi, ilki) ve ben-i âdemin (insanoğlunun) cediti Tanrı Karahan evvela (önce) kendine benzer bir mahlûk (yaratık) yarattı. Ve ismine (adına) "Kişi" (adam) dedi. Karahan ve Kişi, iki siyah kaz gibi müsterihane (esenlikle) su üzerinde uçuyorlardı."*⁵

Tanrı Karahan, evrenin sınırsız boşluğunda gezerken canı sıkılıyor, kendisine benzer bir yoldaş yaratıyor. Kendisine benzer birini yaratması, kendisinden başka bir varlığı tanımadığını gösteriyor. İbrani mitbiliminde, Tanrı kendisine benzer olarak yaratır "Âdem"i. "Yok"un "var" a dönüşmesi, özsel ve biçimsel bir benzerliği yansıtıyor mitbilimde. Tevrat'ta, *"Ve Allah, insanı kendi suretinde yarattı."* diye yazıyor. Bu cümlemin yapısına baktığımızda, Tanrı'nın yaratma eyleminin Tanrı tarafından değil, üçüncü kişi tarafından, yani Musa tarafından söylendiğini kolayca anlıyoruz. Bir bakıma, İbrani mitbilimi, Tanrı'nın insan tarafından yaratılmış olduğunu da imlemiş oluyor.⁶

Yunan mitbiliminde de, yaratılışın kaynağında "söz" vardır. Hesiodos'un (M.Ö. 700 dolaylarında yaşadığı sanılıyor) *"Theogonia"* adlı yapıtında, yaratılışın nasıl olduğunu *"şiir okuyan kızlar"* (Museler) anlatırlar. Museler, şiirlerini müzikle söylerler.⁷ Dizeler şöyle: *"Selam sizlere Museler, Zeus'un çocukları, bana güzel şarkılar verin/söyleyin nasıl önce tanrıların ve toprağın meydana geldiğini."*

Burada İbrani *"mitos"*undan ayrılan önemli bir nokta var. O da, tanrıların yaratılışıdır. Tanrılar, bir *"karmaşa"*dan (khaos) yaratılmıştır. Bu da, açık bir imi gösteriyor: *Yunan tanrılarını da, Yunan insanı yaratmıştır.*

*Gerçekte Khaos'tu en önce meydana gelen, sonra da.
Geniş göğüslü toprak her şeyin daima sağlam durağı,
Ve Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların.*⁸

Karmaşadan da, karanlık (Erebos) ile *Kara Gece* oluşur. Görüldüğü gibi, İbrani mitbilimiyle özdeş bir kavrayış var. Gece'den *Aydınlık* (Aither) ile *Gün* ortaya çıktı. Bunları, sevişerek birleştiği Erebos'tan gebe kalıp doğurdu. Toprak, önce, kendisine eşit *"Yıldızlı Gök"*ü sarıp örtsün diye, büyük dağları, sevimli duraklarını tanrıların, yarattı. Toprak'la Gök, önce *Okeanos'u* (su) doğurdu. Sonra da, başka tanrıları. Tanrıların, özdeksel (maddi) varlıklar olarak imgelendikleri açıkça görülüyor. Khronos (zaman tanrı), *Gaia* (Toprak) ile *Uranos'un* (Gök) kızları *Rheia* ile evlenir ve *Zeus'u* (tanrıların babası) doğurtur. Zeus, yazgıyı belirler. Tanrıların yurdu olan Olympos'un doruğunda

oturur, iyilikleri ve kötülükleri dağıtır. Her birimiz için, sarayının kapısında-ki küplerden birine elini daldırır, yazgımızı belirler.⁹ Homeros (M.Ö. 750-700 yıllarında yaşadığı sanılıyor), İliada da, Zeus'u "*İnsanların ve tanrıların babası*" olarak betimliyor.¹⁰

Mitos, en evrilmiş biçimiyle, eski Yunan'da gelişip serpilmiştir. Ancak, bildiğimiz en eski belge, Sümer mitbilimidir. Sümerler, gerçeği aramak için, hiçbir "*bilgi üretimi*"ne başvurmazdılar. Doğanın temel yapısı hakkında hiçbir soru sormazdılar. Bu yüzden, "*bilgi kuramı*" (epistemologie) diye adlandırdığımız, felsefenin en temel konusuna değinen hiçbir düşünceye rastlanmaz Sümer mitbiliminde. Ama, insanın yaratılışına ilişkin ilk söylenceye, onlarda rastlıyoruz. Evrenin doğası, kökeni ve düzeni üzerine tartışmışlar. Denebilir ki, tanrıbilimi ve varlıkbilim inancını, onlar ortaya attılar ve geliştirdiler. "*Tanımlama ve genelleme*" yöntemlerine uzak olduklarından, bilgi ve varlık üzerine felsefe yapamadılar, ama evrenin temel öğelerini aramayı da sarsaklamadılar. Onlar için evrenin temel öğeleri, "*yeryüzü ve gökyüzü*" idi. "*Yer-Gök*" anlamına gelen "*An-Ki*" terimi, evren anlamındadır. Yer, düz ve yassıdır. Gök, üstten ve alttan "*kubbe*" biçiminde katı bir özdekle çevrilmişti. Sümerbilimciler, bir varsayımla, bu madenin "*kalay*" olduğunu düşünüyorlar. Sümerler, kalayı "*gökmatal*" anlamında bir sözcükle karşılamışlar. Gök ile yer arasında "*lil*" (rüzgâr) bulunuyordu. Lil, "*soluk, hava*" anlamlarını da içeriyor.¹¹

Evrenin nasıl yaratıldığını, Gılgamış Destanı'nda, Gılgamış'ın Enkidu ile "*Ölüler diyarı*"na girişlerinde öğreniyoruz:

*Gök yerden uzaklaştıktan sonra,
Yer Gök'ten ayrıldıktan sonra,
İnsanın adı konduktan sonra,
An (Gök tanrı) göğü ele geçirdikten sonra,
Enlil (Hava tanrı) yeri ele geçirdikten sonra,*

Görüldüğü gibi, "*mitos*", şiir ile anlatılıyor. Sözün en etkili biçimi şiirde görülmüş. Bilimde, felsefede ve yazında böyle olmuş, tüm ilkçağ ve ortaçağ boyunca. Düzyazı, ortaçağda başlamış ama, koşukla yarışmamış. Samuel Noah Kramer, bu dizelerden, varlıkbilimle ilgili şu kavramları çıkarıyor:

1. Bir zamanlar, gök ile yer birdi.
2. Gök ile yerin ayrılmasından önce, kimi tanrılar vardı.
3. Gök ile yerin ayrılması üzerine, Gök Tanrısı "*gök*"ü, Enlil de (Hava tanrısı) "*yeri*"i ele geçirdi.¹²

Bu metinlerde, evrenin yapısı ve oluşumu üzerine bir sorgulama görülüyor. Herhangi bir tanımlamaya ve genellemeye yönelinmiyor. Bir “mitos”tur bu.

Sümerler’in en önemli mitoslarından biri “sığır ve tahıl”dır. An, sığır ve tahıl tanrılarını gök ile yer dağının ardında döllüyor. Ve bunlarla, yeryüzüne bereket yolluyor. Hayvansal ve bitkisel üretimin kazandığı önem açıkça belirtiliyor. Bu mitos, şu dizelerle yansıtılıyor:

*Gök ile yer dağının ardında,
An, Anunnakileri döllledi.*¹³

Kazma gibi çok değerli bir tarım aracının yapılışını da, bir şiirle kutsuyor, bir tablet:

*Efendi, yararlı olanı ortaya çıkarmak için,
Kararları değiştirilmeyen Efendi,
Topraktan ülkenin tohumunu filizlendiren Enlil,
Yerden göğü ayırmayı düşündü,
Gökten yeri ayırmayı düşündü.*¹⁴

Sümer tabletlerinin önemli parçalarından biri de, Nippur kazısında bulunmuştur. Bu kazılardan elde edilen tabletlerden birinde, yaşlı kadın, anne “Nubarşegunu”, genç kızı Ninlil’e, kentin delikanlısı, tanrı Enlil’le evlenmesini öğütler:

*Duru ırmakta, ey kız, duru ırmakta yıkan,
Ey Ninlil, Nunbirdu ırmağının kıyısı boyunca yürü,
Işıltılı gözlü Efendi, ısıltılı gözlü,
Yüce dağ Enlil baba, ısıltılı gözlü, görecek seni.
Çoban, ısıltılı gözlü, yazgıları belirleyen görecek seni,
Derhal kucaklayacak, öpecek seni.*¹⁵

Ninlil, anasından alınca imi, koşar coşkulu ırmağa, ırmak değin coşkulu. Cinsel dizelerle betimlenmiştir bu karşılaşma.

*Efendi ona sevişmeden söz etti, kız gönülsüzdü,
Enlil ona sevişmeden söz etti, kız gönülsüzdü,
“Benim dölyatağım çok ufak, birleşmeyi bilmez,
Dudaklarım çok küçük, öpüşmeyi bilmez.”*¹⁶

Homeros'un destanı değin düzenli olmasa da, bu şiirlerde de, imgelemleme görülmüyor. Toplumun imgelediği mitos, şairlerce yineleniyor. Şaire düşün, salt betimleme oluyor. Ama, şiir, "mitos"un yansıtılmasında, "kutsal"ın öğretilmesinde, "logos"un (söz, akıl, düşünce, anlam) önüne geçiyor. Eski Yunan mitosunun önemi, "logos"un sorgulama yapmasına engel olmamasındadır. Ne ki, logos da, koşukla sorgulamıştır evreni. Koşuk (şiir de diyebiliriz) tek araçtır yazmada. Özdeksel (maddeci, materyalist), daha doğrusu özdekçi diyalektiğin bulucusu Herakleitos (M.Ö. 544-483), kuramını koşukla yazmıştır. Elimizdeki tek yapıtı "Doğa", yer yer şiirsel yük de taşır. Kısası, ilkçağ ve ortaçağ düşünürleri, yapıtlarını koşukla yazıyorlar. Uzun süre, "koşuk"un şiir sayılması bu yüzdendir. Bilimsel yapıtlar bile, temel biçim olan koşukla yazılmış. Bellekte saklanması için ölçü, özellikle uyak önemli işleve sahiptir. "Sözlü öğretim"ın egemen olduğu eğitim düzeninde, koşuk, önemli bir görev yapar. Türk toplumu, felsefe yapmadığından, toplumsal, düşünsel ve siyasal sorunları "şiir"le yansıtmıştır. Dünya görüşünü de, şiirle anlatır. Halk şiiri (anonim ve âşık edebiyatı içinde), bir bakıma, Türk halkının tümel dünya görüşünü yansıtır.

Herakleitos, çok derin düşünceyi yansıtan, genel tutuma uyararak şiirle yazmıştır. Herakleitos'un ele geçmiş eski bir elyazmasında, şu epigramma (bir şeyin üzerine yazılan yazı, taşlama, kısa şiir) var:

*Açıverme Herakleitos'u yaprağın sonuna dek
Ephesli'yi; pek saptır patika gerçek.
Kapkaranlık her yan, yok bir ışık, giderse
Ehli, her yer güneşten aydınlık.¹⁷*

M. Ö. V. yüzyılda yaşadığı söylenen Hellenistik tarihçi Anthistenes, Ephes'i (Efes) demokratikleştiren kişinin Herakleitos olduğunu yazıyor. Her şeyi simgelerle anlatmayı yeğlemiştir. Ephes Tiranı Melankomas'ı, tiranlıktan vazgeçirmeyi başarmış, halkın kendi kendini yönetmesi için ortamı hazırlamıştır. Anthistenes'in anlattığına göre, halk, kendisinden yeni yasalar yapmasını isteyince, kürsüye çıkmış, söylev vereceğine, bir bardak soğuk su istemiş, üzerine arpa unu ekmiş, bir çöple karıştırdıktan sonra içmiş ve kürsüden inip gitmiş. Elde bulunanla yetinmeyi simgeliyor bu fıkra. Pahalı şeylerden vazgeçerek, kentlerin dirlik ve düzenlik içinde yaşaması gerektiğini belirtiyor. Barış ve dirlik içinde yaşamanın yolunu imliyor. Anthistenes, bütün bunları koşukla anlatıyor.¹⁸

Herakleitos, her şeyin bütün olduğunu, bütünün de karşıtlarıyla var olduğunu söylüyor:

Bütün ile bütün olmayan,
 Birlik ile ikilik olan,
 Ses birliği, ses aykırılığı,
 Bütün şeylerden bir şey ile
 Bir şeyden bütün şeyler
 Değişerek dinlenir
 (İnsan vücudundaki aitherce) (Aither: Ateş, aydınlık).
 Dağılır ve yeniden toplanır,
 Yaklaşır ve uzaklaşır.¹⁹

Bu birlik, insan yaşamı için de geçerlidir:

Aynı şeydir yaşayanla ölmüş,
 Uyanıkla uyuyan, gençle ihtiyar,
 Çünkü bunlar değişince ötekilerdir
 Ve ötekiler değişince bunlar.²⁰

Demek, “mitos”tan sonra, felsefe de, şiirle yapılmış.

Mitosun Mezopotamya’dan Mısır’a, Mısır’dan Filistin’e, Filistin’den Babil’e, Fenike’ye, Fenike’den Miken’e, Miken’den İyonya’ya, İyonya’dan Yunan’a (Yunan ülkesi) dek gelişen doğurganlığı ve yayılmanlığı, özellikle Fenikeliler’in ve Helenlerin (Yunan halkı) serüvenci toplumsal ıralarını (karakter) beslediği yadsınamaz.²¹ Fenikeliler’in serüvenci ıralarını, Herodotos’a (M.Ö. 490-425) İranlı anlatıcılar anlatmışlar. Bu da, Ortadoğu’nun, uygarlık tarihindeki önemli yerini açıklıyor. Yirminci yüzyılın başlarından buyana, Batılı bilginler, “mitos”u, eski çağın toplumları gibi anlamaya başladılar. Bundan önce, mitos, salt masalımsı anlatılar ve tanrıların özyaşam öyküleri olarak algılanıyordu. Oysa, yirminci yüzyılın başından başlayarak, mitosların da, “gerçek bir tarih”i içerdiği, üstelik, “dinden farklı bir kutsal örnek oluşturuğu” için, yüksek bir değer taşıdıkları anlaşılmıştır.²² Mitosların anlatılarındaki serüven niteliği, tarihsel gerçeği taşıması, halkbilim biçimlerinden biri olması düşsel imgeler içermesi, doğa ve toplum görüngülerini genellemesi, bunları imgelem yardımıyla toplaması, şiiri beslemesine yol açmıştır.

Burada, şuna değinmeden geçemeyiz: “Her mitosun gerisinde, ancak, onun yardımıyla ulaşabileceğimiz bir doğruluk payı vardır. Şiir, bu derinliği yansıtmının ve anlamının en olgun aracıdır. Salt bir uydurma, bir yanılgı değildir mitos. Mitoslar, birer sembol düzeyine çıkartıldığında, çağdaş düşüncenin bir boyutunu oluşturur.²³ Kaynağında, biraz kapsamlılaştırarak düşünürsek, mitos, tümüyle imgelem ürünü olan, korkularımızın, istemlerimizin, tasarıları-

mızın, bir bakıma duyuşsal ve duyuşsal dünyamızın köklü bir değışikliğe uğratılmış bulunan erk gücüne sahip büyüünün de anasıdır. En azından, büyü gücüne sahip bir erki içerir. Kuşku götürmez gerçek olarak benimsenen bir şeyin düşünüşü (fikri), tasar, imgelemdir. Örneğin, eşitlik mitosu, evrensel barış mitosu, Fransız inceliğı, Türk gücü, İngiliz kaypaklığı vb. mitoslar, hep gerçek oldukları düşünüşlen imgelemlerdir. Halkların kardeşliği mitosu da, istenen bir evrensel durumun düşünüşü ve tasarıdır. Ama bunlar, şiiri kışkırtan, zaman zaman besleyen “*dil uydurma*”nın (neologisme, gloselalia) önemli öğeleridir. Şiir, her zaman, çocuklarda ve ruh hastalarında görülen yeni simgeler uydurmaya ya da yenilerini eskileriyle değıştirmeye eğilimlidir. Bir bakıma, mitosların arkasındaki gerçekliği aramayı da, ruhsal çözümlemeci/psychoanalysis) reklam yoluyla yayılmış, yayıldığı dönemde kabul görmüş büyük bir mitos olarak kabul edebiliriz. Bu sayrılık (hospitalisme) durum da, şiiri besler. Necip Fazıl’ın ve Ece Ayhan’ın şiirlerinde, bu kaynağı çok kolaylıkla görebiliriz.

Şiirde, her zaman, gerçekliği, imgeleyen şeyden ayırmama eğilimi görülür. Şiir okuyanlar, nedense, bu eğilimle yorumlamaya kalkarlar şiiri. Kuşkusuz, bu durumu, “*mitomani*” (yalan söyleme sayrılığı) ile, yani masal uydurma deliliğı ile karıştırmamak gerekir. Sinirli öznenin yalanı iki türdür: *Süsleyici yalan*, *sıkıntıyı dağıtan yalan*. Bunların hiçbirisinin mitomani ile ilişkisi ve ilgisi yoktur. Mitomani, kaçıp kurtulmanın beğenisidir.²⁴ Şair, böyle yalanları sever. Yakaran bir dize ile, sevgiliden özür dilemek, süslü bir betimlemeyle sevgilinin gönlünü almak, şairce davranış olarak nitelenebilir. Böyle bir öyküncelik (fabulation), şiiri besleyen imgelemlerdir.

Yunan ve İbrani mitbiliminin bize kazandırdığı doğurgan ve yayılğan zenginliği nasıl unutabiliriz? Sandro Batticelli (1444-1510), başlangıçta kuyumcuydu. Değerli taşlarla ve madenlerle, kontları, kontesleri, prensleri ve prensesleri süslerdi. Antonio Pallaideolo’nun öğrencisi olunca, din bilgileri genişledi, dinsel düşünüşesi zenginledi, inancı güçlendi. Eskiçağın esin dolu süsleyici yalanlarıyla beslendi. *Primavera* (İlkbahar Eğretilemesi) ve *Venüs’ün Doğuşu* adlı tabloları, bu yalanların ürünüdür. *Venüs’ün Doğuşu*, gerçek bir kadının model olarak kullanılmasıyla yapılmıştır. Mitos imgelem gücü, Bayan Simonetta Vespucci’nin çıplak bedeni üzerinde, süsleyici yalanın işlevini doruğa çıkarmıştır.

Botticelli, yakın arkadaşı şair Lorenzo Medici’nin “*Poizan*” adlı şiirinden esinlenmişti Venüs’ün Doğuşu’nu. Ama, Ardea Tapınağı’nın sahibesi, bitkilere ve bahçelere egemen olan, yakarlara aracılık eden Venüs’ü imgeletecek kadını bulamıyordu. Birçok taslak ya da eskiz yırtılıp atılmıştı. Lorenzo, sevgilisini getirdi ona. Tabloyu anımsayalım: *Rüzgâr Tanrısı, soldan üflüyor,*

midye kabuğundan Venüs doğuyor. Alaza benzeyen midyenin içinde yükselen kadın örgesi (motif), uçarcasına duran bir insan gibi, gotik gelenekten bir yansıma alıyor. Bir süsleyici yalanın yansımasıdır bu. Kaynağında, bu Venüs, eski bir beden biçimlemesinden oluşmuştur. İnce, alıcı bir liriklik, insan bedeninin çizimine ve duygulanışına katkıda bulunuyor. Botticelli, eski bir mitos değerini, kendi döneminin anlayışıyla bütünleştirmiş, lirik bir tablo yaratmıştır. Sevinç ve dünyasal araştırma, yapıtın temel değerleridir. Bu değerler, bir “yalan”dan (mitos) doğmuştur.

Çağdaş destan da (epik), koşulların ve ilişkilerin genişliği için, mitosun süsleyici yalan imgesinden yararlanıyor. Byron’ın *Don Juan*’ının ilk dizesini anımsayalım: “*Bir kahraman istiyorum.*” Öyle görünüyor ki, törel yasa durumuna gelen her şey, anlağın (zihin) yaşayan bir tutumu olarak, bir bireyden ayrılmamıştır. Goethe (1749-1839), ünlü *Faust*’unda, eski bir Germen mitosunu, hâlâ çağdaşlığını koruyan bir oyuna dönüştürmüştür. *Faust*’u şiir biçiminde yazması, “*edim*”i evrenselleştirme eğiliminden kaynaklanmış olmalı. Düzyazı ile yazsaydı, *Faust*, etkisini böyle uzun sürdüremezdi. Şiirin, her zaman, insan yığınları üzerinde kışkırtıcı, coşturucu bir etkisi olmuştur. *Faust*’un, ikinci bölümünün üçüncü perdesi şöyle açılır:

*Ben onca hayran olunan, onca ayıplanan Helena,
Şimdi denizden geliyorum ben.*

(Çeviren: Nurçin İleri)

Yirminci yüzyılın en önemli yazarlarından J. Joyce’un *Ulysses*’i, kuşkusuz, şiir değil, bir romandır, ama mitosun gücü, orada da görülüyor. Alejo Carpentier, 1943’te, *Bu Dünyanın Karanlığı* adlı yapıtında, “*büyüülü gerçeklik*”ten söz etti. Bu, süsleyici yalanın çağdaş yansıydı. Garcia Marquez’in *Yüz Yıllık Yalnızlık*’ına (Seçkin Cıloğlu’nca çevrilmiştir) baktığımızda, bir aile destanını görürüz. Latin Amerika’nın büyüülü mitosunu, bu yapıtta görmemek olanaksız. Sanırım, yirminci yüzyılın en önemli yapıtı değilse, en önemlilerinin başında gelir bu yapıt. Çağdaş mitosun nasıl kullanılacağını göstermiştir Marquez.

Fuzûli (.....-1556), beceri denizinin dalgıcı olmayanların, “*bilge*” olamayacağını söylüyor. O, süsleyici yalanın en hasını kullanır. “*İnci kabuğu (sedef), tennin bireşimidir (sentez, terkip), iri inci de ‘söz’dür.*”

*Olmayan gavvas-i bahr-i marifet ârif değil
Kim sade terkip-i tendür lü’lü-i şehvar söz*

(Fuzûli Divanı’ndan)

Bu da, süsleyici bir yalan değil mi? Açık ki, şiir, sözün büyüüdür.

Mitos, tüm dünya halklarının evreni anlamada kullandıkları ortak biçimlerden biridir. Eskimo şiirinde, sözün büyüü, kendi mitoslarıyla anlatılıyor:

*Zamanın ta başlangıcında
insanlarla hayvanlar paylaşıırken yeryüzünü
insan isterse hayvan olabilirmiş,
hayvan isterse insan.
Kimi insanlar varmış,
kimi vakit hayvanlar,
ama ayırım yokmuş.
Aynı dili konuşurlarmış.
Söz büyüyümüş o zamanlar;
insan ruhunun güçleri varmış,
rasgele söylenen bir söz
garip sonuçlar doğurur,
canlanırmış o anda.²⁵*

Bir Bambara atalarsözü, sözün gücünü, şaşılabilir bir ifadeyle belirtiyor: “İnsanın kuyruğu da yoktur yelesi de. Neresinden tutarsın onu? Ağzından çıkan sözden.” Paraguay Kızılderilileri’i (Guaraniler), çocuğun doğumunu, “Söz, kendisine oturacak bir yer sağlıyor.” eğretilmesiyle açıklıyorlar.²⁶ Sözün, mitosla zenginleştiği anlaşılıyor. İş içinde mırıldanılan ezgiler, ezgi ile söylenen sözün etkisinin çok daha olumlu olduğunu kanıtıyor. Hem ruhsal bir gevşemeyi, hem üretkenliği sağlıyor ezgili söz. Hatta, kimi kez, salt ezgi yetiyor. Devinimi destekleyen tartım, kasların gevşemesine yardımcı olarak yorgunluğun duyulmamasını sağlıyor.

Şiirin, dansın, müziğin ve trajedinin kaynağı mitostadır. Bunu söylerken, mitosla dini kesinlikle ayırıyorum. Dünyanın tüm halklarında, şiirle müzik, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Âşıklar, şiirlerini, bugün de sazla söylüyorlar. Bir de, şuna dikkat etmeliyiz: *Onlar, şiir yazmıyorlar, söylüyorlar.* Anadolu’da ne zaman, önemli bir doğal ya da toplumsal olay olsa, hemen bir türkü söylenir tarihe. Âşık ya da manici, tarihçiden önce davranır. Çoğu kez, söylenen –özellikle âşıklarınki– koşuktur. Açıktır ki, koşuğa şiirsel yük yüklemek kolay değildir. Bir olayı saptarken, şiirseliği korumak kolay değildir. Ama, halkın gözünde söylenen söz, “şiir”dir. Âşık, destancı ya da manici, ne söylerse, keramet vardır içinde. Ama, bu ekin sel birikimden çıkarmamız gereken bir durum vardır: *Mitos, kuru söze can vermede, binlerce yıl, imgelemelerimizi beslemiştir.* Kan Kalesi’ni, Battal Gazi’nin gazavatnamesini, Saltıkname’yi, Kesikbaş’ı, Otman Baba Vilayetname’sini okumadan, Kerem’in iliklenip çözölen

düğmeleriyle bir dilbere sevdalanmadan şair olunur mu? Kerem gibi yurt uğruna, halk yolunda yanmadan şair olunur mu? Nazım Hikmet, bu “*mitos*”u kullanarak toplumsal gerçekçi öğretiyi yığınlara ulaştırmıyor mu?

Tüm dünyanın tanıdığı en eski şiir yorumu, Aristoteles’in “*Poetika*”sıdır. Aristoteles, şiirin başarılı bir şiir olması için, öncelikle, bir “*mytos*”unun olmasını koşul olarak öne sürüyor. Aristoteles’in dilince, mitos, öyküdür, öykülemidir. Bir öykünün ne biçimde işlenmesi gerektiği, şiirin bölümlerinin sayısı ve özellikleri ayrıdır. Onları “*epos, tragedya, komedyā –güldürüyü sanat-tan saymaz ya– dithrambos şiiri*” olarak belirtir ve flüt, kitara gibi müzik aletlerinin şiire katkıda bulunduğunu ileri sürer. Daha doğrusu, şair, şiirini “*lir*” ile söylüyor. Sanat, bir öykünmedir (mimesis). Öykünmenin kullandığı araç, öykündüğü nesneler ve öykünme biçimi bakımından, sanatlar, birbirlerinden ayrılırlar.²⁷ Dithyrambos şiiri, Dionysos –Şarap Tanrısı olarak bilinen, Roma’da eski İtali tanrı Liber Pater’le karıştırılmış olan, klasik dönemin bağ, şarap ve gizemli esrime tanrısı– şenliklerinde söylenen “*koro şarkıları*”dır. Tutkulu, coşkulu ve acılı şiirlerdir bunlar. Oyunsal nitelikleri vardır. Kaynağında, yarı oynusal (dramatik) bir özü vardır dithyram sosların. Tragedianın kaynağıdır dithyramboslar.

Kuru söze can vermede sınırsız kaynaklara sahip mitos, resme, yontuya, masala, söyleneceye, destanlara da “*ruh*” veriyor. İrlanda’da, düşmanları simgeleyen balmumundan yontular yapar, sonra da iğnelemeye başlarılmış. Büyüdür bu, çünkü, eğretilme yoluyla, aldatıcı bir teknik kullanılıyor. Bu da, öznenin sıkıntıyı dağıtan yalanıdır.

Şiirin kendisine özgü bir dil olduğu bilinir. Tartım (ritm), bu dilin en belirgin ögesidir. Tartımın doğduğu kaynak da, müziktir. Şiirde müziği sağlayan öge tartımdır. Seslerle, hecelerle, sözcüklerle örülebilir. Tarlada ekin biçen orakçı ya da tırpancı, kendisine bir biçme tartımı belirler. Toplu biçimde, tartım daha belirgindir. Ekin dererken ya da biçerken, yolucular ya da orakçılar, tarlanın bir sınırından girerler ekine. Aralarında iki kolluk bir ara bırakırlar. Dikine dermeye ya da biçmeye başlarlar. Her ekincinin kendisine ayırdığı bölüme “*hon*” denir. Her hondan, derim ya da biçim sırasında tartımlı sözler duyulur. Kimi de, salt tartımlı sesler duyarsınız. Mırıltılarla da ekin biçilebilir. Ama, en çok ortak şarkılar ya da türkülerdir işgücüne katkıda bulunan edimler. Orakçı, bir sağa, bir sola çalarken orağını, örneğin,

*Harmana sersem buğdayı
Kızı verir Ali dayı
Buğday çıkar insan doyar
Haydayı da bre haydayı*

gibi maniler söyler. Çoğu kez de, mani düzerler. Karadenizli balıkçıların hep bir ağızdan kürek çekerken söyledikleri “hayamola” da, kürek çekiminin tartımını belirlerken, kürekçinin kol yorgunluğunu duymasını engeller. Söz, müzik ve tartım, işi coşkuya dönüştürüyor. Araçların bir ezgiyle kullanılması, toplu üretimde, ortak emeğin bir tekniğidir denilebilir. İlkçağda, büyü, yaşamın her alanında tekniğin eksikliğini giderir. Mitos, şiiri, müziği, resmi, yontuyu, dansı ve yapı sanatını (mimarlık, mimari) beslemiştir.

Yaradılışlar, bilimsel düşüncenin gelişmediği çağlarda, mitoslarla açıklanmıştır. Mitosların sözle anlatımının tek aracı da, “şiir”dir (koşuk). Tragedia (trajedi), şiirin, müziğin ve dansın bütünleştiği mitoslardır (öyküler). Bu, tüm ilkel toplumların ortak sanatsal ve ekinel edimini yansıtır. Amazon Kızılderilileri’nin bir “Kesikbaş” söylenceleri var. “Ay”ın oluşumunu anlatıyor. Bizim “Kesikbaş” söylencesi ile ortak noktaları var. Koşukla söyleniyor. Kesikbaş, adamların önünde ardında yuvarlanıp onlarla konuşuyor. Bir de, Düldül’ün önünde, Ali’yi düşmanların üstüne götürse, hiçbir fark kalmayacak. Ancak, bizim Kesikbaş, Ay’a dönüşmüyor. Bir adamın başını keser, ormanın bir köşesine bırakırlar. Bir süre sonra, ormana gelen insanlar, Kesikbaş’ı görüp torbaya korlar. Kesikbaş, torbadan çıkarak adamların ardına düşer. Korkarlar. Kesikbaş’ın korkusundan kulübelerine sığınıp kapıları kaparlar. Kesikbaş, bir yolunu bulup içeri girmek ister, ama insanlar, ona güvenmez. Kesikbaş, sürekli düşünür: “Ne yapsam, içeri girsem?” Öykü şöyle sürer:

*Su olsam içerler,
toprak olsam çiğner geçerler,
ev olsam, içine kurulup otururlar,
öküz olsam keserler,
inek olsam sağırlar,
un olsam, ekmek yapar yerler,
fasulye olsam pişirirler,
Güneş olsam, üşüyünce,
ısıyırlar sayemde,
yağmur olsam, ot biter,
ot olup bitsem,
hayvanlar yer.
Başladı ağlamaya.
Ağlaya ağlaya,
“İki yumak ip verin bari” dedi.
Adamlar, iki yumak attılar delikten,
Kesikbaş savurdu yumağı gökyüzüne,*

*"Bir de, dedi, değnek verin,
ipliği sara sara ağayım.
İşte ağıyorum göğ'e"
diye başladı yükselmeğe.
Adamlar açtılar kapıları,
Kesikbaş çıkıyordu hâlâ.
Sordular: "Göğ'e mi gidiyorsun?"
Yanıtlamadı Kesikbaş,
vardı Güneş'e
dönüştüverdi Ay'a.
Akşam olduğunda,
tepelerinde görünce,
şıkır şıkır parıldadığını,
şaşakaldılar, dediler,
"Bakındı hele, Kesikbaş döndü Ay'a."28*

İlkel insan, doğayı, ancak mitosla açıklayabiliyor. Açıklama yöntemi de, müzik, dans ve sözdür. Sözü, övgü, yergi, yakarı için kullandığı gibi, tanrı adına açıklama biçiminde de kullanır. Tapınakta, sözün –mitosun– kut değeri taşıması için, söz ezgiyle söylenir. Tanrı ile bütünleşmek için esrikleşmek gerekir. Bu coşkuya da, dans katkıda bulunur. Resim, yontu ve yapı, sonradan katılmışlardır "kut"a. Söz, ezgi ve dans, önceleri, toplulukların, ortak alanlarında, açıkta söylenir ve yapıldı.

Mitos'un başlıca amacı, doğayı bilmedir. Bilmede ve istemede, öğrenmede ve yapmada, ilkel insanın tek amacı –bilinç egemen değildir henüz– "do-yum" dur. Öğrenim, bilgi üretmeye başladığında, bilinç doğar. O zaman, özgürleşme savaşı başlar. İlkel insan cahildir. Bilisiz insan, özgür değildir ama, özgürleşme çabası, dışındaki dünyayla savaşımını güçlendirir. Prometheus, özgürleşme mitosudur. Aiskhylos, Prometheus mitosunu şiirleştirmiştir.

Prometheus, Yunan Mitos'unda, titanlar soyundandır. Hesiodos, onu, İapetos'la Okeanos'un kızı Klymene'nin oğlu olarak gösterir. Demek, ikinci kuşak titanlardandır. Tragedia (trajedi) şairi Aiskhylos'un (M.Ö. 525-456) oyunundan okuyoruz onun mitosunu.

Prometheus'un üzerinde durduğu önemli iki kavram vardır: *Bilinç ve özgürlük*.

*Ama ben biliyordum başıma gelecek olanı,
Bile bile, isteye isteye suç işledim.
Bana gelince, ben bu çileme katlanacağım.*

Çilesine katlanamayıp ölmeyi isteyen İo'ya (inek biçimine girerek Zeus'un tohumunu dünyanın her yanına taşıyan kız), Prometheus, şunları söyler:

*Benim acılarıma katlanamazdın demek hiç!
Kader ölmeme de izin vermiyor benim.
Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni,
oysa, benim işkencemin sonu yok,
Zeus tahtından inmedikçe.*

Kimileri Prometheus'un bu tutumunu, "bilinç" olarak değil, "kibir" olarak yorumluyor. Koro, Prometheus'un bu sözlerini, şöyle karşılıyor:

*Söziünü sakınmıyorsun,
başına gelen, boyun eğdirmiyor sana.*

Dedesi Okeanos, çıkışır Prometheus'a,

*Yine de uslanmış değilsin, diretiyorsun,
dertlerine dert katmaktan korkmıyorsun,
benden öğüt dinlersen, dikine gitme.*

Okeanos, onu, "dilin fazla özgür" diye azarlıyor. Prometheus'u kayaya çakan Kratos (Güç), şöyle söylüyor:

*Her varlık çoktan bir kaderle yükümlenmiş,
tanrıların başıdır yalnız, yükümlü olmayan.
Zeus'tan başkası özgür değildir.*

Zeus'un, Kratos gibi uşakları, Okeanos gibi yordakçıkları vardır. İo ve Prometheus gibi kurbanları suçlarlar. Olympos'un (Olimpos Dağı) zulmüne teslim olmayan Prometheus, insanın onurunu temsil ediyor. Özgür ve bilinçli insan, hiçbir baskıya boyun eğmeyen toplumsal insanı ifade ediyor. Zalimle savaşında, zafer, onurun olmuştur. Prometheus, Zeus'un casusu Hermes'le "kölelik ve özgürlük" üzerine tartışmasında tanrıları paçavraya çevirir. Sonunda özgürleşir.²⁹

Sanırım, Prometheus'un "mitos"u, insanın en aydınlık mitosudur. Bu yüzden, her çağda, şiir, Prometheus'un mitosunu işlemiştir.

¹ Mario Untersteiner, la fisiologia del Mido (Mitosun yapısı ve işleyişi) Milano 1946. (Fr. çevirisi, Pierre Grimal); Vecihi Timuroğlu, Mitolojide Devlet Bilgisi, Memleket dergisi, Sayı 1, 2006 Ankara.

² Luka Kitabı Mukaddes, Yeni Ahit, s. 56. Kitabı Mukaddes Şirketi Yay. 1976.

- ³ Yuhanna, Kitabı Mukaddes, Yeni Ahit, s. 92, agy, 1976 İstanbul.
- ⁴ Musa, Tevrat, (Eski Ahit) Kitabı Mukaddes, s. 1, Kitabı Mukaddes Şirketi Yay.
- ⁵ Köprülüzade Mehmed Fuad, Türk Edebiyatı Tarihi, s. 55, Mili Matbaa 1926 İstanbul.
- ⁶ Tevrat, Tekvin, Bap I, ayet 27, Kitabı Mukaddes, s. 2.
- ⁷ Walther Kranz, Antik Felsefe, s. 12-13, Sosyal Yayınlar, 1984 İstanbul.
- ⁸ Walther Kranz, agy, s. 13.
- ⁹ Walther Kranz, agy, s. 3.
- ¹⁰ Walther Kranz, agy, s. 3.
- ¹¹ Samuel Noah Kramer, Tarih Sümer'de başlar, s. 104-133, Kabalcı yayınları, Çeviren: Hamide Koyukan.
- ¹² Samuel Noah Kramer, agy, s. 111.
- ¹³ Samuel Noah Kramer, agy, s. 112.
- ¹⁴ Samuel Noah Kramer, agy, s. 114.
- ¹⁵ Samuel Noah Kramer, agy, s. 114.
- ¹⁶ Samuel Noah Kramer, agy, s. 115.
- ¹⁷ Walther Kranz, agy, s. 71.
- ¹⁸ Walther Kranz, agy, s. 61.
- ¹⁹ Walther Kranz, agy, s. 63.
- ²⁰ Walther Kranz, agy, s. 63.
- ²¹ Herodotos, Herodot Tarihi, s. 21, Remzi Kitabevi, 1973 İstanbul. Çeviren: Müntekim Ökmen.
- ²² M. eliade, aspect du Mythe (Mitin Görünüşü) p. 9, Idées dizisi.
- ²³ M. Eck, Mensonge et vérité (Yalan ve Doğruluk), s. 179, Canterman 1965.
- ²⁴ A. le Gall, Caractéologie des enfants et de adolescents, s. 95. P. U. F. 1950. (Yeniyetmelerin ve çocukların Irabilimi (Karakterbilimi).
- ²⁵ Sait Maden, Şiir Tapınağı, s. 9. Adam Yayınları, 1985 İstanbul.
- ²⁶ Sait Maden, agy, s. 10.
- ²⁷ Aristoteles, Poetika, s. 11, Remzi Kitabevi, 1995 İstanbul. (Çev. İsmail Tunalı.)
- ²⁸ Roger Caillois / Jan Clarence Lambert, Trésor de la Poésie Universeite, Gallimard, Paris 1958, (Evrensel Şiir Hazinesi).
- ²⁹ Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 1972 İstanbul.

HÜSEYİN FERHAD

“BİR KIRLANGICIN DAHA VAR”

Halk ağuyla beslenir, acıyla, gözyaşıyla. En yahşi Halk şiirleri ağıtlardır, sargular. Şeyh Bedreddin asılmasaydı, bir destanla taçlandırılmasaydı adı anılır mıydı bugün tartışma götürür. *Varidat* yalınkat bir tebliğdir, sûfi derinlikten, sofistike görkemden yoksundur. Cem Sultan boğulmasaydı *Ana Britannica*’ya madde olur muydu; -sanmıyorum. Korkak, taht düşkünü bir şehzadeydi. Adnan Menderes öldürülmeseydi, halen de yaşıyor olsaydı, büyük bir ihtimalle kutsal topraklarda seyahatte olurdu şimdi. Ama onu tanıyanların sayısı, Mehmet Fuad Köprülü’yu, Samet Ağaoğlu’nu, Faruk Nafiz Çamlıbel’i sokakta teşhis edebileceklerden daha fazla olmazdı. Türkiye tuhaf bir ülkedir. Umarım rüyalarını Türkçe görüyordur. Halk *yaleyl* makamında ısrar ediyor çünkü.

Hayır, şaman halktan biri değildir. “Devlet adamı” da değildir. Semavî dinlerde ‘resul’, ‘halife’ diye tabir edilen kurumsal kişilerden de değildir. ‘Aydın’ diye tabir edilen o ne idüğü belirsiz lâf cambazlarından da değildir. Şamandır, o kadar. Bir gölge, “bir bilen”.

Folk veya halk flu bir terimdir. Batı’da XVIII. yüzyıla dek çalışan kesim için kullanılmıştır: soylu ve ruhbanlar haricindekiler için. Ortadoğu ve Orta Asya’da aristokrasi olmadığından, hiç değilse aileye, kabîleye dayalı bir sınıf olmadığından, halk kelimesi karşılığını bulamamıştır. Aynı belirsizlik Osmanlı’da da devam etmiştir. Âl-i Osman dışındakiler teb’a olarak nitelendirilmiştir: kul, ümmet tabirine yakın mealde. Sadece Moğollar, “devlet”i tanımlamak amacıyla (ki *devlet* Cengiz Han hanedanıdır, onun yakın çevresidir, ulema ve üst rütbeli erbaşlar), devlet haricindekileri ‘adî halk’ diye tanımlamayı yeğlemişlerdir.

Folklor veya halkbilim, belki de bu etimolojik belirsizlikten ötürü, anonim eserleri, sofistike dansları, ezgileri irdeleyen bir disiplin olarak doğmuş ve o mealde de kalmıştır. Bugün folk/halk kavramı ulusun alt kimliği olarak doluşmaktadır. Bir anlamda etnik grupların tanımıdır demek de mümkün. Aslında folklor veya halkbilim, ‘birey’in aidiyet duygusunu pekiştirmek, ulusal kimlik hususundaki tereddütlerini gidermek amacıyla ortaya atılmış bir “bilim dalı”dır. XIX. yüzyılda İngiltere’de, daha sonra Almanya’da birçok antropolog ve edebiyatçının ilgisini çeken, birçok masal, ballad, atasözü, bilmece ürünlerinin derlenmesi ve arşivlenmesiyle sonuçlanmış bir aksiyon. Doğrusu ya, derlemeler, özellikle halk oyunları ulusların oluşmasında etkin rol oynamış, hiç değilse kan ve gözyaşıyla ırgalanan kapitalistleşme sürecine ‘renk’ katmıştır. Aynı şey, bizler için de geçerlidir. XIX. yüzyılda Ahmet Vefik Paşa’yla, Ahmet Midhat Efendi’yle ilk örnekleri verilen folklor araştırmaları, 1932’de kurulan Halkevleri’yle zirveye tırmanmıştır.

Ancak bırakın Türk şiirine, Türkçe şiire katkısını, şuarâ meclisine resmen nifak sokmuştur.

Hoş, pek itibar eden de olmamıştır. Orhan Veli, Attilâ İlhan, Cahit Külebi; o kadar. Üç beş şiir, tadımlık kabilinden onlar da. İkinci Yeni zaten düşman kefesine koymuştur folkloru. Genç kuşak dersin, Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" epigrafını handiyse şiar edinmiştir. Ne Nâzım Hikmet'in 'türkü'lerini (ki "Kız çocuğu", "Japon Balıkçısı", "Karlı Kayın Ormanında"; düz ve mecaz anlamda birer türküdürler) kaale alan olmuştur, ne de Cemal Süreya'nın ilgi epigrafına dair 'zeyl'ini. Sonuç malûm: *Türk folklor araştırmaları* Federico Garcia Lorca ayarında bir şair yetiştirememiştir.

Anti parantez, Yaşar Miraç bu mealde bir intikâm meleşidir. Hece ölçüsüne, Halk şiirine sırtını dönenlerden intikâm almak için yeryüzüne gelmiş gibidir. Saf gümüşten, som ipekten bir melodi, bir Laz türküsi halinde ağmıştır Türk şiirine. Demir yürekli, dili paslı 'eski tüfekler', Bedri Rahmi'nin "Ne zaman bir türkü duysam/ Şairliğimden utanırım" dizelerini diline pelesenk etmiş Cumhuriyet "aydın"ları, 'muhacir' entelektüeller, vecdle gözlerini yummuşlardır Yaşar Miraç 'şiir söyler'ken. Dün gibi aklımda: Ankara'dan İstanbul'a, Yunanistan'a, Almanya'ya taşan bir türkü seli, ses kasırgasıydı Yaşar. Hemen herkes çın kesilmiş onu dinliyordu. İnsan belleği unutkanıdır, hele Türk belleği beşer içinde en unutkanıdır, bu sözlerim rivâyet gibi gelecektir birçok kişiye, Yaşar Miraç o dönem şairlerin hemen hepsini 'derinden' etkilemiştir. Usta veya kalfa, yaşlı veya genç. İnanmayan o yıllarda yazılmış şiirleri karşılaştırabilir. Ondan, yarattığı sinerjiden hiç etkilenmeyen, seremoniyi yakından fakat şaşkın gözlerle izleyen gençler de vardı elbette. *Oluşum, Yazı, Gergedan, Tan* çevresi: Mehmet Taner, Enis Batur, İzzet Yasar, Bilgin Adalı... Bizler içinse enikonu bir handikaplı Yaşar. Bıyıkları yeni terlemiş bir Bedreddin, Laz kökenli bir Pîr Sultan, curasını kemençeyle değiştirmiş bir Karacaoğlan, bir Şîî dost, bir Sünnî derviş, düz ve mecaz anlamda bir yoldaşı. O kadar. Aramızdaki poetik mesafe hiç daralmamıştır. Adnan Özer'in *Ateşli Kaval*'ını saymazsak, *türküye* yüz verenimiz de olmamıştır. Gerek üç sayı çıkan *Yeni Türkü* şiir gazetesinde (1978), gerek *Yeni Türkü Yayınları*'nda yayımlanan ürünler yan yana konulduğunda bu mesafe kolaylıkla görülebilir. Bir Ahmet Erhan'ı, Haydar Ergülen'i düşünün, bir de Behçet Aysan'ı, Turgay Fişekçi'yi, Barış Pirhasan'ı, Adnan Azar'ı...

Ali Günvar bir söyleşisinde (*Varlık*, Haziran 2005), "şiirin ve dilin dibe vurması ve adeta anlatımsızlığa doğru sürüklenmesi" diye tanımlamıştır *Yeni Türkü*'yü. İtiraz ne mümkün. Lakin hırsızın hiç mi kabâhati yoktur? Folklor veya halkbilim, arkeolojik, etnolojik, antropolojik verilerden hareketle kadim halk ürünlerini, komünal eserleri, mitolojik verileri, geçmişimize ışık düşüren, bilgi taşıyıcı âyinleri, söylenceleri ortaya çıkarmak, modern sanat/edebiyatın hizmetine sunmak mıdır bugün? Hayır, halk danslarının,

anonim müzik eserlerinin, saz sanatçılarının umumî adıdır. Yaşar Miraç bu mealde bir intikam meleğidir, evet. Türk şiiri, Türkçe şiir, onun bin küsur yıl uzağında 'cırpınıyor' olsa da Sezar'ın hakkı mahfuzdur. Belki söylemek bile fazla: bir Yunus Emre'yi, 'reaya şairi' diye tabir edilen bir Pîr Sultan'ı, bir Dadaloğlu ve Karacaoğlu'nu ortaya çıkarmak hüner değildir. Onlar zaten "cönk"lerde mevcuttular.

Mit / mythos veya mitos, söylenen veya duyulan söz demektir: efsane, masal, hikâye. Ama sözü şiir katına çıkaran 'epos'tur: "belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen, okunan söz"; -epope. Azra Erhat'ın tarifine göre mit şiirin özü, epos da biçimdir, formu (*Mitoloji Sözlüğü*, 1972). Bu, şu demektir: bir dönem bas bas bağırduğumuz 'öz ve biçim birlikteliği'nin bizden iki bin küsur yıl önce tespit ve teyid edildiğidir.

Evet, epope veya epik şiir, dinsel / şiirsel tasavvurun ilk formudur. Büyüyle, büyüleyici sözle, ilâhilerle bire bir bağıntılıdır. Öznel bir gerçeklik içerir. Claude Lévi-Strauss'un deyimiyle (*Mit ve Anlam*, Çev. Ş. Süer – S. Erkanlı, 1988), şiirsel tasavvur, "insana, çok önemli bir şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni anladığı yanılsamasını vermiştir." Şiir de bu yanılsamanın bizatihi kendisi, ete kemiğe bürünmüş hâlidir.

Hilmi Yavuz *Söylen Şiirleri*'ne (1989) Behçet Necatigil'le Claude Lévi-Strauss'tan sunu mealinde iki alıntıyla başlar.

"(...) Batı şiiri hiçbir zaman mitolojiden ayrılmamıştır. Bugün Avrupa şiirinde, bütün Batı şairlerinde mitos imajlarına rastlarsınız. Bizde niye olmasın bu? Serâpâ istiâreler dünyasıdır menakıpnâmeler, dervişlerin hayatları. Modern şiir Batı'da Hristiyan mitoslardan, yahut Yunan mitoslarından yararlanıyor. Bizde bâkir ne kadar çok değerli menkıbeler var. Kerametleri, dervişleri düşünün." der Behçet Necatigil.

Bu, bir 'tespit'ten, 'Batı gözlüğü'yle Doğu'yu okumaktan çok, bir ikazdır, çocuksu, gülünesi tartışmalara bir itiraz. Yoksa Türk şiiri de mitolojiden kopmamıştır hiçbir zaman. Nâzım Hikmet dahil, Ahmet Haşim'den, Yahya Kemal'den, Necip Fazıl'dan, özellikle Asaf Hâlet'ten yığınla örnek göstermek mümkündür.

Söylen Şiirleri Behçet Necatigil'i teyid eder erktedir, işmar üzere Doğu ve Batı mitoslarını birlikte okuma girişimidir de denilebilir. O kadar. Zira tematik kaygısı hiç olmamıştır Hilmi Yavuz'un. Alıntı'lar'dan kastı da ne referanstır, ne de muhtemel eleştirilere adres göstermek. Ne yalan söyleyeyim, ben bu tür alıntıları hep bir referans -referans gösterme ihtiyacı, bir zırh addetmişimdir.

Dünyanın en önemli siyasal örgütlerinden ilki Greko-Latinlere aittir, diğeri Osmanlılara. Her iki imparatorluktan da ait oldukları kültürlerle yaraşır şairler yetişmiştir, ürünleri şimdinin, geleceğin poetik haritasını çizmiştir. Gelgelelim dönemin (dönemlerin mi demek gerekir bilmiyorum) siyaset be-

zirgânları şuarâ meclisini sine-i millet'e dönmeye mecbur kılmıştır. Halen maalesef keyfiyet bu mealdedir.

Modernizm, postmodernizm görece, dışarılık terimlerdir; hiç değilse şiir bazında. Homeros'la, İmri'u'l Kays'la, Yunus Emre'yle, Fuzûlî veya Şeyh Galib'le aramızdaki mesafe salt "bir nefes"tir, bir kurşun atımı. Epope hâlâ yürür-lüktedir, gazel, kıt'a, sonnet. Örneğin Ataol Behramoğlu 64. doğum yıldönü-münü sonnetlerle taçlandırmayı yeğlemiştir (*Yasakmeyve*, Eylül-Ekim 2006).

Şiiri önemli kılan "esans"ıdır, kokusu, taşıdığı misk ü amber. Paganizm dahil, siyasal iktidarlara taraf veya muhalif dinler de büyük şairler yetiştir-mişlerdir. Bence geleceğin şiiri etnisite sarmalında vücut bulacaktır. Mit / mitologya kadim bir o kadar bâkir alandır. Görmek için bakmak şarttır ama!

Her şiir bir "benlik tasarımı"dır. Şair ne kadar geride dursa, saklansa, id'i-ni yazdıklarından muaf tutsa da, şiir nihayet o'dur, şairin bir silueti, yaşam öyküsü, bir kimlik arayışı. Bu, her şair için geçerlidir: ya şiiri kendisidir veya kendisi şiirine dönüşür. Siyasal iktidarların müdahalesi, şairleri yakın takibe alması, ısrarla Batı'yı, Yunan mitologyasını işaret etmesi, içine doğduğumuz kültürle yüzleşmemizi geciktirmiştir. Aslında Cemal Süreya'nın sözkonusu yazısının muhatabı 'mitoloji havaris'i' diye nitelediği Oktay Rifat'tır, "Aga-memnon"un şairi genç Oktay Rifat. Nitekim onu önemli kılan son dönem ürünleri, Osmanlı'ya, şehir-i İstanbul'a dair sonnetleri olmuştur.

Ben, içindeki Ben, bencileyin hâkir midir emin değilim ama mitologya, içi-ne doğduğum kültüre ait 'eski' metinler (esatır, destan, menkıbe, mesel; ne buldumsa!) tinsel evrenimin hudut taşlarıdır, hudut taşları olmuşlardır. Ni-tekim ilk yazılarımdan biri "Şiir ve Mitologya"dır (*Bilim ve Sanat*, Temmuz 1981). Tuhaftır o yazıyı niye ve kimlere öykünerek yazdım, bilmiyorum. Bilmiyorum zira Sol'un dudak büktüğü, hemen tümüyle Sağ'a terk ettiği bir alandı 'etnisite'. Çevrem, hiç değilse benim çevrem, etnik, moral değerleri-mizden bîhaberdi. Üstüme gülündü, şiirlerimdeki türkesk terimlerin kefare-tini bizzat ödedim, -ödettiler. Teyid ve takdir Tarih'e aittir; inat bu ya, öm-rüm o 'genç şaman'ın ayak izlerini sürmekle geçmiştir.

Ona göre, yani içindeki Ben'e göre, günümüz şairinin konumu, şamanın bildik "toplumsal duruş"una benzemektedir. Asaleti kendinden menkul ol-sa da, yeri, hep bir "yüce"liği, mistik bir gücü ifade etmektedir. Tuhaftır, Os-manlı hanedanı kendini hep "bâb-ı âli", gündelik deyimle "yüce devlet" di-ye tabir etmiş, tarihin derinliklerinden gelen şamanın gücünü kerhen de ol-sa kendi benliğiyle birleştirmeyi denemiştir. Kim bilir belki de altıyüz yıllık iktidarını altı şamanın nefesine borçludur.

Ne diyordu Cemal Süreya: "Lokman şair senin hayatın/ Yedi kırlangıcın hayatı kadar/ Altısını ardı ardına yaşadın/ Bir kırlangıcın daha var." Kıssa-dan hisse: Herkes'e.

YUSUF ERADAM

MUSALLA TAŞININ HİKMETİ: DİLİN KENDİLİĞİ YA DA ŞİİR VE SÖYLEN

Şiir yazarlara sıklıkla sorulan sorulardan biri de kaynağına ilişkindir: “Şiir nasıl geliyor size? İlham kaynağınız?” vb. soruları şairler hep yanıtlamak zorunda kalmışlardır. Lirik ya da anlatı tarzı şiirde de öykü ya da roman yazarlarında olduğu gibi, yazılanın yazarın doğrudan deneyiminden çıktığı düşünülür, buna inanılır; yarıdan yazmıştır çünkü bunu birebir kendisi tecrübe etmiştir, diye inanılır. Bu yüzden de, şairlerin, tüm sanatçıların seçilmiş, tanrısal mevkiler tarafından kutsanmış ‘yaratıklar’ olduğu düşünülür. Onlara ulvi yaratıklarımız gözüyle bakılır.

Bunu bildiği için Edgar Allan Poe, “Usher’ların Evinin Çöküşü”nde sanki varmış gibi bir destandan uzun bir alıntı yapar.

Hayalgücünün birinci sıradaki müsebbibinin “ölüm” olgusu olduğuna inanmışımdır hep. Ölümdür, bütün yaratıcılığın anası. Bu ölüm fikridir, ya da o fikrin korkusudur, insanda tersini, ölümsüzlüğü arzulamak iştahı uyandıran ve insanı tuhaf istemlerle çeşitli edimsel yollara düşüren. İki kapılı bir handa gidiyorken gündüz gece, sanatçı, Canetti’nin *Sözcüklerin Bilinci*’nde de dediği gibi hem avcı, hem av olarak, çağına karşı, ayıksı durarak ama kimi zaman kendine bile karşı durarak, ya da çelişip kendi arzularının ya da çağının miti olarak yaşamını sürdürmelidir.

Bu köktenci istemin kaynağı Canetti’ye göre de ölüm olgusudur:

“Ölüm, ilk ve en eski, neredeyse tek olgudur. Bu olgu hem olağanüstü yaşlıdır, hem de her saat yeniden doğar. Sertlik derecesi ondur, bir elmas gibi keser.”

Canetti, karamsarmış gibi görünen görüşlerini yineliyor gibiyken, şunları da eklemekten edemez:

“Ölüme rıza gösterme girişimleri – ki dinler, böyle girişimlerden başka bir şey değildir – başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Ölümden sonra hiçbir şeyin olmadığı bilinci, korkunç ve alsam tümüyle ortadan kaldırılamayacak nite-likteki bu bilinç yaşama yeni ve kaynağını çaresizlikte bulan bir kutsallık kazandırmıştır... Yazarın herkes gibi ölüm karşısında duyduğu nefret, herkesin ölüme karşı beslediği nefrete dönüşmelidir.” (22)

Beni de “şiir ve mit” konusunda ilgilendiren ve bu yazının odağını oluşturacak mesele işte budur: Şiir de tüm mitleri, savaş isteyen bir semantik yapılanmaya sahip kafaların, belleğin ölümsüz duruşuna, payidar kalmasına hizmet eder, çünkü tekrardır unutuşun ilacı. Yinelenen, akılda kalır. İnanç ile

sürtüşmem hiçbir zaman olmamıştır, ama din ve diğer kurumları insanoğlunun başına sarılan (para, evlilik ya da devlet gibi) illetler arasında saydığım-
dan, din kurumlarının hep savaş ya da kavga istemesinden, insanları birbir-
lerine düşürecek antagonizma tuzakları üzerinde ekmeklerine yağ bal sürer-
lerken ve emperyalizmin en büyük araçları haline geldiklerini gördüğüm-
den (Vatikan, şahikasıdır bu illetin!) şiiri de masum sayamıyorum işte, aynı bel-
leği aşk için, seveda için kullanıyor gibi görünse de. Özetle, *Vanilyalı İdeolo-
ji*'de dediğimi yineliyorum: **Söylenler**, ilkörneksel (arketipik) özellikleri yü-
zünden insanoğlu ve varoluş başlangıcından bu yana üretilmiştir, aynı tür-
den sayısız yaşantıların, deneyimlerin psikik kalıntıları ya da tortularıdır
(Jung) ve atadan kalmalıkları yüzünden de, bireyin yaşayacağına öncüllük
taslar, başta korku olmak üzere çeşitli sakıncalar üretir ve bu yüzden de bi-
reyin özgür seçim ve tercihlerini yapmasında ayak bağı olduğundan da teh-
likelidir. Bu hastalıklı bellek kendini yeniden üretir.

Elden ele dolaştırdığım şifa tasına "Ben öyle şeylere inanmam!" diyerek
ona dokunmayı bile reddeden komünist gazetecinin içine düştüğü paradoks
işte bu "mutlaklığı" belirler.

Yunan ya da Roma imparatorluklarının kültürleri ve mitolojik zerzeminini
(lore) bu mutlak öcüyü yaratacak hevenklerle doludur. Batının çoğu sanatçı-
ları, bu depoya iner ve işine gelen hevenkten istediği üzümü koparır ve yer.
Zeus ve şürekasının öyküleri, insanoğlunun yaşantılarına denk düştüğü için,
yinelenir ve Helen, yine savaş için malzeme olur.

Şiir ve "mit" (Bundan böyle, 'söylen' demeyi yeğleyeceğim) hakkında dü-
şünmek yazmak, tarih hakkında da düşünmek yazmak demektir. Yıllarca
önce Cumhuriyet gazetesinde bir haberde "Tarihin mitolojik dönemlerinden
kalma..." diye başlayan bir tümce görüp dehşete kapılmıştım. "Mitoloji tari-
hin hangi dönemi acaba?" Bilgisiz bir muhabirin yaptığı bir hata mitolojinin
ve buna bağlı olarak da öykü anlatımının önemini, tarih yazmakla ve bellek
oluşturmakla doğrudan bağlantısı hakkında kafamı çok yormuşumdur.

Şiirin atası sayılır Homeros. *İlyada* gibi bir destan ile kahramanın yolculu-
ğu mitosunu başımıza saranlardandır da. Belki ve hatta kadının ödül ya da
ceza kimliğinde ama ille de mal gibi öne sürülmesinin belleklere kazınması-
na da sebep olmuştur. Beni bilen bilir, batının dev yapıtlarını hep kuşkuyla
karşılamışumdur. *Troy* filminde, Homeros yağmalanmıştır ve eser aynen yan-
sıtılmamıştır, özellikle tanrıların varlığı görsellik kazanmamış ve var olduk-
ları inancı iletilmiştir ama bazı fallomorfik yanlışlar sürdürülmüştür. Örne-
ğin, kadının ya ödül ya da ceza olarak ama ille de mal gibi ortada bulunuşu,
bir şeyin sebep ya da sonucu oluşu fikri yinelenmiştir. Tanrılar her iki eser-
de de Yunanlılara korku, Truvalılara cesaret verir.

Lakin, Homeros'un eserleri Batı'da bile ancak 16. ya da 17. yüzyıllarda
okunmaya başlanmıştı. Haliyle, Homeros'tan önce söylensel temelli bir belle-

ğin çoktan oluştuğunu da söylemeden geçmeyelim. Yaratılışa ve varoluşa yorulmuş kafaların ürettiği söylenler kurcalanmalıdır her şeyden önce. Hayal gücünün ilk ürünleridir bu belleğin yaratıcıları. Anlatmak, şiirde ya da düzyazıda, hep bu yüzdendir. Hayat gibisi yoktur, ona dahil ve müdahil olmaktan sorumludur sanatçı. Tenine değen bir bıçak gibi somut hisseder hayatı çünkü.

İşin içine tanrılar girince, mutlak gerçekmiş gibilik kazanan kararların saçmalığı belleklerde taşına taşına, kulaktan kulağa ve her tür anlatıda “repplikasyon” yoluyla günümüze gelir ve tanrıların başlayan ya da süren bir savaşta taraf tuttuğu, tutması gerektiği ve örneğin İsrail’e korku, Filistin’e cesaret; Amerika’ya korku Irak’a cesaret ya da tersi... Benzeri denklemleri kurabiliriz taraflar için ve duruşumuza bağlı olarak, ama savaş gerçeğinin mutlaka olması gerekliliği dağ gibi durur önümüzde ve kimse de bu savaş illetinin giderilmesi için öncelikle düşüncüyü, felsefeyi, fikri değiştirmek gerekliliğini kurcalamaz. Şairler de suçludur, korku üretip kan dökülmesini olağan, doğal karşılayan öyküleri yineledikleri için. Batının, Shakespeare’i, Byron’ı, T. S. Eliot’ı, Ezra Pound’u, Yeats’i, Auden’ı neden bu kadar çok sevip alınladığını bir de bu açılardan incelemek gerekir.

Şimdi, var olan bilenen öyküleri, söylenleri, söylenceleri gönderim yoluyla kullanmak yolunu seçmek o belleği kullanmaktır. Lakin, bir de mit yaratım süreci de var. Eski mitlerin yenilerine yol açması, benzerlerini ve salt kendilerini ölümsüz kılmak adına, karşıtlarını ya da benzemezlerini oluşturmak durumundadırlar da. Birçok sanatçı, masalları, öyküleri ve söylenleri değiştirip dönüştürür çünkü o öyküler tıpkı sözcüklerin kendileri gibi bir kimliğe, kişiliğe, bilince ve belleğe sahiptirler. Bütün geçmişlerini, anlam ve yan anlamları ile karşıt anlamlarını da birlikte getirip koyarlar kullandıkları metnin içine. Bu bir şiir de olabilir, heykel de (Shelley’nin “Ozymandias” başlıklı şiirini anımsayalım.)

Mitlerin, inandırıcılığı ve insan yaşantılarında denklikleri, o söylenlerin, yaratıcı edimlerde de dönüşmesine, başkalaşmasına da müsaade eder, ya da söylenler dönüşüp değişmeye, uyarlanabilmeye teşnedir. İkarus mitinden esinle “İkarus’un Düşüşü” tablosunu yapan Breugel’in bu tablosunu Güzel Sanatlar Müzesi’nde gören W. H. Auden “Musée des Beaux Art” diye bir yazı, bu başlığın Fransızcasının telaffuzunun Türkçedeki çağrışımları aklıma geliverdiğinde ise benden de “Müzedeki Bozar” diye bir şiir çıkmıştı ve yine olanaksızın peşinde koşturmak bu kez cinsellikle ve aşkla bağdaştırılmıştı.

Aşk için yapılan mitleştirme süreci, şiirde siyasi amaçlar uğruna da yapılabilir. Bir liderin mitik bir hale ile örülmesi için birçok şiir de yazılır. Ortaokuldayken, bir 10 Kasım 2006 tarihinde “Atamı Gördüm Düşümde” başlıklı bir şiir okumuştum. Heyecanlıydım ve dize sonlarında sesime yukarıya doğru yani yükselen bir ivme verip tonötümümde epik/destansı bir eda ile okuyor, sol elimle şiirin yazılı olduğu kâğıdı tutarken, ötekini de dize sonlarındaki ünlü-

yü uzatırken edaya eşlik edecek jest aracı olarak kullanıyor, sağ kolunu göğre doğru kaldırıyordum. Yüzümdeki ciddiyet ve bedenimin dimdik duruşunu gösteren fotoğrafa bakıyorum; takım elbiseden nefret ederim ama giymişim o gün, yüzümdeki ciddiyet de o söylensel duruşa uygun: Bir eda giyinmişim okurken. Önemliyim ben bu şiiri okurken. Şiir okumak üzere seçilmiş olmanın getirdiği gurur ayrı, Atatürk için yazılmış bir şiir okuyor olmanın o söylenselleştirilmiş kişinin hak ettiğine inandığım bir edayı giyinmek de o belleğin oluşturulmuş olduğunu gösterir. Haliyle, şiir bir öndere sevgi ve saygıyı çoğaltabilir, yayabilir, kalıcılığını ve ölümsüzlüğünü de sağlayabilir.

Ama ne yazık ki, aynı söylensel bellek savaş için de kullanılabilir ve insanlığın tarihi boyunca da hep kullanılmıştır. Bu yüzden de tek kahraman söyleni ve onun üzerinde bulunduğu yol ve yolculuk kalıpları da hep kullanılagelmiştir. Amerikan monomiti (tek kurtarıcı söyleni) işte bunun altını çizer. İskoç da olsa Cesuryürek, Amerikan ideallerini ve kurtarıırken trajik yücelik kazanan tek kahramanı simgeler. Achilles, artık Brad Pitt yüzünü giyinmiş ve Amerikalı olmuş ve bir “**Mytheme**”e dönüşmüştür; bir başka deyişle, o artık değerinden hiçbir şekilde ve asla azaltılamaz, değerinden hiçbir şey yitirmez bir çekirdek olmuştur; çünkü artık o Aşil, tüm arketiplerin yarattığı hayranlık, sevgi, aşk, sadakat, öfke, kıskançlık, kendini öne sürüp ölümü göze almak gibi duyguları kışkırtmıştır ve ölümsüzlüğü de işte böyle kazanmıştır (Jung, bu saptamama katılırdı). Dini bağlamlarda ya da anlatılarda ise, İsa için de aynı şeyi söyleyebiliriz Batı belleğinde. *The Passion of the Jesus Christ* gibi filmler de dini şiirlerin, ilahilerin yaptığı etkiyi görsel olarak yüreklerle yerleştirmiştir. İsa da bu yüzden, “mytheme” olduğu kadar, “**Deusem**” olmuştur. Tanrı babanın çarmıhta terk ettiği, ama kurtuluş için acı çeken ve yeniden doğuşu bu yüzden kaçınılmaz olan iyi yürekli insan. Yeats, bu yüzden “İkinci Doğuş” şiirinde Beytülhem üzerine doğru yürütür deccal ile özdeşleştirilen sfenksi. Yine aynı Katolik bellek ile beslenmiş İrlandalı şair William Butler Yeats’ın inancındır her iki bin yılda bir tarihin bir döngü yaşadığı ve dünya işlerinin tersine döndüğü (**gyre** imgesi bu yüzden). İnançlı insanların, inandıkları peygamberin etrafına örülü bu söylenler aurasına dahil ve müdahil olma arzuları da, İkiz Kuleler yıkıldığı için Amerika’nın Afganistan’a, Irak’a dünyayı dar etmesine destek vermeleri ya da göz yummaları da böylece anlaşılabilir.

İlham perileri ya da müzlerin Zeus ve Mnemosyne (bellek) birleşmesinden olduğuna ne demeli peki? Şarkılar ve şiirlerle bezenmişler ve belleği dürtüp canlı tutmuşlardır hep. Calliope destanlardan ya da epik şiirden; Clio tarihten; Euterpe lirik şiirden; Mepomene trajediden; Erato aşk şiirlerinden; Polyhymnia dini şiirlerden vb... sorumluydular. İnsani özelliklerle bezenmiş varlıklar, bedenler aramızda dolaşır ve bizim için o belleği hep taze tutarlar.

İkinci önemli konu ise, söylen kullanırken söylen yapmak ya da yaratma meselesidir. Dil yalnızca söylenlerin iletilmesine yarayan araçlardan biri değil-

dir, söylen yaratıcısıdır da. Biz, Adonis'e, Afrodit'e, Apollo'ya gönderim yaparken, ya da Ege Denizi'nde, denize adını vermek üzere oğlu Theseus'un ölüm haberi üzerine suya atlayıp can veren Kral Aegeus'un adını alan denizde yüzerken krala ya da oğluna ya da bu söylene gönderimde bulunursak, o belleğin yaşamasına katkıda bulunuruz, o söyleni kullanırken, başkalaştırıp, dönüştürürken yeni bir bağlamda yepyeni anlamlar kazanmasını da sağlarız o öykünün.

Örneğin, İngiliz şiirinin modernist devlerinden Thomas Stearns Eliot, uygarlığın çöküşünü betimlemek ve hayatın anlamsızlığını vurgulamak isterken, hayata bir anlam yakıştırabilmenin güçlüklerinin altını çizebilmek üzere bir mecazlar yumağı yazmıştı: *Çorak Ülke* (The Waste Land). Eliot'un bu uzun şiirinde yaptığı gönderimler, örneğin Dante'nin *Cehennemi*'ni de söylenleştirir ve bir şiir, başka bir yapıtın söylenleşmesine de yol açar. Bu yöntemi uygulayan Joyce'u okumanın, anlamının güçlüklerinin başında, romanların kurgusu ya da bilinç akışı tekniğinin yanısıra okuyucunun Yunan ve Roma mitoloji bilgisine vakıf olmayışıdır. *Ulysses*'i nasıl okumalı benzeri kitapların yazılmasının nedeni de budur.

Biyografi yazımının, ya da otobiyografik öykülerin önemi de yine aynı işlevsel olguya dayanır: öyküsü anlatılan kişinin söylenleşmesine ve etrafındaki tüm değerlerin olmazsa olmaz değerler ve bireyin o bütünün parçası olduğu sanısının yaratılmasına yarar. Amerikan sinemasında, boksöründen film yıldızına, bilim adamından modacısına birçok gerçek insanın hayat öykülerinin "iyileştirilip uygunlaştırılarak" anlatılışı bundandır. O kişinin etrafında özenilesi bir hale oluşturulur, kimi zaman son derece sakıncalı hülyalar, ideolojik iletiler bize o masum insanların öykülerini oluşturan göndermeler, imgeler ve simgeler aracılığı ile geçer. Bir yaşam öyküsü okurken, tek kahraman gerekliliğine inanabilir, bir başka kişinin, hatta ulusun yok edilmesine göz yumabiliriz.

Çok karmaşık bir öğretim ve staj sonunda, iki uçak Dünya Ticaret Merkezi'ne girer, ülke şehitlerini verir ve tanrı intikam için yola çıkar. *Vanilyalı İdeoloji* adlı kitabımda "tanrının misillemesi" (retaliation de dieu) konusuna dikkat çekişim bundandır. Bu durumda, bellek oluşturma işlevine katkıları yüzünden, mitolojideki şiddet, korku, savaş, ötekileştirme ya da antagonizma öykülerinin kullanımı, insanın bu öyküleri tarihmiş gibi öğrenip yaşamına arketipler olarak almasına katkıda bulunduğu için söylenleri kullanan şiirlerin de pek masum olmadığı söylenebilir.

Borges'in *Olağanüstü Masalları*'nı bir kez daha okuyorum da, "Hintli Antikacı I" ya da "Ogrelerin Yok Edilmesi" başlıklı bölümlerde de, insan yiyen devlerin varlığı bir mutlak gerçek gibi kabul ediliyor ve ortadan kaldırılmaları da yine bir limonun dilimlenmesi (yapan meçhul bir kahraman) ya da Bengal Halk Masalları'ndaki haliyle tek bir kahramanın gölün en derin yerindeki sırça fanus içinde yaşayan arıların karaya getirilebilmesiyle gerçekleştiriyor. Bir kişinin gerçekleştirmesi, ogrelerden birinin sırrı ele vermesi ya da

ogrelerin kendi saraylarında (kara/toprak) tek tek yalnızken ölüşleri, arıların hava, gölün ise su vb. ayrıntıların bellekteki maddenin dört temel halinin kullanımı ile ilgili yorumları da yerim dar diye okura bırakıyorum.

Ölüme ya da ölüm denli ağır yaşantıların, gerçekliklere tahammül yolunu Plath gibi şairler “ogreleşmekte” bulabilir. “Lady Lazarus” başlıklı şiirinde, yine Lazarus söylenine sırtını dayayıp yeniden doğan şiir kişisi, Almanca anlayan Tanrı’ya ve Şeytan’a meydan okuyarak (Herr Tanrı, Herr Şeytan/ Aman Dikkat!) kızıl saçlarıyla dirilip kalkar küllerin arasından ve insan yer, “hava solurcasına.” (*Ariel*, 19)

Kısacası; söylenler, insanı içerde ya da dışarıda tutan kilitlerdir. Bu böyle öğretilir. O kilitlerin anahtarını (söylenlerin anlam, yan anlam ya da yorumları ile çağrışımlarını) bilirsek ve doğru zamanda kullanırsak, içeri girebilir, ya da dışarı çıkabiliriz. Hücre ya da labirent temalı ya da bu kalıp düzeneğine uygun olaylarla örülü bir anlatı, şiirde olsun, düzyazıda olsun, her yapıt gibi kötüye kullanılabilir, öğretilmiş duygular galeyana getirilebilir ve savaş için, emperyalist amaçlar için belleğin bütün mekanizmaları kullanılabilir. Replikasyon miti bu yüzdendir. Milli marşların hemen hepsinde bu coşkulu sözler bulunur. “Ak tolgalı beylerbeyi” bu yüzden haykırmıştır “İlerle!” diye.

Limonu dilimleyecek ya da arıları serbest bırakacak bir kahraman mı bulsak, ne yapsak?

Ölüm her şeye kadirdir, şiirler ve söylenler, sayısız nafile duruş biçimlerinden, yollarından ikisidir sadece. Dil, Cassirer’in de belirttiği gibi, kendiliği olan, ayrı bir yaratık, varlıktır.

Nihai sonuçları açısından, önünde sonunda musalla taşına göre anlam kazanıyor her şey. Şiir yazmak ya da okumak, belleği ilgilendiren her uğraş, önünde sonunda Zümrüdüanka sırtına binmek anlamına gelir.

KAYNAKÇA

- Bartel, Roland. *Metaphors and Symbols: Forays into Language*. Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English, 1983.
- Barthes, Roland. *Yazının Sıfır Derecesi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis, 1989.
- Borges, Jorge Luis., Adolfo Bioy Casares. *Olağanüstü Masallar*. Çev. Ergün Akça. İstanbul: Mito, 1995.
- Canetti, Elias. *Sözcüklerin Bilinci*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1984.
- Cassirer, Ernst. (1946) *Language and Myth*. (Trans. Susanne K. Langer). New York: Dover Publications Inc., 1953.
- Eradam, Yusuf. *Vanilyalı İdeoloji: Küresel Bellek Üzerine Denemeler*. İstanbul: Aykırı Yayınları, 2005.
- Plath, Sylvia. *Ariel*. Çev. Yusuf Eradam. Ankara: İmge, 1996.

AYDIN AFACAN

'SEİRENLERİ DUYMAK'...

Franz Kafka, "Seirenlerin Suskunluğu" adlı metninde, "*Oysa Seirenlerin ezgilerinden daha korkunç bir silahları vardı, suskunlukları*" diye yazar. Büyülü ezgileriyle gemicileri adalarına çekip öldüren ve efsaneleriyle birçok sanat yapıtına ilham kaynağı olmuş bu mitolojik yaratıkların¹ "suskunluğu", hem Odysseus'un serüveni hem sanatın ilham kaynağı olarak hem de daha başka açılardan çeşitli yorumlara açıktır. Kafka'nın bu küçük metnini aktaran Michael Franz'ın, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitabı üzerine yazdığı "Odysseus ve Seirenler"² adlı yazısında olduğu gibi.

Franz'ın da belirttiği gibi "Kafka öyküye paradoks bir yön verir..."³. Homeros'un *Odysseia*'sında ise durum Kafka'nın anlattığından farklıdır. *Odysseia*'nın XII. Bölümünde geçen öyküde Odysseus, Kirke'nin öğüdüne uyarak, kendisinin değil arkadaşlarının kulaklarını balmumuyla tıkayıp kendisini de geminin direğine bağlatarak -ve böylelikle Seirenlerin büyülü ezgilerini, onların oyununa gelmeden dinleyerek- oradan uzaklaşır: "*Az sonra epey uzaklaşmıştık Seirenlerden, / artık duymaz olduk onların seslerini ve ezgilerini, / o zaman çıkardılar kulaklarından balmumlarını sadık yoldaşlarım, / ve sonra geldiler çözdüler benim bağlarımı.*"⁴

Anılan metninde bir tür "anamorfoz"a başvurmuştur Kafka: *Odysseia*'daki öykü uğratılmış, yeniden-biçimlendirilmiştir. Mitoslardan, efsanelerden kaynağını alan yapıtlarda genellikle bir yeniden-biçimlendirme söz konusudur. Yeniden Michael Franz'a dönelim: -Adorno ve Horkheimer'e ilişkin, yazıda tartışılan "efendi-uşak diyalektiği", "zihinsel ve bedensel faaliyetlerin ayrılığı", "amaçsal rasyonellik" vb. hususlar başka bağlamda tartışılacak konular elbette-. Franz'ın yazısının son cümlesi şöyle: "Aslında Odysseus'un elinde, yanlış anlaşılacak için, tek fırsat vardı. Kendisi şarkı söylemeliydi."⁵ Melih Cevdet Anday'ın Odysseus'u da bunu yapar; "o yabansı, büyülü türküler kendisi söyler". *Kolları Bağlı Odysseus*'ta şöyle yazar Anday: "*Kürekçilerim hasatsız denizi / Köpürttüler kürekleriyle, / Tez yürüyüşlü gemi gün batar-ken / Ulaştı Sirenlerin adasına / Yüreğim kopacak gibiydi / Kanatlanıp uçacak gibiydi, ama / Sirenlerin izi bile yoktu ortada / Yalnız bir ezgi, ta derinden / Ta içerimden gelen bir ezgi / Başladı yavaş yavaş yükselmeye; / O yabansı, o büyülü türküler ben / Söylüyordum sağır gemicilere / Yalnız ben duyuyordum Sirenleri. / Kirke, bilge tanrıça, selâm sana! / Sağ salım geçtim kendimi*"⁶

Edip Cansever de *Kirli Ağustos* (1970) adlı kitabında şöyle der: “Gerçekte duymadığım sesler bitti”. Bu dizeyle başlayan “Ölü Sirenler” şiirinin küçük bir bölümü şöyledir: “...İşledim payıma düşen her görüntüyü / Kamaştı gözlerim kıyıya varınca / Rüzgârın itişiyile kumlarda / Durmadan yer değiştiren / Sayısız siren iskeleti / Çın çın ötüyordu sessizlik kaburgalarında / Dedim, besbelli başıboş bırakmışlar da korkuyu / Tarihin onlara bağışladığı / Bu garip rastlantıdan / Doğma bir rahatlıkla parıldıyorlar şimdi / Kemikleri som altından...”⁷ Cansever, Seirenlerin öyküsünü, sanki Homeros’un bıraktığı yerden alarak, ona farklı bir form kazandırmaktadır. Farklı bir “dekor”la karşı karşıyadır okur; ama gereçler neredeyse *Odysseia*’dan devralınmıştır. Göz kamaştıran görüntüler, iskeletlerdeki hareket, çın çın öten sessizlik, som altından kemikler... Farklı bir “dekor” ve “öykü” edinmiş olsa da Seirenlerin ihtişamı bu kez parçalar, izler halinde sürmektedir şiirde.

Daha çoğaltılabilecek bu örnekler, belli bir mitologyadan alınan mitosların işlenişine dairdir. Bu örneklerde, mitologyaya ile kurulan ilişki şiirlerin adlarından ve/veya yüzey yapılarından da anlaşılmaktadır. Ancak kimi şiirlerde bu ilişki daha derinlere çekilmiştir. Elbette bunun fark edilmesi, okurun bu konudaki bilgisine ve yorumuna da bağlıdır. Buna ilişkin örneği, yine Seirenlerden “uzaklaşmadan” verebiliriz: Yahya Kemal’in “Deniz” şiirindeki şu dizeler, adları geçmemesine rağmen Seirenleri çağrıştırmaktadır: “... Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan, / Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan. / Her an daha coşkunun, daha yüksek, daha gergin, / Binlerce ağızdan bir ilâhî gibi engin / Sesler denizin ufkunu sardı, / Benzim, ölümün şi’ri yayıldıkça sarardı...”⁸ Bu tarz örnekler de çoğaltılabilir.

Peki şiirin mitosla ilgisi, bu tarz örneklerle mi sınırlıdır?.. Şiirin mitosla ilişkisi, belli mitologyalar, epikler vb. ürünlerden yararlanma ile sınırlı değildir. Şiirin mitostan doğmuş olması ve mitologyanın, kültürün ortak zemini olmasından dolayı mitolojik öğeler, kimi zaman arketipsel biçimde kimi zaman da şairin bilinçli olarak şiirinin dokusuna yerleştirmesi ile şiire katılırlar. Bu durumlarda, şiirdeki arketipsel ya da mitolojik öğeler, daha çok *mytho-poetik* veya *arketipsel yöntemlerle*, derin-yapı çözümlemeleri ile ortaya çıkarılabilir⁹. Sözelimi, Jung’un “kolektif bilinçdışının arketipleri” ışığında yapılacak bir inceleme, *Gilgamesh*’ten *Odysseia*’ya, Şeyh Galib’in *Hüsni-i Aşk*’ından çeşitli halk hikâyelerine, şiirlere değin birçok ortak noktayı, örneğin “aşama arketipi”ne ilişkin birçok bulguyu önümüze koyabilecektir.

Kafka, aktarılan metnindeki Odysseus’un çarelerini çocukça bulur. Michael Franz’ın yorumları bir kenarda dursun; “çocukça” yorumunu mitosla şiirin ortak bir yanına vurgu yapmak için de kullanabiliriz. Mitolojik doğadaki hareketlilik ve nesnelerin canlılığına çocuk dilinde ve şiirde de rastlamıyor

muyuz? Bu temel ve evrensel ortaklık *imgesel düşünmeden* kaynaklanıyor çünkü.

Batıda hemen her sanat dalında başvurulana verimli bir kaynak olmuştur mitologya. Çünkü Necatigil'in de vurguladığı gibi, "Taşıdıkları sezgi gücü, yer yer insan yaradılışındaki zaaf ve tutkuları, çağlar üstü bir kesinliğe, çok yönlü bir kullanım imkânına bağlamış olmalarıyla mitoslar, bugün de sanatın yararlandığı bir ilham ve kültür kaynağıdır."10 T. S. Eliot da geçmişin deneyimlerini çağdaş deneyimlerle buluşturmak ve yaşamın karmaşıklığını "bir düzen içinde ifade etmek" amacıyla modern edebiyat için *mytho-poetik* yöntemi önermiştir11.

Şöyle yazıyorlar Adorno ve Horkheimer: "Kim var olmak istiyorsa, geri getirilmez çekiçliğini duymamalıdır ve bunu da ancak Seirenleri duymazsa başarabilir."12 Burada bu metafor üzerinden "Aydınlanma"yı tartışmaya kalkmayacağız. Ama ya şiir, "Seirenleri duymamalı mıdır?.."

¹ *Odysseia*'da anlatılan Seirenler (Sirenler), Yunan mitologyasında, kadın gövdeli, kuş kanatlı ve güzel sesli deniz varlıklarıdır. Bir adada oturan Seirenler, tatlı ezgileriyle, gemicileri büyüleyip, parçalamak için yanlarına çekerlermiş. Odysseus, büyücü Kirke'den öğütler dinleyerek yola çıkıp; kapılmamak olanaksız olan bu ezgileri dinlememeleri için, arkadaşlarının kulaklarını balmumuyla tıkamış ve kendini de geminin direğine bağlatıp ezgilerini dinleyerek yanlarından uzaklaşmış... Batı dillerine "Siren" olarak geçen bu mitolojik varlıkların, gerek biçimleri, gerekse öyküleri açısından farklı yorumları yapılmıştır.

² Franz'ın bu yazısı için bkz. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar I**. Çev. Oğuz Özügöl, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995 ekinde; ss.153-165.

³ Franz, agy. s.161.

⁴ Homeros, **Odysseia**. Çevirenler: Azra Erhat – A. Kadir, 6. Basım, İstanbul: Can Yayınları, 1988; ss.224-226.

⁵ Franz, agy. s.164.

⁶ Anday, Melih Cevdet, **Kolları Bağlı Odysseus**, İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1962; s.47.

⁷ Cansever, Edip. **Yerçekimli Karanfil** (Toplu Şiirler I). 3. Basım, İstanbul: Adam Yayınları, 1992.

⁸ Yahya Kemal. **Kendi Gök Kubbemiz**. İstanbul: M.E.B. Yayınları: 371, 1989 ; ss.155-156.

⁹ Afacan, Aydın, **Şiir ve Mitologya: Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2003; ss. 258-259, ayrıca bkz. ss.44-52.

¹⁰ Necatigil, Behçet. **Mitologya**. 4. Basım, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988; s.7.

¹¹ Eliot, Thomas Stearns. **Edebiyat Üzerine Düşünceler**. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, 2. Basım, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 564, 1990; s.54.

¹² Horkheimer, Adorno, agy. s.52.

ERDAL ÇAKIR

MİTİN ESRARI

İnsanoğlu müthiş bir akla ve zekaya sahiptir. Akıl ve zekasının armağanı olan idraki de eklediğimizde, dönüp kendisinin de çözmekte zorlandığı bir bağıntılar ve ilişkiler dünyasıyla yüz yüze gelmektedir. Tarih, idrakinin kurbanı olmuş, idrakiyle en yüksek mertebelere erişmiş, idrakine esir olmuş, idraksizliğiyle esaret altına girmiş; savaşmış, barışmış, kazanmış, kaybetmiş kişi ve kişilerin, toplum ve toplumların hallerinin kayıtlı olduğu bir aynadır aslında. İdrakini, mütecanis bir bileşime dönüştürdüğünde ise, o denli birbirinden farklı renkler ve çeşitliliklerle sahneye çıkmıştır ki, sahnenin bir bölümünde tanrı olduğunu ilan ederken, diğer bölümünde tanrısına kafa tutan; bir diğer tarafta yeni bir medeniyeti inşa ederken, öbür tarafta yaptığını eliyle yıkan; bir bölümde tüm insanlığı rahmet ve şefkatle kucaklarken, bir başka bölümde kendisini de helak eden bir ihanetin ve zulmün eli olmuştur.

En yüksek idrakin ya da idrakler bileşkesinin, kendince, gerçekleştirmek istediği her şeyi gerçekleştirdikten sonra gelip dayandığı bir nokta vardır: Ol dediğinde her şeyin olması veya ol dediği her şeyi oldurmak. Bu, tanrısal anlamda bir gücü talep etmek, daha da ileriye giderek gücün kendisi olduğunu iddia etmek gibi bir metafora yol açmıştır/ açmaktadır. İşte tüm ilginçlikler de bu noktada başlamaktadır. Öncelikle idrak, çeperlerini olabildiğince zorlamak suretiyle, kendini bulunduğu dünyanın dışına atmak ve mutlak olmanın tüm vasıflarına sahip olmak isterken, bununla, fani varlık olma imkanlarına ilişkin zemini altından çektiğini ve ontolojik bağlamını da kesinlikle kaybedeceği esaslı bir oyunun içinde olduğunu fark etmemektedir. Diğer taraftan fark ettiği başka bir şey vardır ki, o da dünyevi mutlaklığının bile başka idraklere duyduğu ihtiyaçtır. Bu gerçekten çıldırtıcı bir durumdur. Bu durumda, ya kendisini inkara yönelen, ama varsılığını borçlu olduğunu bildiği vesileleri ortadan kaldırmaya yönelecektir ya da onları kas gücüyle kayıt altında tutup iman etmelerini sağlayacaktır veya varlığını ortadan kaldıracak benzeri bir güçle karşılaşp imha olacaktır. Kimi zaman da İlâhi iradenin doğrudan müdahalesine muhatap olacak ve hazin bir sonla noktalayacaktır serüvenini.

İnsana özgü eylemsel, ruhsal ve zihinsel tezahürler bütünüünün dayandığı temel saik, kişinin kendini ifade etme ya da ifadesini bulma istencidir. Bu, o kadar karşı konulmaz (hatta kaçınılmaz) bir gereklilik olarak açığa çıkma isteğidir ki, insanın biyo-psiko-sosyal üçlemine ilişkin tutum ve davranışla-

rının arka planını dolduracak kadar büyüktür. Sıradanın sıradanı sayabileceğimiz bir davranış ve yönelimin çekirdeğinde bile, söz konusu saikin mühürünü görürüz. Burada devletler tarihiyle ilgili, özellikle günümüz tarih yorumlarının, bizi sürüklediği bir yanılsamaya yani devletler arası ilişkilerin, fetihlerin, daralma ve açılımların neredeyse salt ekonomik olduğuna ilişkin tezlere dikkat çekmek yerinde olacaktır. Aldatan bir bakış açısıdır bu. Örneğin, Büyük İskender'in uzak doğu seferini, Attila'nın Roma'yı fetih arzusu-nu, Fatih'in İstanbul'u fethetme iradesini ve Venedik üzerine yapmak istediği son seferini, Moğol istilasını, Firavun'un son tahlildeki Rab'lik iddiasını; bir başka projeksiyonla Karl Marks'ın Das Capital'i yazış nedenini salt ekonomiktir veya ekonomi ağırlıklıdır diye açıklayabilir miyiz? Ekonomik, siyasal vs. bütün saiklerin üstünde bir saik vardır ki, bu merkezî belirleyicidir: İnsanoğlu zerreden evrene, kendinden tanrıya/ tanrısal olana doğru bir ifade ve duruş genleşmesine ihtiyaç duymaktadır.

Neden?

Çünkü öyle bir yaratılış donanımına sahiptir. İnsan, gökleri ayaklarının altına serme gücüne sahip olabilseydi, biz, bugünkü formatta bir tarih metnine hiç rastlamayacaktık; belki de tarih diye bir şeyden söz edemeyecektik. Niçin sorusu, insanın temel sorusudur. Niçin'den sonra, başı sıkıştığı için, nasıl'a yönelir ve nedenlere intisap eder. Sonraki aşamalarda da sayısız varyasyonlar üretir. En rahat ve büyük bir iştihayla ürettiği şey ise, kendi varlık benzerini üretmesi ve varlık ifadesi'ni, ürettiği ile doldurmaya çalışmasıdır. Bu, gülünçtür ve trajiktir. Daha da trajik olanı gelir peşinden: Ürettiğini, bir başka ürettiği ile yüceltme edimi... Akıl ve zeka tam da bu noktada o denli müthiş bir arzu ile devreye girer ve şaşılacak nitelikte üretimlerde bulunur ki, insan, ürettiklerinden birinin karşısında, kendisini birden kul pozisyonunda bulur.

İnsanoğlunu en çok zorlayan da, bir güce boyun eğme zorunluluğunu hissetmek değil midir?

Ancak, karşı duramadığı aşkın bir gücün varlığına ihtiyaç duyma güdüsü, onu bir kurnazlığın içine iter ve ürettiği tanrı ya da tanrılara inanma kolaylığına sığınır. Çünkü, bu tanrı ya da tanrılar ona imanı emretmemekte, kurtuluşun biricik prensibi olarak iman etmiş olmayı va'z etmemektedir. Üretilen tanrıya imanın keyfiyetini kişi kendi belirler ki, bu tanrı, kulun istediği kurallar manzumesini va'z etmekle memur bir tanrı olmak durumundadır. Yani iradelerin çatışması halinde yokluğa karışacak olan kul değil tanrıdır. Tanrısal alanı oluşturan anlam dünyasının enstrümanlarını ise, kulun istek ve ihtirasları çerçevelemektedir. Tanrısından korkmak istediği kadar korkar, sevmek istediği kadar sever, hoşuna gitmeyen bir iradi tutuma karşı,

başka bir tanrı ihdas ederek sonu gelmeyecek bir çatışmayı tanrısının başına musallat eder. Sonra da oturup bunların şiirini yazar.

Bu kadar basit midir her şey? Elbette değildir. İnsan, mitik olanla sıkı bir ilişki içindedir. Yazın dünyamızdaki mevcut mitolojik metinlerin yanı sıra, destanlar ve masallara ilişkin yazılı ve şifahi anlatıları da bir yana koyacak olursak, güncelimizin önemli bir bölümünün de mitik unsurlarla örülü olduğunu görürüz: Yüceltmek ve yücelttiğimiz şeye şiirsel bir anlatı değeri katmak: Başarılı bir sporcu, olduğundan daha yüksek bir konuma taşımak için kıyasıya bir yarışın içine girmemiz; beğendiğimiz siyasi bir şahsiyete olağan üstü sıfatlar yüklememiz; çocuğumuzda keşfettiğimiz bir meziyetin, adeta, çevremizce bir mit haline getirilmesi için sarfettiğimiz çizgi dışı çabamız; muarızımızla giriştiğimiz sözlü bir cedelleşmeyi naklederken, sarfettiğimiz cümlelerin her kelimesini, sanki bizimle o anda yaratılmışcasına büyük bir isteriyle nakletmemiz; medya haberleri ve programları; şehir efsaneleri vs. Kendisini kahraman mevkiinde görmeyen/göremeyen her idrak, gözünü kahraman aramaya yönlendirecektir. Gerçek kahramanları da tanrı mertebesine yükseltecektir. Oysa yüceltmenin nasıl olacağı ve yüceltmeye layık olanın kim olduğu semavi dinler aracılığı ile bize intikal etmiştir. Vahiyle bildirilen tek tanrıya tapınma ve ululama edimi, tapınanı da bu edime paralel bir biçimde şerefletirmekte ve yüceltmektedir. Ama insan, imanın kognitif dünyasına girmekte zorlandığı için kolay olanı tercih etmekte; ya Musa (AS) başlarından ayrılır ayrılmaz tılsımlı buzağı Samiri figürüne meyletmekte ya da taşlara tapınma ve onları aracı kılma zafiyetine düşebilmektedir.

Tek tanrıya inanan insanların inanç biçimlerini ve algılarını derin bir analize tabi tuttuğumuzda da bir çok inananda mitolojinin başka bir yüzüyle karşılaşırız. Bunun da en büyük nedeni, inancın statikleştirilmesidir. Oysa:

1. Devinim halindeki bir iman, kişiye, hiçbir şeyi alışkanlığa dönüştürme izni vermez. Kolaycılığa kayan, hazır bulma, hazır konma isteğini şiddetle reddeder.

2. Dünyevi ihtirasların meşru olmayanına hayır der.

3. Sürekli, "bir"lik şuuruyla hareket etmeyi emreder.

4. İdrakin, durmaksızın Allah'a doğru bir yükseliş içinde olmasını ister.

Statize (dondurulmuş) bir inanca, istek ve ihtirasların, aklileştirme yoluyla kabul ettirilmesi daha mümkündür. Hatta o inancı dönüştürüp, arzu edilen kalıba dökmek suretiyle, kişi, kendince iki kazanım birden elde etmiş olur: Bir, tanrısından işine yarayacak ve hoşuna gidecek emirleri alacaktır; iki, tanrısıyla olan ilişkisinin bozulmayacağı ve zedelenmeyeceği bir keyfiyeti sağlamış olacaktır.

Yukarıda da değinildiği üzere her idrak, en zayıfından en güçlüsüne kadar, kendisini, dünyasını, evrendeki duruşunu ve varoluşunu anlamlandırma ve ifadesini bulma uğraşı içindedir. Bu uğraş içinde, mitolojiyle uzak-yakın bir temas kurması ve bunu istemesi de yüksek bir olasılıktır. Şairler içinse mitoloji, önemli bir kaynak işlevi görmüştür. Esasında, şiir mitolojiden, mitoloji de şiirden yararlanmıştır. Şiirin, akışkan özelliği, insanın ruhsal ve zihinsel dünyasında rahat bir dolaşım sağlaması sebebiyle, mitoloji, şiir vasıtasıyla kendisine canlı bir hayat sahası yaratmış ve dinamik bir biçimde nesilden nesile aktarılma imkanını elde etmiştir. Şiir de, mitoloji sayesinde zengin bir malzeme birikimini kullanma imkanlarına kavuşmuştur. Ayrıca şiir, mevcut olanı, mitolojinin tematik kurgu alanına çekerek yeni mitler doğurmuştur. Şiir geleneğimizin hatırı sayılır bir bölümünü teşkil eden methiyeler, mersiye-ler ve destanlar bunun tipik örnekleridir. Çünkü şiir, mitleştirmeye ve mitleştirilmeye yatkındır. Şunu da kaydetmeliyiz ki, abartılı mitik anlatımı yeğlemiş olsa da şiir, kimi tarihi olayların sonraki kuşaklara intikalinde yadsınamayacak bir misyonu üstlenmiş ve başarılı da olmuştur. Burada endişe verici olan husus, insan muhayilesinin sınır tanımaz pervasızlığının, şiir-mitoloji buluşmasında onu (insanı), hakikatin uzağına düşürme ihtimalidir. Çünkü, ikisinin de (şiir ve mitoloji) güçlü sari özellikler taşıması nedeniyle, insanı, kendini bilme, hakikatini bulma yolculuğunda çelmeyebilecekleri varsayımı her an için gerçeğe dönüşebilir. Çünkü insanı, hakikat adına telkin edilen yanlışlardan kurtarmak, mutlak yanlışlardan kurtarmaktan daha zordur.

MUSTAFA ŞERİF ONARAN

ANADOLU TOPRAĞININ BÜYÜSÜ

Tarih öncesine doğru, Anadolu toprağı üzerinde 10.000 yıllık insan varlığı, bu varlığın yaşama serüveninde düşlem gücümüzü zenginleştiren nice kültür birikimi olduğunu anımsıyor muyuz? Biz Türkler, bu toprakların son 1.000 yıllık yolcusuyuz. Yolcu oluşumuzun hem gerçek, hem değişmeceli anlamı var. Göçebe bir ulustuk. Anadolu toprağına yerleşip burayı yurt edinsek bile, yaşama serüveninin yolcusuyuz.

Bir toprağı yurt edinmek kolay mı? Yalnızca doğayı yenmek, toprağı işlemek, yaşamaya uyum sağlayan bir düzen kurmak yetmez. O toprağın üzerinde daha önce yaşayan insanlarla bütünleşmek, birlikte yaşamının sevincini duymak gerekir.

Yeryüzü oluştuğundan bu yana, insanın doğuşuyla birlikte, beğendiğimiz toprağı sınır çizip, hem doğaya, hem insana egemen olmak istemişiz. Kim bilir kaç kez değişti o sınırlar! İnsanlığın sonuna doğru kim bilir daha kaç kez değişecek!

Ama biz kendimizi şimdide yaşıyor sanıyoruz. Anadolu toprağının insanı olmayı kendimize yakıştırmaya çalışıyoruz. Bu topraklara egemen olabilmek için kaç türlü insanla barışmak gerekir? Bu toprağın büyüğü gerçeğindeki gizleri nasıl öğrenmek gerekir?

Gördüğümüz doğa, tanıdığımız insan öyle bir değişim içindedir ki, onları bildiğimizi sanmakla avuturuz kendimizi. Oysa doğa acımasızlığıyla sınar bizi. Şu önemsemediğimiz, bilinmeyen insanda nice gizil güçler vardır.

Çünkü bizden önce de söylencelerle sınanmıştır Anadolu toprağı. Yeni bir doğa olayı, yeni bir insan bize kendimizi keşfetmeyi öğretir.

Kendimizi tanıdıkça bir başka doğanın, bir başka insanın ayırımına varır, söylencelerin gerçeğinde, şiirin imge derinliğine yol alırız.

“Bir âlem bu toprakların üstü”

diyen *Behçet Necatigil*, doğayı büyüteç altına almıştır. *Pan*’ın soluğunu duyar. Topraktaki telaşa yeni bir dünya keşfeder. Görmesini bilen için vardır o dünya.

Çok Tanrılara inanılan zamanlardan geldik günümüze. Doğa Tanrısı Pan, cinsel gücün de simgesidir. Anadolu’nun büyüğü gerçeğinde cinsellik söylencelerde de yaşayan sevilere dönüşür. Türkülerde canlanır, ağıtlarda yankılanır. Destanlarda insanı savaşa sürükleyen de sevi ateşidir.

* * *

Eskil Anadolu'dan günümüze doğru nice inançlar yaşama biçimine dönüştü. Bugün bize boşinanç gibi gelen öyle anlayışlar vardır ki, Anadolu insanı için yaşamının anlamı sayılırdı.

O inançları güncel anlayış içinde yorumlarsak, benimsemek kolaylaşır.

Ama örtüşen kültürlerin dışında, bağımsız bir Anadolu söylencesinden söz etmek gerçeği yansıtır mı? İslam anlayışı, Mezopotamya kültürü, Yunan-Latin söylenceleri Anadolu kültürüyle örtüşmemiş midir?

Mustafa Seyit Sutiiven, Edremit yakınındaki Sutiiven deresi ile çağlayanını şiirinde yaşatırken eski Anadolu söylencelerini de dile getiriyor. Sutiiven deresi olmasaydı *Homer İlyada* destanını yazabilecek miydi

“Öyle füsunludur bu yer
Şi’rine borçludur Homer
Çünkü senindir İlyada.”

Achilleus (Aşil) topuğundan tutulup ırmağa daldırılınca ölümcül oklardan korunmuş olacaktı. Ama topuğu ıslanmadığı için, *Paris*, onu okla topuğundan vurunca ölümden kurtulamadı. İlyada destanında *Hektor*’u öldüren kahramandı o!

Sutiiven deresine dalan Mustafa Seyit, Aşil’in atlarının dereye sulandığını anımsar. Bir destan kahramanının güncel koşullar içinde anımsanması, söylencelerin suda bıraktığı izi düşündürür.

Bir zamanlar Tanrılar, Tanrıçalar dönemi vardı. Ay da bir Tanrıçaydı söylencelere göre. Ama İyonyalı *Anaksagoras* bir şemsiye gibi kullandı onu.

Bu masal *Melih Cevdet Anday*’ın şiirinde gerçek yerini bulur:

“Ay eskiden bir tanrıçaydı sonra
Anaksogoras’ın şemsiyesi oldu
İlk o buldu güneşin ayda yansıdığını
Bilimsel bir masaldır yansıma
Ve halk ‘eski-yeni ışık’ derdi
Yansımayı görürdü demek tanrıçada.”

Behçet Necatigil, “*Asvalt Ovalarda Abdal*” olarak yorumladığı günümüzün bilge-ozanını, *Ahmet Yesevi*’den Anadolu’ya uzanan tasavvuf zincirinin yeni bir halkası olarak düşünür. Yaşamının hızlı akışıyla içimizdeki yavaşlık arasındaki çelişkide, çağdaş insanı anlamak da kolay değildir.

Söylencelerdeki Pan, keçilerle çobanların Tanrısı olmaktan usanmış, kent kalabalığına karışmıştır. Çarpık kentleşmenin yoksulluk içindeki mutsuz insanlarını tanımış, Anadolu toprağının büyüsunü oluşturan söylencelerin, sevi ilişkilerinin, türkülerin insanca yaşamaya yaramayışına yazıklanmıştır:

“Artık ıssız kırları bıraktı Pan;
Şimdi birçok ülkenin milyonluk kentlerinde
Asvaltlarda, betonlarda dolaşıyor
Kızgın uzun yazların öğlen saatlerinde.”

Pan’ın aramızda dolaşması; annesi *Penelope*’den gelen insan sığağını, babası *Hermes*’ten gelen Tanrısal gücü anımsatmalı bize. Nice söylencelerin, o söylenceleri yaratan kültürlerin örtüştüğü Anadolu toprağının büyüsunde yaşamının ayrıcalıklarını bilmeli, bunlara yaraşan insanlar olmalıyız.

Bütün Tanrılar öldü. O “*Sonsuz Güç*”ün yansıdığı gölgeler miyiz? Çok Tanrılar döneminde o “*Sonsuz Güç*”, kendi ışığını daha çok mu yansıtmıştı?

Biz söylencelerden şiire sızan ışıkla yetinelim. Gene de yarınlar kalacak olan gerçek şiirdir.

NORTHROP FRYE¹

Türkçesi: SALİH ÖZER

MİTİK AŞAMA: ARKETİP OLARAK SEMBOL²

Biçimsel aşamada şiir, ne sınıf “sanatına” ne de sınıfın “sözel dünyasına (verbal)” aittir; o sadece kendi sınıfını temsil etmektedir. Bu bakımdan şiirin iki boyutu vardır. Öncelikle şiir biriciktir; o, diğer şeylere yakın göndermeler yapmadan kendine özgü imgesel yapısıyla incelenmesi gereken bir *techné* veya *artifakt*’tır. Eleştirmen, şairlerle temasa, öncel bir kavramla veya şiirin tanımıyla değil tam olarak burada başlar. İkinci olarak şiir benzer biçimli sınıflardan birisidir. Aristo, *Oedipus Tyrannus*’un bir bakıma diğer trajediler gibi olmadığını bilmektedir; fakat o aynı zamanda onun trajedi denilen sınıfa ait olduğunu da bilmektedir. Shakespeare ve Racin’i deneyimleyen bizler buna, trajedinin aslında sırf Yunan dramasının aşamalarından birisi olmanın ötesinde bir şey olduğu gerçeğini de ekleyebiliriz. Keza bizler yazınsal yapıtlarda drama türünden olmayan çalışmalar da görebiliriz. Dolayısıyla trajedinin ne olduğunu anlama eylemi, bizi sırf tarihsel olandan, bir bütün olarak edebiyatın bir boyutunu teşkil eden bir yapının ne olduğu sorununa götürmektedir. Bir şiirin diğer şiirlerle dışsal ilişkileri düşüncesiyle birlikte, ilk defa iki husus önemli hale gelmiştir: Ulaşım/gelenek ve tür.

Türlerin incelenmesi, biçimsel açıdan benzerlikler vasıtasıyla yapılır. Böyle benzerliklerle uğraşamaması, dokümanter ve tarihsel eleştirinin bir özelliğidir. O, var olsun ya da olmasın büyük bir makullükle birlikte nüfuzun izini sürebilir; fakat tarihsel eleştirmen, sırf her ikisinin de trajedi olması dolayısıyla Shakespeare’in ve Sofokles’in trajedileriyle karşılaştığında kendini yaşamın ciddiliğine ilişkin birtakım genel düşüncelerle sınırlamak zorundadır. Benzer şekilde hiçbir şey retoriksel eleştiriye en ufak bir türsel düşünce kırıntısının bile olmamasından daha ilginç olamaz: nitekim Retoriksel eleştirmen, söz konusu olanın bir oyun, şiir ya da bir roman olmasına bakmaksızın elindeki analiz eder. O aslında edebiyatta türlerin olmadığını bile savunur. Bunun nedeni onun elindeki yapıyla, muhtemel işlevli bir artifakt olarak değil de bir sanat eseri olarak ilgilenmesidir. Fakat kaynaklar ve etkilerden tamamen ayrı olarak edebiyatta çok sayıda benzerlikler bulunmaktadır (hiç şüphesiz bunları çoğu kesinlikle bir benzerlik değildir) ve böyle benzerliklerin fark edilmesi, eleştiri açısından rolü ne olursa olsun bizim gerçek edebiyat deneyimimizin büyük bir kısmını teşkil etmektedir.

Biçimsel aşamanın 'her şiirin doğayı taklit ettiği' şeklindeki merkezî prensibi, tamamen sağlam olsa da yine de bireysel şiiri dışlayan/yalıtan bir ilkedir. Açıktır ki, her şiir hem doğanın hem de diğer şiirlerin taklidi olarak ele alınabilir. Virgil, Pope'a göre, doğanın peşinden gitmenin eninde sonunda Homer'in peşinden gitmekle aynı şey olduğunu keşfetti. Şiir sanatının bir ögesi olarak bir şiiri diğer şiirlerle bağlantılı olarak düşünürsek, türlere ilişkin çalışmanın uylasım/gelenek çalışması üzerine inşâ edilmesi gerektiğini görebiliriz. Bu hususlarla ilgilenen eleştiri, sembolizmin şiirleri birbirleriyle ilişkilendiren yönüne dayanmalıdır ve temel uygulama alanı olarak şiirleri birbirine bağlayan sembolleri seçmelidir. Eleştirinin esas amacı, şiiri sadece doğanın bir taklidi olarak görmek değildir, uygun kelimelerin düzeni ile taklit edilen doğa düzenini bir bütün olarak görmektir.

Tüm sanat benzer şekilde gelenekselleştirilmiştir; fakat geleneğe aşına olmadığı takdirde bu gerçeği fark edemeyiz. Günümüzde edebiyattaki geleneksel unsur, her sanat eserinin patentlenecek kadar özgün bir yaratıcılık olduğunu iddia eden telif hakkı yasasıyla kamufle edilmiştir. Bu nedenle modern edebiyatın gelenekselleştirici güçleri, örneğin bir dergide neyin yer alacağını birlikte gelenekselleştirecek olan editörün politikası ve okurlarının beklentileri, çoğu kez görmezden gelinmektedir. A'nın B'ye borcunu göstermek, eğer A ölü ise sadece bilimdir, fakat A canlı ise, ahlaki kabahatin bir kanıtıdır. Bu durum, şiirlerinin çoğu başkalarından tercüme veya tefsir olan Chaucer'i; oyunlarının çoğu kaynaklarına harfi harfine uyan Shakespeare'i ve İncil'den mümkün olduğu kadar alıntı yapan Milton'ı kapsayan bir edebiyatı değerlendirmeyi güç kılmaktadır. Böyle çalışmalarda *tortusal* orijinallik arayan sadece tecrübesiz okuyucular değildir. Çoğumuz bir şairin gerçek başarısını çaldığı şeyde var olan başarıdan kopuk; hatta buna karşıt olarak görmeye eğilimliyiz ve böylelikle esas eleştirel gerçeklerden ziyade önemsiz şeylere konsantre olma eğilimi göstermekteyiz.. Örneğin; "*Paradise Regained*"'ın bir şiir olarak esas büyüklüğü, Milton'ın kaynağına kattığı retorik süslemelerin büyüklüğü değil, Milton'ın kaynağından okuyucuya *aktardığı* temanın kendi büyüklüğüdür. Büyük yazara büyük temanın emanet edilmesi görüşü, Milton için temel olarak yeterli; ancak yaratıcılık hakkındaki düşük taklitçi önyargılarla -ki çoğumuz da bu yargılarla eğitildik- çatışmaktadır.

Geleneği küçümseme, bireyi toplumdan önce gören Romantik zamanlardan kalma eğilimin bir sonucu, hatta belki de bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Yeni doğan bir bebeğin önceden var olan topluma kalıtsal ve çevresel bir bağla koşullu olduğunu ileri süren karşıt görüş, bundan hangi öğretiyi çıkarırsa çıkarsın, ilgilendiği gerçeklere daha yakın olma avantajına sahiptir. İkinci görüşün edebi sonucu, yeni bebek gibi, zaten var olan kelimeler

düzenine doğan yeni şiirdir ve ait olduğu şiir sanatının yapısının bir karakteristiğidir. Yeni doğan bebek, bireyselliğin bir ögesi olarak bir kez daha ortaya çıkan kendi toplumdur ve yeni bir şiir de kendi şiirsel toplumuna yönelik olarak benzer bir ilişkiye sahiptir.

Özgün olan ile olmayanı karıştıran ve bir şairin elinde bir kalem ve birkaç boş kâğıt ile oturmuş, özel bir yaratıcılık; hiçbir başlangıç noktası olmaksızın hiçbir şeyden, sadece kendi gücü ve iradesiyle yaratarak yeni bir şiir ürettiğini hayal eden eleştirel görüşü kabul etmek oldukça zordur. İnsanoğlu bu şekilde yaratmaz. Nasıl yeni bir bilimsel buluş, doğa düzeninde zaten saklı olanı ortaya çıkarmakta ve zaten var olan bilimin yapısıyla da mantıksal olarak bağlantılıysa, yeni şiir de kelimelerin düzeninde önceden saklı olanı ortaya koymaktadır. Edebiyat kendi kendini şekillendirir, dışarıdan şekillenmez; sonat, füg ve rondo müzik dışında nasıl var olamaz ise edebiyat kalıpları da edebiyatın dışında var olamaz.

Tüm bunlar, edebiyatın özel girişime asimilasyonundan önce çok daha anlaşılırdı ki, bu asimilasyon, eleştirinin çoğu gerçeğini örtbas etmiştir. Milton, Kral Edward hakkında bir şiir yazacağı zaman kendine “kral hakkında söyleyecek ne bulabilirim?” diye sormadı; fakat “şiir sanatı böyle bir konunun nasıl ele alınmasını gerektirir?” diye sordu. Geleneğin duygu eksikliği gösterdiği ve bir şairin ‘samimiyet’e geleneği dikkate almayarak ulaşabileceği kavramı, edebiyat deneyim ve tarihinin tüm gerçeklerine zıttır. Bu kavramın temeli, yine şiir sanatının duygunun tasviri olduğu düşüncesidir ve bunun ‘edebi’ anlamı, şairin birey olarak sahip olduğu duyguların bir ifadesidir. Oysa edebiyat hakkındaki herhangi bir ciddi çalışma, özgün ile taklitçi şair arasındaki gerçek farkın, sadece özgün olanın daha esaslı bir taklitçi olduğunu ortaya koyar. Özgünlük, radikalizmin köklerine dönmesi gibi aslında edebiyatın kökenlerine döner. Eliot’ın, iyi bir yazarın daha dengeli bir gelenek vizyonu çabalarını taklit etmektense çalmaya eğilimli olacağı düşüncesi, şiirin belirsiz bir biçimde gelenek veya tür gibi soyut kavramlarla değil; belirgin bir biçimde diğer şiirlerle ilişkili olacağını vurgulamaktadır. Telif hakları yasası ve bununla ilintili diğer uygulamalar, modern bir yazarın başlığı dışında edebiyattan herhangi bir şey çalmasını güç kılmaktadır. Bundan dolayı bir yazarın kişisiz yüceliği ve çağrışımın zenginliğini geleneğin ortak kullanımı ile nasıl kazanabileceğini, sadece *Çanlar Kimin İçin Çalıyor, Ses ve Öfke, Gazap Üzümleri* gibi başlıklarda açıkça görebiliyoruz.

Diğer kutsal aktivitelerde olduğu gibi, şiirin de babasını belirlemek annesini belirlemekten çok daha zordur. Annenin her zaman doğa olduğu, amacın düzleminin bir iletişim alanı olarak görüldüğünü, hiçbir ciddi eleştiri inkâr edemez. Fakat şiirin babası yazarın kendisi olarak görüldüğü sürece ede-

biyatı tutarsız fiil yapılarından ayırt etme konusunda bir kez daha başarısız oluruz. Gidimli yazar, bilinçli bir istekle yazar ve bu bilinçli istek, kullandığı sembolik sistemle birlikte tasvir ettiği şeylere karşı duracaktır. Ama tasarlayarak değil, yaratıcılıkla yazan şair, şiirinin babası değildir; en fazla ebesidir veya daha doğrusu adeta Doğa Ana'nın rahmidir. Revizyon yapılabilir olması, yani şairin şiirde değişiklikleri daha iyi bulduğu için değil; daha iyi oldukları için değişiklikler yapabilir olması, şairin aklından geçerken şiire hayat verdiği, onu doğurduğunu göstermektedir. Şair şiiri mümkün olduğunca incitmeden ortaya çıkarmaktan sorumludur ve eğer şiir canlı ise, şairden kurtulduğu için sinirlidir ve onun egosunun göbek bağından ve beslenme kanallarından ayrılmak için çılgın atmaktadır.

Şiirin gerçek babası veya şekillendirici ruhu şiirin kendi yapısıdır ve bu yapı şiir sanatının evrensel ruhunun bir tezahürüdür. Shakespeare'in sonatlarından "*onlie begetter*"ın yaratıcısı bırakın can sıkıcı hayalet W. H.'yi, Shakespeare'in kendisi değildir, bilakis Shakespeare'in temasıdır, yani tutkusunun gerçek sahibi.

Bir şair şiiri şekillendiren içsel ruhtan bahsediyorsa, dışı ilham perilerini bir kenara bırakarak kendini feminen veya Apollo, Dionysus, Eros, İsa veya (Milton'daki gibi) Kutsal Ruh gibi bazı tanrılar karşısında en azında alıcı şekilde ilişkili görme eğilimindedir. (*Est deus in nobis*) "İçimizde Tanrı var" der Ovid; modern zamanlarda Nietzsche'nin Ecce Homo'da (İşte İnsan) ilhamı hakkındaki düşüncelerini karşılaştırabiliriz.

Geleneğin problemi, sanatın nasıl iletişim ortamına aktarılabilceği mevzuudur. Çünkü edebiyat, aslında iddialı sözel yapılar olduğu kadar bir iletişim tekniğidir de. Şiir sanatı, bir bütün olarak ele alındığında sadece doğayı taklit eden insan ürünlerinin toplamı değildir, insan becerisinin aktivitelerinden biridir. Eğer bunun için "uygarlık" kelimesini kullanırsak dördüncü evremiz, şiir sanatını uygarlığın tekniklerinden biri olarak görüyor diyebiliriz. Bu bakımdan o, şiirin toplumun boyutuyla, toplumun odağı olarak şiirle ilgilenir. Bu evredeki sembol, arketip adını verdiği iletilebilir öge, yani karakteristik veya tekrarlayan simgedir. Arketip ile bir şiiri diğerine bağlayan ve dolayısıyla edebi deneyimlerimizi birleştiren kaynaştıran bir sembolü kastediyorum. Arketipin iletilebilir bir sembol olması nedeniyle arketipsel eleştiri, edebiyatı öncelikle sosyal bir gerçek ve bir iletişim yöntemi olarak ele alır. Gelenek ve tür çalışmaları ile şiirleri, şiir sanatının gövdesine bir bütün olarak uydurmaya çalışılmaktadır.

Deniz, orman gibi doğanın belirgin ortak imajlarının çok sayıda şiirde yinelenmesi "tesadüf" diye adlandırılmaz, bilakis şiir sanatının taklit ettiği doğadaki mutlak bütünlüğü ve şiirin bir parçası olduğu iletişim aktivitesini

gösterir. Eğitimin daha iletişime açık olan yapısından dolayı, deniz hakkındaki bir hikâyenin Saskatchewan'dan çıkmamış bir okuyucuda daha derin bir temsili etki yaratması için arketipsel olması makuldür. Lycidas'ta sırf geleneksel oldukları için bilinçli olarak kırsal imajlar kullanıldığında, kırsal imajların konvansiyonunun, bizi bu imajları edebi deneyimin diğer alanlarına özümsettiğini görebiliyoruz.

İlk pastoralin tarihi denince aklımıza ilk olarak Theocritus gelir; burada pastoral ağıt, Adonis'in yas ritüelinin edebi bir uyarlaması olarak ortaya çıkmıştır ve Theocritus'tan Virgil'e ve *Shepherd's in Takvimi*'ne kadar ve ondan da öte Lycidas'a kadar bu pastoral gelenek devam eder. Daha sonra İncil'in, Hristiyan Kilisesinin, Abel'in, 23. İlahinin, Christ The Good Shepherd'in, "papaz" ve "cemaat"ın girift dinî anlamları, Virgil'in Messianic Eglog'undaki Hristiyan gelenekleri aklımıza gelir. Sonrasında Sidney'in Arkadya'sında, *The Faerie Queene*'nde, Shakespeare'in orman komedisi ve benzerlerindeki pastoral sembolizmin uzantıları, ardından Shelley, Arnold, Whitman ve Dylan Thomas'taki Milton sonrası pastoral ağıt gelişimi ve belki resim ve müzikteki fazla pastoral geleneklere varan örnekler aklımıza gelir Kısacası, arketipler edebiyatın kalanına da uzandığı için basitçe geleneksel bir şiir seçip, arketiplerini takip ederek tamamen liberal bir eğitim elde edebiliriz. Gelenekselliği kuşku götürmez bir şiir olan *Lycidas*, kendisini edebiyat araştırmalarına dahil edecek türde bir eleştiriye gereksinim duymaktadır ki bunun da ilk kültürlü okuyucu ile başlaması an meselesidir. Bizim burada edebiyat içindeki konumumuz daha çok matematik ve bilimde olduğu gibidir, yani bir dâhinin çalışması tüm konuya o kadar çabuk yayılır ki, yaratıcı ve eleştirel aktivite arasındaki fark çok zor ayırt edilir.

Eğer tanımlamalardaki bir şiiri diğerine bağlayan, arketip ya da geleneksel öğeyi kabul etmezsek, sadece edebiyatın okunmasıyla sistematik zihinsel bir ders çıkarmak imkansızlaşır. Ancak edebiyatı bilme arzumuzu, nasıl bildiğimizi bilme arzusu katarsak, eserin geleneksel arketiplerine simgeler eklemek okuma sırasında kendiliğinden olacaktır. Bir deniz veya fundalık sembolü Conrad veya Hardy içerisinde kalamaz: bir arketip sembol olarak bütün edebiyata yayılmak zorundadır. Moby Dick, Melville'in romanında kalamazdı: o bizim Eski Ahit'ten gelen su canavarı ve ejderhalar hakkındaki imgesel deneyimimize dahil olmuştur. Ve okuyucu için gerçek olan, şairin '*daha gerçek*'idir, ki o da ruhu için kendi ihtişamının abidesini incelemekten başka bir şiir okulu olmadığını çok çabuk öğrenir.

Sembolizmin her evresinde eleştirinin, şairin kendi bilgisinden ayrılmaya mecbur olduğu bir nokta vardır. Bu yüzden tarihsel eleştirmen, Dante'yi, Dante açısından aslında bilinmeyen ve anlaşılmas bir kavram olan "ortaçağa

ait" bir şair olarak niteleyecektir. Arketip eleştirisinde şairinin bilinçli bilgisi ancak şair başka şiirlere gönderme yaptığında ya da onları örnek aldığında veya bir düzeni sıkı sıkıya takip ettiğinde dikkate alınır. Bunun haricinde şairin şiiri üzerindeki kontrolü, kendi şiiriyle sınırlıdır. Edebiyatın kalanı ile ilişkisiyle sadece arketip eleştiri ilgilenir. Ancak burada şiirin bizzat Theocritus, Virgil, rönesans pastoralistleri ve İncil'e atıfta bulunarak başladığı Lycidas gibi belirgin şekilde gelenekselci edebiyat ile geleneksel bağlarını gizleyen veya ihmal eden edebiyatı birbirinden ayırmamız gerekir. Telif hakkının kavranması ve yaratıcılığın taklitçilikten sakınan devrimci doğası, telif hakkı çağının yaratıcılarında imgelerinin geleneksel şekilde incelenmesine karşı genel bir isteksizlik doğurmuştur ve bu dönemin ele alınmasında çoğu arketip sadece eleştirel incelemeye belirlenmiştir.

Rastgele bir örnek vermek gerekirse, 19. yüzyıl romanında biri karanlık, diğeri aydınlık iki kadın kahraman kullanmak çok benimsenen bir gelenektir. Karanlık olanı, bir kural gibi, ihtiraslı, kibirli, yabancı, Yahudi veya bir şekilde hoş karşılanmayan kişi, ensest gibi bir yasak meyve ile ilişkili birisidir. Her ikisi aynı kahramanla ilgilendiğinde temanın mutlu sona ulaşması için karanlık olanın bertaraf edilmesi ya da hikâyede bir kardeş haline dönüştürülmesi gerekmektedir. Örneklerden bazıları *Ivanhoe*, *Son Mohikan*, *The Woman in White*, *Ligeia*, *Pierre* (kahramanın, aynı zamanda kardeşi de olan, karanlık olanı seçmesi nedeniyle bir trajedidir), *The Marble Faun* ve sayısız tesaadüfî yaklaşımlardır. Bunun erkek versiyonu *Uğultulu Tepeler*'in sembolik temelini oluşturur. Bu araç Milton'ın *Edward King*'i Virgil'in *Eclogues*'i dışında bir isimle adlandırması kadar bir gelenektir, ancak geleneklere karşı şaşkın veya dediğimiz gibi "bilinçsiz" bir yaklaşım gösterir. Ayrıca *Kayıp Cennet*'in dokuzuncu kitabında karşılaştığımız bir adam, bir kadın ve bir yılan figürlerinin, Book of Genesis'teki benzer figürlerle olan geleneksel bağları konusunda şüphe yoktur. Hudson'ın *Green Mansions*'ta erkek ve kadın kahraman önce yarı-cennet bir yerde yılan ile karşılaşır: Buradaki kurgunun geleneksel doğası, yazarın bize hiç yardımda bulunmadığı bir konudur. Bir eleştirmen, beyaz zemin üzerinde kırmızı bir haç taşıyan, Spenser'daki Kızılhaç şövalyesi St. George ile karşılaştığında bu figüre nasıl yaklaşacağı hakkında bir fikir sahibidir. Henry James'in *The Other House*'unda Rose Armiger adında beyaz elbiseler içinde kırmızı şemsiyeli bir kadınla karşılaştığında ise hiçbir fikri yoktur. Aşıkârdır ki, modern eğitimde sıkça yakınılan bir kusur olan ve modern şairin İncil'e veya Klasik mitolojiye göndermelerinin gerektiğinden daha az etki yapmasına neden olan ortak kültürel zeminin yitirilmesi, arketiplerin belirgin kullanımının azalmasıyla son derece yakından ilgilidir.

Malum olduğu üzere Whitman, arketip-karşıtı edebiyat görüşünün sözcüsüdür; Troy meselesini unutmak ve yeni konular geliştirmek için İlham Perisini kıskırtır. Bu, düşük seviyeli taklidî bir önyargıdır ve sonuç olarak hem haklı hem haksız olan Whitman için bu nedenle yeterlidir. Whitman haksızdır; çünkü Troy meselesi, her zaman Batı kültürel mirasının kopmaz bir parçası olacaktır ve bundan dolayı Yeats'ın Leda'sı veya Eliot'ın *Sweeney Among The Nightingales*'indeki Agamemnon'a yönelik referanslar, eğitilmiş okuyucular açısından büyük bir etkiye sahiptir. Fakat o, tabii ki şiirin içeriğini, yakın ve çağdaş çevre olarak hissetmekte tamamen haklıdır. Whitman, kendine özgü bir şair olarak, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed*'unun içeriğini, geleneksel Adonis ağlama tarzında olmasa da Lincoln'e ağıt olarak oluşturmakta haklıdır. Yine de onun ağıtı, biçim olarak Lycidas kadar geleneksel olan ağıtı, tabutların üstüne atılan mor renkli çiçeklerle, Batı'da düşen büyük bir yıldızla, "ever returning spring" imgeselliğiyle ve kalan tüm şeylerle birlikte tamamlanır. Dünya şairden önünden geçerken, şiir dünyanın içeriğini düzenler; ama içeriğin içinde organize olduğu formlar, şiirin kendi yapısının sonucudur.

Arketipler, çağrışım yapıcı kümelerdir ve karışık değişkenler olmaları açısından göstergelerden farklıdır. Bu karmaşık yapı içinde genellikle çok sayıda spesifik öğrenilmiş çağrışım vardır ki, belirli bir kültürdeki çok sayıda insan, bunlara aşina olduğu için bunlarla iletişim kurulabilir. Günlük hayatımızda "sembolizm"den bahsettiğimiz zaman, taç, haç veya saflık ile beyaz veya kıskançlık ile yeşilin birlikteliği türünden geleneksel çağrışımlar gibi öğrenilmiş kültürel modellerini akla getiririz. Bir model olarak yeşil, umudu, sebze yapısını, trafikte geçmeyi, kıskançlığı veya İrlanda milliyetçiliğini sembolize edebilir; fakat yeşil sözcüğü sözlü bir gösterge olarak her zaman belli bir rengi ifade eder. Bazı modeller o kadar derin geleneksel çağrışımlara kök salmıştır ki o çağrışımları işaret etmekten hemen hemen hiçbir zaman kurtulamazlar. Örneğin geometrik bir figür olan haçın kaçınılmaz olarak İsa'nın ölümünü işaret etmesi gibi. *Tamamen* gelenekselleştirilmiş bir sanat, arketiplerin veya iletişimsel birimlerin gerçekte bir dizi esoterik göstergeler olduğu bir sanat olabilir. Bu durum sanatlarda söz konusu olabilir- örneğin, Hindistan'da bazı kutsal danslarda- ama Batı edebiyatında henüz oluşmamıştır. Modern yazarların arketiplerini "işaretleme" konusunda direnmeleri, sözde onları münhasıran tek bir yorum etrafında dönen değil de olabildiğince çok yönlü bir yapı olarak koruma endişesinden kaynaklanmaktadır. Bir şair, Yeats'ın ilk şiirlerindeki dipnotlarında yaptığı gibi, spesifik olarak tek bir çağrışıma işaret ederek, esoterik bir eğilim gösterebilir. *Gerekli* çağrışımlar yoktur; sadece karanlığın macera veya terörü çağrıştırması gibi bazı bel-

li, açık çağrışımlar vardır, ama şaşmaz şekilde ortada olan dâhili çağrışımlardan eser yoktur. İlerde göreceğimiz gibi, “evrensel sembol” ifadesinin anlam kazandığı bir bağlam olacaktır; ama o, bu içerik değildir. Edebiyat akımı, gene de diğer akımlar gibi ilk olarak en kolay yolu arar: nitekim umulan çağrışımları kullanan şair de, daha hızlı şekilde iletişim kurar.

Edebiyatın bir ucunda, bir şairin genellikle daha önce de aynı şekilde kullanıldığı için kullandığı pür uyulaşım/gelenek vardır. Bu, ilkel şiirlerde, sabit nitelemelerde ve ortaçağ romansı ve türkülerinin cümle kalıplarında, değişmeyen olay örgülerinde ve ilkel dramaların karakter tiplerinde, daha seyrek olarak da edebiyattaki diğer fikirlerde olduğu gibi *topoi*’de, veya retoriksel ortak noktalarda, eğer önerme olarak kullanılırlarsa son derece yavandır; fakat edebiyatta yapısal prensipler olarak kullanıldığında son derece zengin ve rengarenktirler. Edebiyatın diğer bir ucunda ise, tamamen değişken olan bir şeye sahibiz: şöyle ki burada yeniliğe veya alışkın olunmayan şeylere; dolayısıyla arketipleri gizleyen veya karmaşıklaştıran şeylere karşı kasıtlı bir yöneliş vardır. Bu teknikler, edebiyatın bir işlevi olarak iletişime güvenmemeye son derece yakındır. Fakat Coleridge’in dediği gibi uç noktalar buluşur ve geleneksel-karşıtı şiir, sırası gelince bir geleneğe; edebiyatın kötü arazilerine alışkın olan zorlu ilim adamları tarafından keşfedilmesi gereken bir geleneğe dönüşür. Bu iki uç nokta arasında gelenekler, daha önceden ele aldığımız alegori ve paradoks ölçeğine paralel olarak en açıktan en dolaylısına kadar değişkenlik gösterir. Bu iki ölçek genellikle karıştırılabilir veya benzeştirilebilir, ama imgesel olanı, örnekler veya temel prensiplere çevirmek, diğer şiirlerde takip edilenden biraz farklı bir süreçtir.

Saf geleneğin uç noktasına yakın bir yerde, çeviri, açıklama, ve Chaucer’in *Troilus* ve *The Knight’s Tale*’da Boccacio’yu kullandığı türden bir çeşit kullanım vardır. Daha sonra, Lycidas’ta belirtilen türden kasti ve açık bir geleneğe geliriz. Daha sonra, parodiyi de içeren paradoksal ve ironik gelenek gelir –bu, gelenekleri ele alma konusunda belli modaların artık eskidiğinin bir işaretidir. Sonra, birinin belli geleneğe arkasına dönmesi yoluyla orijinalliğe ulaşma girişimi gelir. Bu, bizim Whitman’da ortaya çıkardığımız türden belirsiz bir gelenekle sonuçlanan, bir girişimdir. Daha sonra, günümüzdeki bilimsel keşiflerle benzer bir yapıya dayanan ve sık sık ‘gelenekten kopma’ olarak ifade edilen, orijinalliği ‘deneysel’ yazmayla tanımlayan bir akım önalanı çıktı. Ve tabii ki, edebiyatın her aşamasında olduğu gibi, bu sonuncuda da, çoğu edebiyat öğrencisinin orta bir mesafede tutmayı tercih edeceği türden yazılar üreten büyük çapta yapay ve inorganik bir gelenek söz konusudur: Aşk lirikleri, Plautine komedi formülleri, 18. yüzyıl pastoralleri, 19. yy’ın mutlu sonlu romanları gibi.

Tüm bunlardan açıkça görülmektedir ki, arketipler, son derece gelenekselleşmiş edebiyatta çok kolay ele alınmıştır: yani, büyük oranda saf, ilkel ve popüler edebiyatta. Ben Arketipsel eleştirinin mümkünlüğünü önerirken, bugün türkü ve halk şarkılarını edebiyatın geri kalan kısmında ele alan karşılaştırmalı ve biçimsel çalışmaları genişletmeyi de önermiş oluyorum. Bu, şimdilerde daha akla yatkın; çünkü bizim eskiden yaptığımız gibi popüler ve ilkel edebiyatı sıradan edebiyattan keskin çizgilerle ayırıp sınırlarını çizmek artık moda değil. Hatta, biraz önce üzerinde konuşulan yüzeysel edebiyatın, geleneksel olması dolayısıyla arketip eleştiri açısından daha değerli olduğunu göreceğiz. Eğer bu kitabın başından sonuna kadar ben popüler kurgudan, büyük romanlar ve epikler gibi bahsetmişsem, kontrpuan hakkındaki basit gerçekleri açıklamaya yönelik müziksel bir girişim de aynı nedenden dolayı, en azından öncelikle, kompleks olan Bach füg'ünden ziyade "3 kör fare" den örnekler almak daha muhtemel olacaktır.

Sembolizmin her aşaması anlatı ve anlama yönelik kendi özel yaklaşımına sahiptir. Edebi aşamada anlatı, anlamlı seslerin adeta bir akışıdır ve anlam karmaşık ve belirsiz bir sözlü modeldir. Betimleyici aşamada, öykü gerçek olayların taklididir ve anlam proposisyonların veya gerçek objelerin taklididir. Biçimsel aşamada, şiir örnek ile ilke arasında durur. Örnek bir olayda, yineleme ögesi vardır; ilkede veya ne olması gerektiğiyle ilgili ifadede ise, çok güçlü bir istek veya tabir caizse "hüsnü kuruntu" vardır. Yineleme ve arzu ya ilişkin bu unsurlar, şiirlerin şiir mecmuasının birimleri olarak ve bir bütün olarak incelendiği ve sembolleri de iletişim birimleri olarak inceleyen arketipsel eleştiride ön plana çıkar.

Bu bakış açısından, edebiyatın anlatısal yönü, sembolik iletişimin yineleme edimidir: diğer bir deyişle ritüeldir. Anlatı, arketipsel eleştirmen tarafından bir ritüel veya bir bütün olarak insan davranışının taklidi olarak incelenmiştir; ama basit bir *mimemis praxesos* veya bir hareketin taklidi olarak değil. Benzer şekilde arketipsel eleştiride önemli olan içerik, temeli dolayısıyla rüya çalışmasına sahip olan arzu ile tutkunun çatışmasıdır. Bir roman ya da oyunun olay örgü ağının arketipsel analizi, onu ritüellerle benzerlikler gösteren türsel, yinelenen veya uyuşumsuz eylemler çerçevesinde ele almak olacaktır: Evlenme ve cenaze törenleri, zihinsel ve sosyal geçişler, geziler veya rahip katli, günah keçisi bir kötü adamın kovalanması ve benzeri hususlar. Böyle bir çalışmanın anlam ya da öneminin arketipsel analizi onunla, ister komik ister ironik olsun isterse olmasın –bunlar içinde arzu ve deneyim ilişkisi ifade edilmiştir- ruh hali ve çözümüyle göndermede bulunduğu türsel, yinelenen veya uyuşumsuz anlamda uğraşacaktır.

Yinelenme ve arzu birbiriyle iç içe girmiştir ve hem rüyada hem de ritüelde benzer öneme sahiptir. Şiir, arketipsel aşamada, (biçimsel aşamada söz konusu olduğu gibi) bir yapı ya da sistem olarak değil döngüsel bir süreç olarak doğayı taklit eder. Sanat ritminde yinelenme ilkesi, zamanı bizim için anlaşılır kılan doğadaki yinelenmelerden kaynaklanır gözükmemektedir. Ritüeller, güneşin, ayın, mevsimlerin ve insan yaşamının etrafında kümelenmiş durumdadır. Her önemli zamansal deneyim: şafağın sökmesi, güneşin doğuşu, ayın evreleri, ekin zamanı ve hasat zamanı, gece ile gündüzün eşit olduğu zaman, gün dönümü, doğum, evlilik ve ölüm, ritüelleri onlara bağlar. Ritüelin gidiş yönü, pür döngüsel anlatıya doğrudur ki, eğer böyle bir şey olabilirse bu, otomatik ve farkında olmadan gerçekleşen yinelenme olacaktır. Yine de tüm bu yinelenmelerin orta yerinde yaşama ilişkin uyku ve uyanıklık durumu, egonun gündelik hayal kırıklıkları, dev bir benliğin geceleyin uyanışı gibi durumların merkezî yinelenmesi döngüsü durmaktadır.

Arketipsel eleştirmen şiiri, şiir geleneğinin bir parçası olarak inceler ve şiir geleneğini de bizim uygarlık dediğimiz ve insanlığın doğayı taklidinden oluşan bütünü bir parçası olarak inceler. Uygarlık, hem doğanın taklididir hem de tüm insani formu doğadan oluşturma sürecidir, bu bakımdan uygarlık bizim arzu dediğimiz güce mecburdur. Yiyecek ve barınma arzusu, kökler ve mağaralarla yetinmez: bilakis doğanın, çiftçilik ve mimari dediğimiz insani formlarını oluşturur. Bu açıdan arzu, ihtiyaca yönelik basit bir tepkidendir ibaret değildir belki bir hayvan açısından inançsızlık/güvensizlik tekaüdü seviyesine düşebilir.

O, nesnelerce ne sınırlandırılmış ne de doyurulmuştur, fakat o insan toplumunun kendi şeklini geliştirmesine öncülük eden enerjidir. Bu anlamda arzu; duygu gibi edebi düzeyde bulduğumuz sosyal bir durumdur ve eğer şiir ona ifade biçimini sağlayarak açığa çıkarmasaydı anlatım üzerine şekilsiz kalacak bir tesir olacaktı. Arzunun şekli de, benzer biçimde, uygarlık tarafından kolay anlaşılır hale getirilmiş ve açığa çıkarılmıştır. Uygarlığın etkin nedeni çalışmadır ve sosyal boyutuyla şiir, aynen sözlü bir hipotez gibi ifade fonksiyonuna sahiptir.

Buna rağmen arzuda ahlaki bir diyalektik vardır. Bahçe kavramı yabani ot kavramını geliştirirken koyun ağılı, kurdu en büyük düşman haline getirir. Bu bakımdan sosyal veya örnek görünüşün içindeki şiirsellik, sadece arzunun gerçekleşmesinin tasvirine teşebbüs etmez ayrıca ona yönelik engelleri de açıklığa kavuşturur. Ritüel sadece tekrar vuku bulan bir davranış değil, fakat verimlilik ve zafere olan arzunun; kuraklık ve düşmanlara olan nefretin diyalektiğinin de anlamlı bir fiilidir. Bizler sosyal bütünleşmenin, ihraç etmenin, infaz etmenin ve de cezalandırmanın ritüellerine sahibiz. Rüyada da

paralel bir diyalektik vardır: İstekli rüya ve endişe veya kâbusa olan nefret. Böylelikle arketipsel eleştiri, iki düzenleyen ritim veya modele dayanır. Biri döngüsel diğeri de diyalektiktir.

Ritüel ve rüyanın sözlü iletişim biçimi mitostur. Mitos, ritüel ve rüyanın nedenini açıklar ve ifade edilmesini mümkün hale getirir. Ritüel kendi kendini açıklayamaz: o, mantık, söz ve bir anlamda insan öncesidir. Onun takvime bağlanması, insan hayatının, bazı hayvan ve bitkilerin halen sahip olduğu doğal döngüye olan biyolojik bağımlılığına bağlamaya benzer. Doğadaki her şey bir sanat eseriyle benzerliğe sahiptir: Kendi doğasındaki ve özellikle güneş yılındaki ritimler ve organizmalar arasındaki eşleşmeden doğan bir bitki veya bir kuş şarkısı gibi. Kuşların çiftleşme dansı gibi hayvanlarla ilgili bazı eşzamanlılıklar rahatlıkla ritüel olarak adlandırılabilir. Mitos daha belirgin şekilde insanidir; çünkü en akıllı keklik bile çiftleşme sezonunda neden şakıdığını açıklayan saçma bir hikâye anlatamaz. Benzer olarak rüya ise rüya kuranın tamamen anlayamayacağı kendi hayatına yönelik şifreli imaların sistemidir. Fakat bütün rüyalarda, bariz olduğu gibi, bağımsız iletişim gücüne sahip, sadece Oedipus örneğinde olmayan, aynı zamanda halk hikâyelerinde de yer alan söylensel bir parça vardır. Böylelikle mitos, rüyaya sadece ritüel ve öykü kazandırmaz. Mitos, daha önce görünen ve daha sonra hareketin içinde olan, ritüel ve rüyanın tanımlamasıdır. Eğer rüya ve ritüel için ortak bir faktör olmasaydı -ki bunlar birbirlerini sosyal olarak izah ederler- bu mümkün olmayacaktı. Bu ortak faktörün araştırılmasını daha sonraki uygulamalara bırakmak durumundayız. Burada ihtiyacımız olan tek şey, ritüelin *mitosun* arketipsel boyutu olduğu ve rüyanın da *dianoianın* arketipsel boyutu olduğunu ifade etmektir.

İlk makalede izah ettiğimiz üzere kurgusal ve tematik edebiyat arasında mevcut vurgudaki benzer farklılık burada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Drama gibi bazı edebi formlar, ritüellere yönelik özel canlılıklarıyla birtakım benzerlikleri bizlere hatırlatır; çünkü edebiyatta drama, aynen dindeki ritüel gibi temel olarak topluluksal veya sosyal bir performanstır. Romans gibi diğerleri de rüyaları çağrıştırırlar. Ritüel benzerlikler çok kolaylıkla görülür. Bunlar sadece eğitilmiş izleyicilerin ve kurulu bir tiyatronun dramasında değil, ilkel veya görsel dramada da görülürler: Bunlar; halk oyunu, kukla gösterisi, pantomim, ortaoyunu, tören, danslı oyun, komik opera, ticari film ve revüdür. Rüya benzerlikleri, en iyi ilkel romansta incelenir: Bunlar harika dilleklelerin gerçekleştiği rüyalar ve devlerin ve cadıların bulunduğu kâbuslarla çok yakın bağı kurulan halk hikâyelerini peri hikâyelerini içeren rüyalar. Hiç şüphesiz ilkel drama ve romans birbiriyle iç içe girmiştir. İlkel dramanın dramatize ettiği şey genellikle bir tür romanstır. Ve romansın ritüelle yakın

ilişkisi ortaçağ romanslarının birçoğunda görülebilir. Bunlar takviminin kimi bölümlerine bağlıdır. Kış gündönümü, bir mayıs sabahı veya bir azizin doğumu veya turnuva gibi bazı sınıfsal ritüeller. Arketipin aslında iletişim kurulabilir bir sembol olduğu gerçeği tüm dünyadaki baladlara ve halk hikâyelerine uyumuyla da desteklenmektedir. Biz burada tekrar sembolizmin arketipsel aşamasıyla derinden etkilenmiş olan edebiyatın bize ilkel ve popüler olarak baskı yaptığı mevzuuna geri dönüyoruz.

Ben bu kelimelerle zaman ve mekânda iletişim kurma yeteneğine sahip olmayı kastediyorum. Yoksa bunlar, aynı şeyi ifade etmektedirler. Popüler sanat normalde zamanın kültürlü insanları tarafından kaba ve bayağı olduğu şeklinde mahkum edilir; sonra o yeni bir kuşak ortaya çıktıkça orijinal dinleyici kitlesine yönelik tercihi kaybeder ve sonra "tuhaf/antika"nın (quaint) daha yumuşak ışığına doğru yönelir ve kültürlü insanlar onunla ilgilenmeye başlar; ve nihayet o, ilkelin arkaik kutsallığına bürünmeye başlar. Bu arkaik hissiyatı büyük sanatın, popüler biçimleri kullandığını gördüğümüz her zaman tekrar tekrar ortaya çıkar; örneğin Shakespeare bunu son dönemlerinde yapmaktadır ya da Kutsal Kitap, konu, sıkıntıdaki bir bakire genç kadına ilişkin bir peri masalına, ejderleri öldüren bir kahramana, kötü bir cadiya ve mücevherlerle parıltıyan harika bir şehre geldiğinde bunu yapar. Arkaizm, arketiplerin tüm sosyal kullanımlarının düzenli bir özelliğidir. Sovyet Rusya traktör üretimi dolayısıyla övünür; fakat traktörün Sovyet bayrağındaki oranın yerini alması biraz zaman alacaktır.

Bu noktada mitolojik çatışma teorisine ilişkin bir yanıltmacayı da hemen fark etmeli ve ondan uzak durmalıyız. Yani eğer bizler tartışmayı, toplumun mevcut yapısı hakkında gözlemlenebilir gerçeklere kadar götürürsek politik teoride sosyal kontrat şeklinde bir şeyler gözlemlenebilir. Fakat çok uzak bir geçmişte gerçekleşen bir şey hakkındaki bir fabla bu gerçekleri iliştiirsek, - bize anlatıldığına göre bir zamanlar kuşatılmış ya da iktidarı teslim etme noktasında tuzağa düşürülmüşler- politik teori düpedüz Eflatun'un telkin edici yalanlarından birisi haline gelir. Bu uzak olayın yegâne kanıtı, mevcut gerçeklere benzemesi olduğu için, mevcut gerçekler kendi gölgeleriyle kıyaslanmış olmaktadır. Tam olarak benzer bir fablaştırma süreci, henüz tarihsel kontrat aşamasından yeni çıkmış olan mitosla ilgili olarak edebiyat eleştirisinde de gerçekleşmiştir.

Arketipsel eleştirmen ritüel ve rüya ile ilgilendikçe çağdaş antropolojinin ritüel konusunda, çağdaş psikolojinin de rüyalar konusunda yaptığı çalışmalarla daha çok ilgilenir olacaktır. Özellikle Frazer'ın *Golden Bough*'undaki ilkel dramının ritüel temeline dayalı çalışması ve Jung'un ve Jung'cuların ilkel romansın rüya temelli çalışmaları, arketipsel eleştirmene en fazla doğrudan hi-

tap eden eserler olacaktır. Fakat antropoloji, psikoloji ve edebiyat eleştirisinin bu üç nesnesi/konusu, henüz tam olarak ayrıışmamıştır; ayrıca determinizm tehlikesine de dikkat edilmelidir. Edebiyat eleştirmeni açısından ritüel, drama eyleminin kaynağı veya kökeni değil, içeriğidir. *Golden Bough*, edebiyat eleştirisi açısından ilkel dramanın ritüel içeriği üzerine yapılmış bir denemedir; yani dramanın yapısal ve türsel ilkelerinin kronolojik olarak olmasa bile mantıksal olarak kendisinden kaynaklandığı arketipsel ritüeli yeniden inşa etmektedir. Böyle bir ritüelin tarihsel bir varlığının olup olmaması edebiyat eleştirmeninin konusu değildir. Frazer'ın hipotetik ritüelinin gerçek ritüellerle birçok ve çarpıcı benzerliklere sahip olması çok muhtemeldir ve bu tarz benzerliklerin bir araya getirilmesi edebiyat eleştirmeninin argümanının bir parçasıdır. Fakat bir benzerliğin, bırakın bir kimliği illa da bir kaynak, bir etki, bir neden veya gelişmemiş bir biçim olması gerekmez. Ritüelin dramayla edebi bağı, aynen diğer her insani eylemin dramayla bağı gibi, sırf içeriğin biçimle bağı mesabesinde, bir kaynağın türeviyle ilişkisi gibi değildir.

Dolayısıyla eleştirmen sadece ritüel veya rüya modelleriyle ilgilidir, bu modeller de aslında onun incelediği şeydedir, bu unsurlar o çalışmaya her nasılsa girmişlerdir. Frazer'ın önderliğini takip eden Klasik ilim adamları, Yunan dramasının ritüel içeriği veya gözlemciye ilişkin genel bir teori üretmişlerdir. *Golden Bough*, bir antropoloji çalışması iddiasındadır, fakat o iddia ettiği alandan ziyade edebiyat eleştirisi üzerinde etki yapmıştır ve onun gerçekten bir edebiyat eleştirisi çalışması olduğu ispat bile edilebilir. Eğer ritüel model, oyunlarda var ise –örneğin *Tauris*'teki *Iphigenia*'nın ana temalarından birisinin insan kurbanı olduğu hususu, bir kişisel görüş değil gerçektir- eleştirmen Yunan dramasının ritüel kökeniyle ilgili tamamen farklı bir tarihsel tartışmada taraf olmak zorunda değildir. Dolayısıyla eylemin ve özellikle de drama eyleminin içeriği olarak ritüel, kelimelerin düzeninde sürekli olarak örtük şekilde var olan bir şeydir ve doğrudan etkiden tamamen bağımsızdır. 19. yüzyılda bile görmekteyiz ki, drama örneğin *Mikado*'da olduğu gibi, ilkel ve popüler hale gelmiştir, önceden verilen örneği tekrarlar, Frazer'ın kullandığı tüm aygıtlara geri döner, kralın oğlu, rahibin kurbanı, Sacea festivaliyle benzerlikler ve daha birçok şey: Gilbert bunları bilmesine rağmen hiç de dikkate almamıştır. O geri döner; zira o, seyircinin dikkatini çekmenin hâlâ en iyi yoludur ve tecrübeli dramacı bunu bilir.

Tamamen kaynaklarla ve tarihsel nakille ilgilenen dokümanter eleştirinin prestiji, kimi arketipsel eleştirmenleri şu yanlış anlayışa sevk etmiştir: Tüm ritüel unsurları, tıpkı bir kraliyet soy ağacı gibi inançsızlığın istekli bir askı-da tutuluşunun imkan vereceği kadar doğruca geriye atılmalıdır. Engin kronolojik uçurumlar genellikle kimi ırk teorileri veya tarihe ilişkin kimi komp-

lo teorileriyle kapatılmıştır ki, mezkur tarih ezoterik kült veya geleneklerle asırlardır hararetle korunmuş gizemlerle ilgilidir. Arketipsel eleştirmenler tarihsel bir çerçeveye takıldıklarında, şaşmaz şekilde daima antikitede kaybolmuş bir Altın Çağ'dan başlayan sürekli bir yozlaşma tezi üretmeleri oldukça tuhaftır. Bu bakımdan Thomas Mann'ın Yusuf dizisi eserleri, çağımızın mitoslarından birkaçını Atlantis'e dayandırmaktadır; zira Atlantis açıkça tarihsel bir fikre oranla daha kullanışlı bir arketipsel düşüncedir. 19. asırda arketipsel eleştiri, güneş mitlerine yönelik bir modayla birlikte yeniden canlandığında, Napolyon'un da bir güneş miti olduğunun benzer bir makullükle ispatlanması aracılığıyla gülünçleştirilmeye çalışılmıştı. Komedi ancak metodun tarihsel olarak tahrifine karşı etkin olabilir. Bizler her ne zaman Napolyon'un kariyerinin yükselişinden, onun ününün zirvesinden ya da talihinin kötüye gitmeye başlamasından bahsettiğimizde onu arketipsel açıdan bir güneş mitine dönüştürmüş oluruz.

Geniş anlamda bir antropoloji olan sosyal ve kültürel tarih, daima bağlam eleştirisinin bir parçası olacaktır ve ritüellerin antropolojik ve eleştirel açıdan ele alınışları ne kadar çok açıkça ayrımlaşırsa birbiri üzerindeki etkileri de daha verimli olacaktır. Aynı şey psikolojiyle eleştiri ilişkisi açısından da doğrudur. Bireysel şiirden daha büyük olan şiirin, ilk ve en önemli birimi şiiri yazan insanın total çalışmasıdır. Biyografi, daima eleştirinin bir parçası olacaktır ve biyografi yazarı, doğal olarak konusu olan kişinin şiiriyle ilgilenecektir, onun kişisel rüyalarını, tutkularını ve açık veya bastırılmış arzularını kaydedecektir. Bu tarz konular eleştirinin özsel bir parçasını teşkil etmektedir. Hiç şüphesiz ben, düpedüz yazarın kendi yarattığı kurbanı üzerinde rasyonelleştirilmiş bir kliniksel kılığı yansıtan aptalca örnekleri kastetmiyorum, bilakis hem psikolojide hem de eleştiride teknik olarak yeterli olan ve ne kadar tahmin işinin gerektiği ve sonuçların ne kadar geçici olması gerektiğinin farkında olan ciddi incelemelerden bahsediyorum sadece.

Böyle bir yaklaşım, en kolaydır ve bizim düşük-seviyeli taklidin tematik yazarları –yani şairin kendi psikolojik süreçlerinin, genellikle temanın bir parçası olduğu öncelikle Romantik şairlerle ilgili olarak- dediğimiz kişiler konusunda son derece verimlidir. Diğer yazarlar konusunda ise, örneğin yazdığı ilk kelimedenden itibaren “memnun etmek için yaşayanlar, yaşamak için memnun etmelidirler”in farkında olan bir dramacı konusunda, şairi kendi edebi topluluğundan dışarıya doğru gerçekdışı bir soyutlama tehlikesi vardır. Varsayalım bir eleştirmen belirli bir modelin Shakespeare'in oyunlarında sürekli tekrarlandığını fark etsin. Eğer Shakespeare biricik ise veya anormal ise hatta istisna bir şahsiyet ise, onun bu tekrarı kullanmasını nedeni, en azından kısmen psikolojik olabilir. Eğer onun bunu sürekli olarak bir

dinleyici kitlesini memnun etme konusunda başarısız olduğunda kullandığına ilişkin herhangi bir kanıt varsa, kişisel bir psikolojik unsur ihtimali çok yüksek olacaktır. Fakat eğer bizler aynı modeli onun çağdaşı olan bir düzine insanda daha gözlemlersek, açıkçası buradaki uylaşımı/teamülü izah etmek zorunda kalırız. Eğer bizler bunu değişik çağ ve kültürlerdeki bir düzine dramacıda da gözlemlersek, türü, yani dramanın kendisinin yapısal gerekliliklerini izah etmek zorundayız demektir. Gerçekten bizler Shakespeare'in komedilerinde bazı sanatların defalarca kullanıldığını görmekteyiz, bu sanatları, komedi türünün biçimsel incelenmesi açısından diğer dramacılarınkiyle karşılaştırmak, edebiyat eleştirmenin işidir. Aksi takdirde bizler kendimizi Shakespeare'in *ilmi* niteliklerini tam olarak takdir etmekten, onun komedilerinde sürekli tekrarlanan sanatlarda, komedinin bir tür Füg Sanatı'nı görmekten mahrum ederiz.

Bir şiiri inceleyen psikolog onda, bir rüyada gördüğü şeyi görmeye eğilim gösterecektir, yani gizli ve açık içeriğin bir karmasını. Edebiyat eleştirmeni açısından ise şiirin açık içeriği, formudur, bu yüzden şiirin gizli içeriği onun düpedüz gerçek içeriği, dianoia'sı veya teması haline gelir. Arketip düzeyindeki bu dianoia, bir rüyadır, arzu ile gerçekliğin çatışmasına ilişkin bir temsildir. Bizler bir daire etrafında dönüyor gibiyizdir, fakat tam olarak da değil. Burada eleştirmen açısından, pür psikolojik analizler açısından var olmayan bir sorun ortaya çıkar, sezinlenebilir rüyanın iletişim kurulabilir gizli içeriği problemi; yani Eflatun'daki uyanmış zihinler açısından bir rüya olarak sanat kavramı. Psikolog açısından tüm rüya sembolleri özeldir / şahsidir ve rüya gören kişinin kişisel yaşamıyla açıklanabilir. Eleştirmen açısından ise kişisel sembolizm diye bir şey yoktur, ya da, eğer varsa bile onun böyle kalmayacağından emin olmaktır onun görevi.

Bu sorun tâ Freud'un *Oedipus Tyrannus*'u, gücünün çoğunu Oedipus kompleksini dramatize etmesinden alan bir oyun olarak ele alışında mevcuttur. Dramayla ilgili ve psikolojik unsurlar Sofokles'in kişisel yaşamına –bizler bu konuda bir şekilde hiçbir şey bilmiyoruz- hiçbir gönderme yapmadan kurulabilir. Kişisel içerik üzerindeki bu vurgu, Jung ve ekolü tarafından geliştirilmiştir; burada arketiplerin iletişim kurabilirlikleri kolektif bilinçaltı teorisıyla açıklanmıştır –ki, bu kavram en azından bana göre edebiyat eleştirisi açısından gereksiz bir hipotezdir.

Bizlerin yazarın gerçek niyeti olarak gördüğümüz şey dinleyici/izleyici kitlesinin dikkati açısından da doğrudur. Her ikisi de merkezci şekilde yönelir ve imalar, sanatı yaratırken sanata tepki olarak var olurlar, dinleyici/izleyici kitlesi bu imaların açık olarak farkında değildir. Farklı/aralıklı bilinç uyanıklığı karmaşık tepkinin ancak birkaç detayını kapsayabilir. Bu durum

örneğin Tennyson'un kendi dilinin iffeti dolayısıyla övülmesine ve güçlü erotik duyumculuğu dolayısıyla da okunmasına imkân tanımıştır. Bu aynı zamanda çağdaş bir eleştirmenin bir sanat eserini açıklarken herhangi bir gerçek anakronizm korkusu olmadan modern bilginin tüm kaynaklarını kullanma imkanını da vermektedir.

Örneğin *Le Malade Imaginaire*, 17. yüzyıl koşullarında ve hiç şüphesiz Molière'in kendi koşullarında gerçekte hasta olmayan; fakat öyle olduğunu düşünen bir adam hakkındaki bir oyundur. Çağdaş bir eleştirmen, hayatın bu kadar basit olamayacağı, *imgesel bir hastalığın gerçek bir hastalık* olması kesinlikle mümkün olduğu ve Argan'ın hatasının da açıkça kendi çocuklarının büyüdüğünü görme konusundaki gönülsüzlüğü olduğu şeklinde bir itiraz öne sürebilir; yani karısının –kazara ikinci karısı- “pauvre petit fils” gibi cümlelerle çocukları şımartarak mevzunun tamamen farkında olduğunu gösteren çocuksu geri çekilişi. Böyle bir eleştirmen, Argan'ın küçük kız Louisan'la (eleştirmenin de fark edeceği üzere erotik doğallı birisi) ilgili sahneden sonraki itiyatsız değerlendirmesinde onun tüm tavırları hakkında ipuçları bulacaktır: “Il n'y a plus d'enfants.” Bu yorum ister doğru olsun ister yanlış Molière'in metninden sapmamaktadır, fakat o yine de bize Molière'in kendisi hakkında hiçbir şey söylememektedir. Bu oyun kökensel olarak bir komedidir; bu bakımdan mutlu şekilde sona ermelidir: Argan biraz akıl görmeli, dramadaki işlevi, kocasını tutkuları içinde idare etmek olan karısının da ona karşı hasmane şekilde “ortaya konması” gerekir. Olay örgüsü, bir evlilikle sonlanan günah keçisi reddine doğru ilerleyen bir ritüeldir ve tema da, gerçeklikle çatışma içinde irrasyonel bir rüya modelidir.

¹ Northrop Frye (1912-1991): Kanadalı edebiyat eleştirmeni. Özellikle Blake hakkında otorite sayılmaktadır.

² Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, 1973, 3. Baskı Princeton Press, ss. 95-112.

İLHAN GENÇ'LE SÖYLEŞİ: GELENEĞİN GÜNÜMÜZE YANSIMASI

Konuşan: MUSTAFA OĞUZ

Türk şiirinin iki önemli şairinin işlediği Leyla ile Mecnun'u karşılaştırmalı olarak inceleyen Prof. Dr. İlhan Genç¹, *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi Fuzuli ve Sezai Karakoç* isimli kitabını (Şule Yayınları, Türkiye Yazarlar Birliği 2005 ödülü) merkeze alarak edebiyat eğitiminden, üniversite gençliğine, akademik çevrelerin edebiyat çevrelerine olan mesafeli bakışından geleneğin günümüze yansımalarına kadar geniş yelpazeli bir söyleşi gerçekleştirdik.

Mustafa Oğuz

– “Bu hikâye ‘yeni’lense de, hep bir tarafta Leyla diğer tarafta Mecnun duruyor, merkezinde ise aşk.... Hikâyeye hangi dil giydirilmiş olursa olsun, Leyla ile Mecnun hangi forma sokulursa sokulsun, aynı kırıklık yaşıyor.” Nihat Dağlı’nın kitabınıza değinirken dillendirdiği bu görüş dikkatimi çekmişti. “Leyla ile Mecnun hangi forma sokulursa sokulsun, aynı kırıklık yaşıyor.” Cümlesinin açılımından başlasak. Nedir bu hikayedeki kırıklıklar?

– Nihat Dağlı kardeşimin tespitine katılmamak elde değil. Seven de Sevilen de, “aşk”ı teneffüs ediyorlar. Her ikisinden birbirine doğru akıp duran teşbihle anlatmak gerekirse bir duygu sağanağı söz konusu... Sevmek ve sevilmeğin çağlar boyunca temel insanî duygular... İster mecâzî ister ilahî olsun kaynağı aşktan zuhur eden bir atmosfer... Severken de sevilirken de haz alınan bir atmosfer... Öyle olunca kahramanlar Leyla olmuş, Mecnun olmuş değişmiyor. Mecazen ayrılrsa da kahramanlar sonunda aynı olmakta. “Sen sensen men kimem ey yâr” dedirten ulvîlik nihayetinde... “Kırıklıklar’a gelince; her çağın değişen olayları olsa da, hayat sürekli değişiyor gözüktükçe de özünde pek değişmez. Biz biraz da seven ile sevilen gibi iki noktaya doğru gidip gelen bir salıncaktayızdır. Hikayede klasik bir söylemdir; aşk ve akıl çatışmasıdır yaşanan veya kalp, akıl ile çatışır. Aşk ne kadar özgürlük ise, akıl da o kadar sınırlandırma, tahdit, sertlik. Ünlü Gazalî Bağdat’ta Nizamiye medresesindeki görevini terk eder. Felsefeye yani akla hücum eder. Sonraki 10 yılda mutlak bilgiyi “kalp”te bulduğunu kabul eder. Kim bilir Nizamiye’nin başında iken yaşadığı bunalımı veya kırıklığı mı tedavi etmişti. Biz in-

SÖYLEŞİ



İlhan Genç



sanlar esasen dünyada irademizle dışımızı kuşatan sertliklere karşı gelsek de onu aşamayız. Ölümlü olmak engelimizdir sözgelimi. Leyla'yı da Mecnun'u da kırılgan yapan çağların, geleneklerin değişmeyen sertlikleri, kabalıklarıdır. Hep çatışırız hayatla, paradigmalarla... Hepimizin Leylaları veya Mecnunları vardır, ama vuslatlar bir başka bahara kalır hep.... Ölüm, hikayelerimizin vuslatıdır sanki. Bu da bizi kırar döker.

– ‘Akademisyen’ kimliğe sahip birisinden, özelde sizden, böylesine bir kitap gelmesi doğrusunu söylemek gerekirse birçok kişi gibi beni de şaşırttı. Akademisyenlerin yaşayan edebiyatın uzağına kışla kurmasını ve arada hep bir mesafe koymasını, ki bu mesafesi ortadan kaldırmış birisi olarak, nasıl izah edersiniz?

– “Akademisyenlik” temelde Pozitivizmden hareket etmeyi gerektirmiştir. Taine, “estetik”le “botanik”i aynileştirerek Pozitivizm yöntemini edebiyata uygulamıştır. Taine’in katı Pozitivizmini yumuşatan Lanson, Yeni Olguculuk metodunu geliştirmiştir. Fuat Köprülü’nün bu yöntemi, bize kazandırması böyle bir yaklaşımın temeli olmuştur, Üniversitelerimizde. Batıda da buna paralel olarak Aristo’ya kadar uzanan Hermeneutik, yani yorum bilgisi geliştirilmiştir. Alman Friedrich Schleiermacher tarafından Anlama Sanatı adıyla sistemleştirilmiştir. Biraz da durum, bu İncil’in yorumunu Katoliklerin nüfuzundan kurtarmaktı. Onun Hermeneutik’e getirdiği sistem edebiyat metinlerine uygulandı. Batıda bu Anlam-Anlama-Anlamlandırma meseleleri son yüzyılda çok fazla geliştirilmiştir. O kadar ki bu Hermeneutik yaklaşım, hem metin hem de okur merkezli yöntemlere zemin hazırladı. Bunun yanında bizim geleneğimizde de Tefsir, Te’vil ve Şerh gibi yorumlama metodları gelişmiştir. Ama bizde üstadların şerhleri nakilciliğe devam etti. Çünkü üstadlar doğruyu söylemiştir, üzerine söz söylenmemelidir, zaten söylenemez. Teori zemininde gelişemedi. Fenomenoloji, Varoluşçuluk hep Hermeneutik yaklaşımın alanlarında neşv ü nema buldu. Batıdaki bütün yöntemlerin teori zenginlikleri dikkat çekicidir. Bence akademisyenlerin de artık okuru merkeze alan yaklaşımla Alımlama estetiğine yönelmeleri gerekmektedir. Çünkü “tutarlı okuma” yapabilme için gerekli kültür alt yapısı onlarda daha yüksek seviyede kemale ermiştir. Bu da okur’un keyfi okuma yapmasını engelleyecek bir formasyondur. Bu yöntemleri kullanan meslektaşlarımız var, onlara haksızlık etmeyelim.

– 3. Kitabınızda sıkı bir şekilde Fuzuli ve Sezai Karakoç’un Leyla ile Mecnun şiirlerinin mukayeseli okumasına girişiyor, merkezde Fuzuli’nin Leyla vü Mecnun’unu tutarak, Sezai Karakoç’un, Fuzuli’nin bu şiirini nasıl yeniden yazdığını,

Karakoç'un gelenek ve divan şiirini bugüne nasıl taşıdığını anlatıyorsunuz. Mukayeseli okuma metodundan ve bunun bir akademisyene değil de okura neler kazandıracağından bahseder misiniz? Nedir mukayeseli okuma metodu?

– Bilindiği gibi anlam, anlama ve anlamlandırma kavramları esasen felsefenin kavramlarıdır. Yazar veya şâir ortaya koydukları edebî metinlerinde anlamı bir nevi şifreye dönüştürmüşlerdir. Pozitivist yaklaşımın metinden ziyade yazarın kültür tarihine önem vermeleri, adeta bir sistemi andıran edebi metni ihmal etmelerine yol açmıştı. Buna karşılık gerek metni temel alan hermeneutik yaklaşım, gerekse biçimci yaklaşım, okuma faaliyetlerini önemsemişlerdir. Bu da bir probleme yol açmıştı; çünkü ister araştırmacı, ister okur bir metni nasıl doğru okuyacaktır? Yani keyfî okumalarla zihnindeki her şeyi metnin anlamı kabul ederse... Kendi anlamını metne yüklerse... Bu müşkil durumları önlemek amacıyla tutarlı okuma kavramı geliştirilmiştir. Okurun da akademisyenlerin alt yapısına ihtiyacı olmalı.



İlhan Genç

Ortada iki metnimiz var. Fuzulî'nin geleneksel Leyla ve Mecnun metni. İkincisi Sezai Karakoç'un yeniden inşa ettiği Leyla ile Mecnun metni. Okur çeşitli sebeplerle her iki metne uzak kalmış. Geleneğin inşa ettiği metin Fuzulî'ye ait, asıl model o. Sezai Karakoç o metni modern bir metin olarak ve yoğunlaştırarak şekilde ve özde değiştirmiş. Sözelimi Mecnun'u modern zamanların insanı yapmış. Sürekli acınan değil, acıyan kahraman yapmış. İnsan onurunu, haysiyetini arayan bir barış kahramanı yapmış. Yoğun yazmış, imgelerle yer yer asıl metni temel almış, yer yer tamamen uzaklaşmış, çağrışımlarda bulunmuş. Günümüz Okuru, çok kolay sanılan okuma faaliyetlerinde bir yanılgiya düşebilir. Tutarlı ve bilinçli bir okuma faaliyeti için yapılması gereken, temel metinler üzerine yoğunlaşmak, öncelikle metinleri anlamaktır. Metinlerle diyalog kurmak elzem. Her iki eserde derinden derine kahramanlarda işlenen tasavvuf içselleştirmelerini de anlamak gerekebilirdi.

– Kitabınızda "*Leylâ ve Mecnun hikayeleri içinde şüphesiz ki Fuzulî'nin yazdığı 'Leylâ vü Mecnun' mesnevîsi hep saygın bir mevki elde etmiştir.*" görüşünüzü ileri sürmüşsünüz. Benzeri çok olan *Leylâ ve Mecnun hikayelerinden Fuzulî'ninkini farklı kılan nedir?*

– Evet, bu hikaye Arap edebiyatında doğmuş, ama İran edebiyatı onu kemale Nizâmî ile erdirmiş. İran edebiyatının tasavvuf imgeleriyle yüksek söylemlere erişmesi Nizâmî çağının öncesidir. Hikaye Nizâmî ile tasavvufi aşka dönüşmüş. Bu durum bir yüksek merhale, tam bir kemaldır hikaye adına. Câmî de yazar hikayeyi. Türk edebiyatı 15. asırda Ali Şir Nevâî ile

SÖYLEŞİ

Fars edebiyatına meydan okumaya başlar. Hikaye onun kaleminden yazılır. Ama Anadolu sahasında Nizamî'nin hikayesi hep bir gıpta ile okunur. Gizliden gizliye rekabettir bu... Fuzulî bu durumu sebeb-i telifte ifade etmekten çekinmez. O da Nizamî'yi takdir eder. Kanunî ile Bağdat seferine katılan İstanbullu şâirler Hayâlî ve Yahyâ Beyleri de kıramaz. Çünkü bu iki şâir, Bağdat'ın yorgun toplumunun yorgun ve muzdarip şâirinden Leyla ve Mecnun'u yazmasını rica ederler.

Bir dip nottur, bu Bağdat seferi hem Leyla ve Mecnun'un, hem de ünlü Şikayetname'nin yazılmasına vesile olmuştur. Açıkça meydan okumaz, dikkatlidir, ama şâirdir. Esas itibarıyla muzdarip bir şâir olarak hikaye onun ruhu na uygundur. "Âşık-ı sâdik menem Mecnûn'un ancak adı var" derken bunu yani asıl âşığın Mecnun değil kendisi olduğunu ifade etmiştir de. Hikaye zaten her üç edebiyatta kemale erdirilmiştir. Dolayısıyla nedir Fuzulî'yi farklı kılan? Bunu maddeleştirmek yerine Fuzulî adı demek abartı olmaz. Meselâ onlarca na't yazılmıştır; ama "su kasidesi" deyince akla hep o gelir. Onlarca Kerbelâ mersiyesi yazılmıştır, akla önce onun Hadikatü's-sü'edâ'sı gelir. Her divanda binlerce gazel vardır, Fuzulî gazelleri hep saygın bir yer edinmiştir. Aşkı, ızdırabı, rindliği, ilmi, irfanı, mücid ve mübdî şâirliği, çöl hayatına âşinalığı onu farklı kılıyordu.

SÖYLEŞİ

– "Sezai Karakoç, Leyla ile Mecnun hikayesini yeni bir estetik anlayış, duyuş ve düşünüşle yeniden yazmış, taklit ve nakil tarzını benimsememiştir." tespitiinde bulunuyorsunuz ki bu genel bir kanaat. Peki şunu da sorayım o zaman: Sezai Karakoç'un Leyla ile Mecnun'u ile Fuzulî'nin Leyla vü Mecnun'u arasındaki net farklar nelerdir?

– Bu farklar elbette var. Olay örgülerinde, kahramanların konumlarında. Üslupta elbette daha yoğun bir anlatım var. İmgeleri anlamak gerekebilir. Fuzulî'de olay örgüleri daha sistematik ve duygu yoğunluğu içinde yürür. Okur sözgelimi Mecnun'a babasına merhamet duyar gayr-ı ihtiyarî. Karakoç çok yoğun, ama okur Mecnun'a acıyarak bakmaz, onu bir kahraman gibi benimser. Düşünce ve duygu dengelidir. Bir insanlık ideali hissedilir. Bunları maddeleştirmek yerine sadece birisini açıklamak olabilir. Sözgelimi Fuzulî'nin Mecnun'u babası tarafından şifaya kavuşması için Kâbe'ye götürülür ve orada daha çok âşık olmayı niyaz eder. Karakoç'un Mecnun'u da babasıyla birlikte Kâbe'ye savaşların durması için dua etmek üzere gider. Yani bir nevi onun idealist kahramanıdır. Onun misyonu mesela patikaları Ana Yola bağlamaktır.

– Sezâî Karakoç: "Leylâ ile Mecnun' hikayesi şiirimize tekrar bu şiirle girdi denebilir." diyerek Mona Roza şiiri ile Leylâ ile Mecnun arasında bir ilişki kuruyor. Siz ise: "Leylâ ile Mecnun hikayesinin başlangıcı Mona Roza'dır." görüşünü ileri sürüyorsunuz. Mona Roza ile 'Leylâ ile Mecnun arasındaki ilişkiyi açabilir misiniz?

– “Mona Roza, modern bir Leyla ile Mecnun denemesiydi, aşağılanan gül kavramını yeniden gündeme getirmek istedim.” sözü Sezai Karakoç’a ait. Diriliş dergisinde şiirin yazıldığı ortam veya sebep-i telif için belirtir. 1952’de yazıldı Mona Roza. 19 yaşındaki genç bir şâirin duyguları idi. Asıl Leyla ile Mecnun hikayesini şâir 47 yaşında yazdı. Dolayısıyla şâir bu süreçte yıkılan uygarlığın yeniden dirilişi için metafizik bir estetik ve olgunluk yaşamıştır. Hızırla Kırk Saat ve Taha’nın Kitabı gibi çok önemli eserleriyle destansı anlatımın örneklerini yazdı.

– *Kitabı okurken altını çizdiğim satırlardan birisi de şu: “Fuzulî Nizamî’yi aşmak zorunda idi; Sezai Karakoç ise klasik edebiyatın geleneksel anlayışı ve kalıplarıyla yazılan bu eseri çağdaş bir söylemle yeniden inşa ediyordu. Yeni ‘okur’ Fuzulî’nin Leyla ve Mecnun hikayesinin dünyasına uzak ve hatta yabancı idi.” “Yeni ‘okur’ Fuzulî’nin Leyla ve Mecnun hikayesinin dünyasına uzak ve hatta yabancı” olması böylesine zengin bir edebiyata sahip olan bizler için gerçekten acı verici. Bizleri uzak ve yabancı kılan sebeplerden değil de bizleri bu edebiyata yakın ve tanıdık kılacak şeylerden söz edelim isterseniz. Bu anlamda neler yapılabilir? Divan edebiyatının günümüz için anlamı nedir, ne olmalıdır?*

– Bu bir tespittir. Kaya Bilgegil Hocamız bu durumlarda “yeni nesillerle barıştırmak” tâbirini kullanırdı. Mimarî ve musikîde bu dargınlık, hatta yabancılık dünyaya karşı bir meydan okumaya dönüştürüldüğü için yumuşadı galiba. Ama edebiyatta bu henüz olamıyor. Yeni okur demeyelim isterseniz, yeni insan, sözgelimi Süleymaniye Camiine nasıl bakıyor? Yeni tâbirle içselleştiriyor mu? Ona âşina mı, yoksa âşina olduğunu mu sanıyor? En azından bir saygı uyanıyor denilebilir. Leyla ile Mecnun henüz yeni okurlarla buluşmadı. Biz Türkçe ve TDE bölümlerinde bile bu âşinalığı kazandırmada zorlanmaktayız. Türkçe’de Shakespeare’i anlamak üzerine hayli eser var. Bizim asıl işimiz anlamak galiba, önce anlamak. Ama biraz yöntem sorunu da oluyor kanaatindeyim. Pozitivist bir yöntemle değil de, öğrenciyi takviye eden, onun hikaye ile diyalog kurabilmesini sağlayacak yöntemleri tercih etmek uygun olabilir. Ünlü filozof Gadamer’in “metinle sürekli diyalog kurma” şeklinde bir yaklaşımı var. Ona göre metin, ne asla tüm varlığıyla yansır ve ne de tamamen yabancı bir şey olarak durur. Işık ile gölge arasındaki karşılıklı oyun gibi, âşinalık ve yabancılık birbirini gerekli kılar. Âşinalığın temeli ise ona göre, gelenektir. Edebiyat geleneği bu bakımdan gereklidir. Bilimsel araştırmalarda Pozitivist yöntem olmalı, ama öğretimde bu yöntemi araç olarak kullanmak gerekir. Öğrenciye metni anlaması için bir nevi edebiyat plâtoları, atmosferleri kurmak gerekir. Bunun için de tarih, sosyoloji, din ve tasavvuf bilgileri gerekir. Divan edebiyatı şiirimizin özgüvenidir. Dünya edebiyatlarının en uzun soluklu edebiyatlarındandır. Onu içeriği ile yargılamak doğru değil-

SÖYLEŞİ

dir. Onun mükemmele erişme hedefini anlamak gerekir. Kelimelerden yarattığı musikîyi hissetmek lâzım. Simyacı romanı bizde yazılamaz mıydı? Semerkant romanı kahramanları bize Harp ve Sulh'un kahramanlarından daha yakın değil mi? Ömer Hayyam'ı duymayan var mı? Ama Hayam üzerine bile doğru dürüst bir biyografi yok. İşte çok sağlam biyografilere ihtiyaç var. Hep övündüğümüz hukukçu ve aynı zamanda şâir de olan Ebussud Efendi'nin biyografisi yeni tercüme edildi.

– Merak ettiğimin için soruyorum bu soruyu. Bu çalışmanızı yaparken –ki bu büyük bir şanstır bana göre – Sezai Karakoç'la görüştiniz mi?

– Hayır, görüşmem olmadı. Biyografi amaçlı bir çalışma olmadığı için kendileriyle görüşmemiz olmadı. Neticede bir bilim yöntemi kullanıyorsunuz, metin mevcut. Ancak yazardan hareket eden yaklaşımlar da var. Bu da bir metot olmuş batıda, yani Yazarın Niyetini öğrenerek metni yorumlama yöntemi. Bir de meslektaşımız Turan Karataş'ın Sezai Bey ile ilgili olarak yaptığı çalışmasında kendileriyle yapmış olduğu bir mülakat vardı. Orada kendileri, şiirini edebiyat araştırmacılarının incelemesine sunduğunu belirtmişti. Yani şiirinin sadece kendisine ait anlamı olmadığını belirtmiştir. Yani araştırmacının bu oku da olabilir, metinleriyle iletişim kurması gerektiğini ifade etmiştir.

SÖYLEŞİ – Bir Sezai Karakoç okuru olduğunuzu da söylüyorsunuz satır aralarında. Akademik çevrenin okurluğuna değinelim biraz. Nereye kadar gelebiliyor akademik çevre. Eski ve Yeni edebiyatçılar.

– Akademisyenlerin elbette ihtisas alanları olmalıdır. Bunda bir beis görmemek gerekir. Ancak sorun bunda değil, sorun akademisyenlerin alanlarına sıkışıp kalmasıdır. Sözelimi eğer yeni edebiyat alanında çalışıyorsa klasik edebiyatı takip etmeli. Eğer çalışma alanı eski edebiyat ise yeni edebiyata bîgâne kalmamalı. Biraz Pozitivizmin etkisi ile bu durum, sözelimi Tıbbiyenin ihtisas alanları gibi düşünüldü. Pozitivist yöntemin ortaya koyduğu tarihî, sosyolojik ve biyografik belgeye dayalı ilmî süzgeçlerden geçmiş malzemeye ihtiyaç hep vardır. Elbette bu karşılanmalıdır. Ancak bu her zaman araç olmalıdır. Hermeneutik yaklaşım anlamayı gerekli kılmaktadır. Bu sebeple akademisyenlerin edebiyat sanatını bir okur gibi de takip etmesi gerekir diye düşünüyorum. O zaman Türkçe'nin eski ile yeni arasında köprü olduğunu anlamak mümkün olabilir. Meselâ Fuzulî ile Sezai Karakoç arasındaki, Bâkî ile Attilâ İlhan arasındaki ilişkiyi, referansları nasıl anlayacağız? Âsaf Hâlet'in imgeleri nasıl anlaşılıp anlamlandırılacak? Türk şiirinin çağlar boyu süren zâhirî ve derûnî sesi nasıl duyulacak? Mühim olan yenide eskiyi; eskide yeniyi okuyabilmektir. Aslında Akademisyenlerimizden böyle model hocalarımız vardı. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ali Nihat Tarlan, Mehmet Kap-

lan ve Orhan Okay hocalarımızın makalelerine baktığımızda onların güçlerini nereden aldıkları aşikardır. Günümüzde de böyle örnekler var, meselâ Muhammet Nur Doğan ve İskender Pala meslektaşlarımız bu alanda çok olumlu gayretler göstermektedirler. Şüphesiz akademik çalışmaların da bazı mecburiyetleri olmaktadır. Bunun dengesini kurmak gerekebilir.

– Gelenekle ilgili “Gelenek yönlendirici değil, esere özgün şekil ve yön veren unsurdur. Onu bu anlamda düşündüğümüzde eski örfün, adetlerin ve kuralların bir tekrarı, yahut kötü/iyi bir taklidi olmadığını belirtmiş oluruz.” diyorsunuz. Divan şiiri gibi zengin bir hazineye ve şiir geleneğine sahipken bu geleneğin günümüz şiirine, edebiyatına yansımaları nasıldır veya sizce günümüz şairi bu gelenekten nasıl yararlanmalıdır? “Arif Nihat Asya, Attila İlhan, Behçet Necatigil ve bütün İkinci Yeniciler bir şekilde redd-i miras edilen gelenekten istifade ediyorlardı.” diyorsunuz. Bu isimlerin gelenekten yararlanmasını nasıl açıklarsınız?

– Sezai Karakoç, uzun zamandır düşünce yazılarıyla gelenek’e yani kültür ve uygarlıklara ilişkin görüşlerini hep yazmıştır. Hüsn ü Aşk’ta Şeyh Galip, Nâbî’nin Hayrabâd adlı mesnevîsi aşılabilir diyenlere karşı çıktığını anlatır. Aslında şâir her devre örnek olabilecek bir tavrı 26 yaşında göstermiştir. İddialı bir tavır göstermiştir. Gâlip konusunu Mesnevî’den seçmiştir. Benzer bir durumdan Sezai Bey de bahsetmiştir eserinde. Sadece bize ait değil, tüm eski medeniyetlere ve özellikle Batı medeniyetine göndermeler yapar. O farkındadır Batı medeniyetinin gücünün. Tevfik Fikret, Ziya Gökalp ve Mehmet Akiflerin asrın başında ileri sürdükleri batının tekniğini, bilimini alalım ona ahlakımızı katalım görüşüne bu anlamda destek vermez. Onun Diriliş felsefesi bir düşünce dönüşmesidir. Yani iyi şeyleri alalım, kötülere bırakalım şeklinde kolaycı bir reçete değildir bu. Tanzimatçıların yapması gereken de bu düşünce dönüştürmesi veya terkipçiliği idi. Eski’nin alternatifi, her zaman yeni değildir Asıl hedef eski’yi yeni ile diriltme hadisesi olmalıydı. Attila İlhan, Arif Nihat, Necatigil de gelenekten başarı ile istifade ettiler. Attila İlhan genç bir şâir iken Fuzulî Divanını birkaç kez takti’ ettiğini Aruzun sesini orada hissettiğini, Bâkî’nin ruhundan istimdad ettiğini belirtir. Arif Nihat ünlü na’inde, Fetih marşında geçmişe sığınır, son derece başarılıdır. Ama o da Yahya Kemal gibi geçmişe yönelir. Yüzü geleceğe dönük değildir bir bakıma.

– “Sezâî Karakoç, gelenekten yararlanma meselesinde ileri bir seviyeye ulaşmıştır.” görüşünüzü açabilir misiniz?

– Karakoç’un yapmak istediği kanaatimce bir yararlanma değil, gelenek’i ihyâ etme niyeti idi. Geleneği de yeniyi de çok iyi anlamak, yıkılan medeniyeti de modern medeniyeti de doğru anlamak... Teoride bunları mezc etmek... Medeniyetin teknik olmadığını, önce düşüncede, gelenekte geliştiğini

SÖYLEŞİ

kavramak... Sadece Çağ ve İlham adlı eserleri, adıyla bile bu entelektüel problemimizi çağrıştırır.

Sezai Bey, gelenekten yararlanma meselesinde Yahya Kemal tavrı, yani terkipçilik tavrı izlemiştir, diye düşünüyorum. Onun Yahya Kemal'e dair görüşleri bunu teyit ediyor. O sadece doğuyu, gelenek'i değil, batı fikir ve edebiyatını da iyi biliyordu. Yahya Kemal'den de ileri giderek, geçmişin muhteşem zamanlarına takılmadan, düşünceyi geliştirme taraftarı idi. Diriliş felsefesi bu anlamda bana anlamlı gelmektedir. Bir şiir yazayım burada gelenekten de nostalji bânında istifade edeyim gibi bir yaklaşım değildi kesinlikle. Ya da Tanzimat yazarlarının yaptıkları gibi bir öğretmen misyonu da üstlenmedi. O daha zor bir maksadın pesinde oldu. Tanzimatçıların yarattıkları ve içine düştüğü ikilik yani doğu-batı; eski-yeni; ileri-geri gibi ikiliklere iltifat etmedi. Gelenek'in üzerine modern'i inşa etmek, önce düşüncede olması idi. Edebiyat bizde felsefenin de işlevini yüklenmek zorunda kalmıştı. Bu durum da edebiyatı zora sokuyordu. Sözgelimi Namık Kemal'in ünlü Hürriyet Kasidesi vardır. O şiirin ardındaki hürriyet kavramı, şeklen Encümen-i Dâniş gibi bir kurumumuz olsa da felsefe mekteplerimiz olmadığı için konuşulamadı. Hâlâ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi en gelenekçi kişi yenilikçi; en yenilikçi kişi de gelenekçi olabilmekte. Yani şekilden öze geçilemedi, ya da tersi. Sezai Karakoç, günümüzde devam eden bu ikilik meselesini şiirlerinde çözmüştür. Eski ile yeni, doğu ile batı veya gelenek ile yeniliğin metafiziğini yansıttı hep. Anlaşıldı mı, elbette şimdilik hayır, ama çok mühim bir model oldu eserleriyle.

SÖYLEŞİ

– “Şiir aruzla olmak zorunda değil, ama aruz ruhu ve yankısından sesler getirmeli; gül, bülbül, şarap, sâki, rakîb gibi mazmunların kullanılması yenilenmeli, ayrıca çağımızda bunlara karşılık, yeni mazmunlar doğurulmalı idi.” Sezai Karakoç, kitabınıza da aldığınız bu görüşlerde vurgu yaptığı yeni mazmunlara şairin eserlerinde, özellikle, Leyla ve Mecnun'da rastlanabiliyor mu?

– Karakoç, gelenekten yararlanma hususundaki görüşlerini bir bakıma şiir poetikası olarak çeşitli vesilelerle yazmıştır. Bahsettiğiniz gibi yani o sözgelimi bezm-i elest demez, Leyla ile Mecnun'unun Günler başlıklı şiirinde “aşkları “ezeli bir tanışıklıktır” başka bir yerde Mecnun için Dalgın adını kullanır. Vahdet-i Vücut demez, bu kavramı doğrudan söylemez “Tek var olan O, gerisi gölgeler” der. Divan şiirlerinin nesiblerinde çok kullandıkları Bahar mevsimi, onun Doğum adlı şiirinde yenidir. Yazgı Surları Önünde Kılıçlar'da da klasik takdir veya kader söylemini yenilemiştir. Klasik tasavvuf söylemleri Kervan şiirinde yeniden ve çağın okuruna söylenmiştir. Elbette tasavvuf söylemlerine âşina olmayan okur bu söylemlere hepten bîgâne kalmaktadır. Sezai Bey'in farklı gelenek yorumu da buradadır. Yani o gelenek-

ten malzeme bakımından yararlanma yerine, gelenek'i bugün yorumlamaktadır. Diriliş felsefesi esasında iyi okunmalı ve anlaşılmalıdır.

– Sezâî Karakoç, mazmun ve motifleri klasik bir eda içinde değil, modern kalıplar içinde vermeye çalışmıştır. Divan edebiyatına büyük bir hassasiyet, titizlik ve üslupla yaklaşmıştır.

Sezâî Karakoç'un "Önce kendini bilmek, sonra Doğu'yu bilmek, sonra da Batı'nın düşünce ve edebiyatını bilmek." şeklinde ilkeleştirdiği görüşünün günümüz edebiyatında pratiğe döküldüğünü söyleyebilir misiniz? Fakültede edebiyat eğitimi alan gençler bu ilkenin neresinde duruyor?

– Sezai Bey'in görüşü çok önemli bir ilkedir. Kolay bir ilkedir ilk bakışta. Ama hâlâ aydınlarımız, entelektüellerimiz, hepimiz bu ilkeyi teori planında terkip edebilmiş değiliz. Çelişkilerimiz, ikiliklerimiz bitmiyor. Ancak bu terkipler önce düşüncede olmalı. Sezai Bey'in Diriliş felsefesi bundan dolayı anlamlıdır. Yani eskiyi diriltme, kuru bir hayranlık değil, eski uygarlığı modernle eklemleyerek değil, inşâ ederek diriltme yani. Onun düşünce planındaki eserleri bundan dolayı önemli.

Fakültedeki Edebiyat Eğitimi de bu çerçevede ele alındığında daha iyi anlaşılabilir. Söz gelimi öğrencilerimiz, Lise eğitiminden dolayı eskiye ilgisiz kalabilmekte. Sabırla bu ilgisizlik ilgiye dönüşebiliyor. Yeni ve çağdaş edebiyata zihnen ilgili gözükmeleler ama bu ilgi meraka dönüşmemekte. Fakülte Edebiyat eğitiminde öğrenci edilgen bir kişilik sergiliyor. Yani her şâir ve yazarın her eserinin mutlaka ders olarak okutulmasını bekliyor. Halbuki model bir şâir ve yazar dikey olarak okunmalı, diğerleri yatay olarak ve merak ederek okunmalı. Popüler olana ilgi daha fazla. Bu nedenle kendini, doğuyu, batıyı terkip zorlaşıyor. Bir süre zihnen direniyor öğrencilerimiz... Bu okuduklarımızın bize öğretmenlikte ne yararı olur diye de sorabiliyor. Önce bu okumaların pratik faydasını arayabiliyor. Her şeyin önce bir düşünce, teori meselesi olduğunu kavratamıyoruz. Lise programında felsefe dersleri işlevsel değil. Hep bir çıraklık algılaması var. Usta çırak ilişkisi gibi görüyoruz edebiyat öğretimini. Öğrenci fakültedeki hocasının yöntemini kendisine model almaya çalışıyor.

– Divan şiiri kendince kalıplaşmış mazmunları olan bir edebiyattır. Günümüz serbest şiiri de kendine göre mazmunlarını oluşturabilmiş midir?

– Divan şiiri mazmunlar yaratmıştır, çağlar boyunca. Bu mazmunların içinde şâirler özgür olabilmıştır denilebilir. Şâirlerin yaratıcılığı mazmunlara can vermede aranıyordu. Bu da güçlük idi. Divan edebiyatı özellikle tasavvufa çok yönelmişti. Bu durum da mazmunlar sisteminde bir daralma yaratmıştı. Belki felsefenin yeni düşünceler üretmediği için şiirin malzemesi belirli idi. Bu edebiyatın eksikliği değildi tabii ki. Modern şiirin en problem tarafı burasıdır. Edebiyat, düşünce zemininde özellikle batı ile temastan sonra açılım göstermişti. Buna rağmen düşünce kuraklığı, duygu derinliği söz ko-

SÖYLEŞİ

nusu... Her şâir kendi imgesini kurmakta özgür davranıyor, bu da bir keyfîlik yaratmakta. Bu keyfîlik rahatlık veriyor genç şâirlere. Eskiden şâir-müteşâir ayrımı vardı. Şimdi böyle bir ayrım yok. Herkes kendi imgelerini kendi kuruyor. Ortak bir imgeler sistemi var denilemez. Eskinin manzumeciliği gibi genç şâirler de kolayca yönelmekte. Her genç şâirin postmodern dünyada bu kadar kolay şiirler yazması, popüler kalmasına imkan hazırlayabilir. Uzun soluklu şiirler yazması iddialı olmasını gerektirebilir.

– *Yeni mukayeseli incelemeler gelecek mi? Mesela mesnevinin romanın yerini tuttuğu söylenegelmiştir. Bu anlamda bir mesnevi - roman mukayesesi gibi bir şey olabilir mi?*

– Olabilir elbette. Mukayeseli çalışmalara öteden beri ilgim oldu. Zihnî hazırlıklarının olması lâzım. Mesnevîlerin işlevleri ile roman ve hikayelerin işlevlerini mukayese çalışmaları da olabilir. Başka konular da olabilir. Mese-lâ Kutadgu Bilig gibi bir düşünce temelli siyaset ütopyası yazılmıştır, on birinci asırda. Sonra edebiyat daha çok tasavvufa yönelmiştir. Bu önemli bir kavşak noktası olmuştur.

– *Fakültelerin Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri ile Türkçe bölümleri bir yazar okulu görevini yerine getirebiliyor mu? Böyle bir misyonu var mı ya da böyle bir uğraşın için de mi?*

SÖYLEŞİ – Böyle bir yüksek işlevi gördüklerini söylemek iyimserlik olur. Bunun çeşitli sebepleri var. Önce bu bölümlerin böyle bir misyonları var mı? Doğrudan böyle bir misyonları yok. Bilakis Türkçe Eğitimi programı ki şimdi yeniden değiştirilme aşamasında, yazarlık değil farklı bir misyonla hazırlanmıştı. Dört yıldır uygulanan programda maalesef çok eleştirilecek noktalar oldu. Türkçe programında haftalık müfredatın yarısı Türk dili ve edebiyatı, yarısı da Tarih-Coğrafya alanlarından müteşekkildi. Çünkü amaç İlköğretimde Türkçe ve Sosyal Bilgiler Öğretmeni yetiştirmektir. Yani Türkçe öğretmeni aynı zamanda Sosyal Bilgiler dersine de girebilmeli idi. Bunun sakıncaları belirtilse de yetkililer bundan vazgeçmedi. Şimdi dört beş yıl sonra hata anlaşıldı. Taslak olarak değiştiriliyor ve sadece Türkçe Öğretmenliğine yönelme var. Türk Dili ve Edebiyatı programları ise fakültelerin inisiyatifinde hazırlanıyor. Orada da eleştirilecek hususlar var. İkincisi Öğretim Elemanı boyutu var. Örgün ve ikinci öğretimde çok yoğun öğrenci mevcutları söz konusu. Bundan dolayı ders yükleri çok yoğun meslektaşlarımızın. Öğrencilerle ilgileri yeterince sağlanamıyor. Üçüncüsü, Öğrenci boyutu var meselenin, sınav sisteminden dolayı öğrencilerin profilleri çok farklı. Ama genelde öğretmen olmak, açıkta kalmamak üzere bir eğilim içinde geldiklerini gözlüyoruz. Buna rağmen elbette tüm öğrencilerimizi yazar veya şâir yapmak gibi bir misyonumuz olamaz. Ama yine de böyle niyet taşıyan öğrencilerimiz için

biz bölüm programımıza bir ders koyduk: Metin Yazarlığı adıyla. İlgili ve yetenekli öğrencilerimize böyle bir seçmeli ders ortamında doğrudan onların kabiliyetlerini işlemek üzerine olacaktı. Seçmeli olduğu için de grup çalışması yapılacaktı. Sözelimi senaryo, radyo programı metinleriyle yazılacaktı. Dersi ben üstlendiğim için gözleme fırsatım oldu. Dersi seçen öğrencilerimiz bu dersi isteyerek değil, önce not kaygısıyla seçtiler. Buna rağmen yazar olma çabası içinde olanlara yardımcı olmaya çalışıyoruz. Su akarını bulur dendir, yani yazar olmaya niyetli olanlar bu yolu buluyorlar. Mevlana ney'in dilinden bir beyit söyler: Ayrılıktan dolayı şerha şerha olmuş yürek isterim, ki ona ayrılık dardını şerh edeyim. İşin özü meslekî tecrübem olarak budur. Yazarlık ve şairlik kabiliyetli birey olmayı, ayrıca cehdi gerektiriyor.

– *Günümüzde Sezai Karakoç, Fazıl Hüsnü Dağlarca, İsmet Özel, İlhan Berk, Cengiz Aytmatov, Mustafa Kutlu gibi birçok edebiyatçı hayatta. Edebiyatın eğitiminin yapıldığı fakülteler ile bu yazarlar arasında bir buluşma sağlamak, öğrencilerin ufku- nu açmak vs. mümkün görünüyor. Bu bağlamda neler yapılmalı ve neler yapıldı?*

– Günümüzde çağdaş şairlerle ve yazarlarla gerektiği şekilde diyalog içinde olduğumuzu söylemek mümkün değil. Esasen bu diyalogu Bilkent gibi bazı üniversitelerimiz lisansüstü programda sağlıyorlar. Hilmi Yavuz orada dersler verebiliyor. Ahmet Altan Amerika'da bir üniversitede bir süre bulunmuştu. Her üniversite bu imkanları sağlamasa da konferanslar için davet edebilmelidir. Yine de çeşitli vesilelerle zaman zaman fırsatlar doğmaktadır. Tüyap çerçevesinde imza için gelen bir çok yazarımız aynı zamanda şiir ve edebiyata dair konuşmalar yapmaktadırlar. Tüyap'ın düzenlediği İzmir kitap fuarında İsmet Özel, ve Elif Şafak okurlarına konferanslar verdiler. Dinleyicilerinin ekseriyeti edebiyat eğitimi alan öğrenciler miydi sorusuna ise olumlu cevap veremem.

SÖYLEŞİ

¹ 1956 yılında Düzce'de doğdu. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 1972'de mezun oldu. Aynı bölümde yüksek lisansını (1982) ve doktora eğitimini (1987) tamamladı. Milli eğitimde değişik kademelerde görev yaptıktan sonra 1988 yılında başladığı Buca Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği bölümünde öğretim üyeliği görevine devam etmektedir. 2000 yılında doçent, 2006 yılında profesör oldu. Değişik dergilerde yayınlanmış makaleleri ve sunulmuş tebliğleri olan Prof. Dr. İlhan Genç'in yayınlanmış eseleri:

1- Hoca Neş'et, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divân' ının Tenkidli Metni, İzmir, 1998 (2 Cilt).
2- Esrar Dede Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviye, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
3- Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi, İzmir, 2005.
4- Leyla ile Mecnun'un iki Şairi: Fuzuli ve Sezai Karakoç, İstanbul, 2005.
5- Edebiyat Bilimi, Kuramlar, Akımlar, Yöntemler, İstanbul, 2005.

PARİS'TE BİR OSMANLI SEFİRİ

Hazırlayan: Şevket Rado

İş Bankası Yayınları

AVRUPA'YA BAKIŞIMIZIN
İMARI İÇİN OKUMA ZAMANI

Türkiye, Cumhuriyet dönemi ve uzun Osmanlı geçmişi ile birlikte gerek fikri ve gerek coğrafi yönelim olarak sürekli Avrupa'ya dönük bir ülke olmakla yabana atılamayacak bir 'Avrupa ile hasır neşir olma tecrübesi' arz etmektedir. Böyle bir tespit tabiatıyla, Türkiye'de Avrupa'nın nasıl bir yer ve Avrupalılığın nasıl bir şey olduğu hakkında kafalarda net bir fikrin var olduğu neticesine götürmektedir. Ancak, diğer yandan bugünkü Türkiye-AB/Avrupa ilişkileri tablosu, halledilmesi için masaya yatırılması ya da ilave izahatlar yapılması gereken hadiselerin eksik olmadığı bir tablodur. Türkiye için hâlâ yolunda ilerlenen bir güzergâh hükmünü koruyan Avrupa Birliği'nde en hararetli, en çok ses getiren tartışmaların Türkiye'nin üyeliği ile ilgili konularda yaşandığı bilinmektedir. Böyle bir tablonun Türkiye'nin kendini AB'ye doğru anlatamaması probleminin kaynaklandığı dile getirilmektedir. Peki, AB'ye kendini doğru anlatabilmek için Avrupa'yı ve Avrupalıları doğru tanımanın sahip olduğu ehemmiyet derecesine yeterli dikkat sarfedilmekte midir? AB'ye üyelik uğraşlarının içindeki Türkiye'de gerçekleştirilen kamuoyu yoklamalarında vatandaşa yöneltilen sùallere alınan cevaplardan neredeyse her bir ferdin kafasında farklı bir Avrupa anlayışı olduğu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bugünkü Türkiye tablosunda ortalama bir Türk vatandaşının, hatta devlet yetkilisinin net bir Avrupa fotoğrafına sahip



olduğunu söylemekten uzagız. Net bir Avrupa fotoğrafına sahip olunamama durumu, Avrupa'ya yönelik tarihi tecrübelerin üzerine kurulu kurumsallaşmış yerli bir bakışın imarını öncelikli meselelerden biri haline getirmektedir. Bu doğrultuda da öncelikle Avrupa'ya yönelik yerli bir bakışın örneklerini teşkil edecek kaynakların tespit edilip kamuoyuna duyurulması ve envantere tekrar altın harflerle kaydedilmesi bir vazife halini almaktadır. Çünkü, Avrupa'ya yönelik kurumsallaşmış yerli bir bakışın tesisi, model olma özelliğini haiz kaynakları elzem kılmaktadır. Tarihi ve bugünkü izlediği siyasi güzergâh itibarıyla Avrupa/Batı ile bunca içli dışlı olan Türkiye, Avrupa'ya ait orjinal ve yerel bir bakışı geliştirecek yeterli bilgi birikimine ve dolayısıyla literatüre sahiptir.

Avrupalılık tartışmalarının hep gündemde olduğu bir ülkede Avrupa'ya yönelik 'yerel' bir bakışın imarına katkıda bulunabilecek yerli bir gözün değerlendirmelerini ihtiva eden bir rehber tekrardan kitapçı raflarındaki yerini aldı. *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi* adlı eser,

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nca yeni bir kapakla yayınlandı. Literatürde mevcut olduğu halde baskısı tükenmiş olma gibi nedenlerle gündemden çıkan bir eser, bu şekilde yeniden varlık gösterme şansı bulmuştur. *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi* adlı eser, Lâle Devri (1718-1730) gibi Osmanlı İmparatorluğu'da Avrupa yönelimli hararetili ıslahat teşebbüslerinin cerreyan ettiği bir dönemde Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin seyahat notlarından oluşmaktadır. Kaynaklarda bu notlar için gerek üslûbu ve gerek tasvir etmedeki kılı kırk yaran titizliği ile Osmanlı seferatnameleri arasında en ehemmiyetli bulunanı olduğu bilgisi yer almaktadır. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Osmanlı için model bir Avrupa ülkesi olan Fransa'da nasıl karşılandığı ve ağırlandığına dair yaptığı izahlar, üslûp özelliği ile Türkçe'nin güzelliğine örnek teşkil ederken, aynı zamanda bu ülkede resmi görevli olarak bulunan bir Osmanlı'nın kesinlikle özentiden uzak ağırbaşlılığını da sergilemektedir. Burada hemen şu belirtilmelidir ki Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'da yoğun ve heyecanlı bir ilgiyle karşılanması, Osmanlı'nın Fransa nezdinde sahip olduğu itibara işaret etmektedir. Dolayısıyla o günkü devlet itibarı böyle bir karşılama yapılmasını gerekli kılmıştır. Ayrıca, kaynaklarda bu ilgi yoğunluğunda Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya gittiği dönemde (1721) orada önceden hiç Osmanlı görülmemiş olmasının da payı olduğu belirtilmektedir. Devlet ve devlet adamı itibarına tekrar işaretle belirtmek gerekir ki Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Fransa'daki Türk imajının düzeltilmesinde ve Türkler lehine sempati temin etmede önemli bir görev görmüştür. Tabiatıyla böyle bir görevin gerçekleştirilmesinde Çelebi'nin Osmanlı Türk in-

sanını temsil yeteneğini haiz karaktere sahip oluşu rol oynamıştır.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin seyahatnamesinde Fransa'da dolaştığı şehirlerde gördüğü güzellikleri ve yapıları ince terferruatlara kadar inerek tasvir etmesi ondaki ileri tecessüs ve dikkat seviyesine işaret etmektedir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Fransa'da gördüklerini tasvir ve nakildeki becerisi sayesinde İstanbul'da yeni birçok düzenlemenin başlatılmasına vesile olmuştur. Çelebi'nin tecessüs ve dikkat seviyesi, Fransa'daki intibalarının sadece şehrin güzellikleri ve dikkat çeken yapıları ile sınırlı olmayışında da kendini göstermektedir. Çelebi, seyahatnamesinde Fransa'daki sosyal adetlere de değinmiş ve kendi çapında sosyal bir fotoğraf da çekmiştir. Sosyal hayatla ilgili intibaları arasında mesela o dönemde Fransa'da hediye alışkanlığının olmadığını aktarmıştır. Fransa'da kadınlara gösterilen hürmet de Çelebi'nin dikkatinden kaçmayan bir sosyal özellik olmuştur. İşaret etmeye çalıştığım bütün bu hususlar, Çelebi'nin seyahatnamesinin iyi bir edebi eser olduğu kadar, öğretici olduğunu da ortaya koymaktadır. Çelebi'nin Fransa'da gördüğü papağanları tasvir ederken kullandığı "Bizi görürnce Frengi elfazla feryada başladılar" cümlesi, güzel bir üslûp numûnesi olarak nakledilebilir.

Vurgulandığı üzere Avrupalılık tartışmalarının gündemden düşmediği Türkiye'de Avrupa yönelik kurumsallaşmış berrak bir bakışın tesisi hâlâ bir görev olarak ortada durmaktadır. Batı'ya, Avrupa'ya aydınlanmaya gidip de oradan 'bir kartpostal dahi getirmeyi akledemeyecek derecede tecessüs yoksunu olanların' Avrupacılık yaptığı bir ülkede Avrupa'ya yönelik kurumsallaşmış 'berrak' bir bakışın olmayışına aslında şaşmamak gerekir. Çelebi'nin Lâle Devri'ne

ait eseri, teknolojik modern teknoloji sayesinde gelişmiş seyahat ve bilgiye ulaşma imkânlarına sahip olan günümüz Türkiyeli için hem Avrupa'ya bakış noktasında, hem de ifade gücü eriyip giden Türkçe'nin gizli kalan ifade imkânlarına dair çok etkili dersler barındırmaktadır. Ancak, bu derslerden nasipdâr olmanın ana belirleyicileri, tecessüs ve dikkattir ve Çelebi'nin seyahatnamesi de bu beceri sahiplerini bekliyor.

MUAMMER ÖZTÜRK

ABDÜLHAMİD'İN KURTLARLA DANSI

Mustafa Armağan

Ufuk Kitap

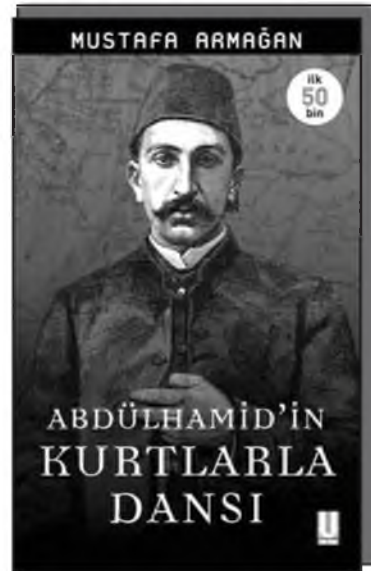
Hız. Davud'un kalkanını andıran bir dünya, asırlık zincirlerinden kurtulmuş, onu hep gökkubbesinde koruyucu bir şemsiye gibi gören halkın üzerine çökmüştü o gittikten sonra. "Kainatımızın kubbesi..." Böyle diyor Abdülhamid-i sânî için Mustafa Armağan Ufuk Kitap'tan çıkan *Abdülhamid'in Kurtlarla Dansı*'nda. Kubbe altında kalan enkaza bakıyor, "boşalmış sadağıma bir altın ok gibi düştüğünü gördüm" derken Sultan'a.

Kitap Sultan II. Abdülhamid döneminde bir içe yolculuk yapmış adeta. Bir metafizik tecrübe belki de. Bugünden baktığı Sultan, günümüze reçeteler verirken, okura kendi döneminden seslenmiş. Yaşadığımız sorunların temeli okumamak değil mi zaten? Yazar uzun uzun Abdülhamid'in kütüphanesinden seslenmiş okuruna. Yatağı başında *Sherlock Holmes* maceraları okutan Sultan Abdülhamid ile Çanakkale Harbi sırasında *Buhari* hatmeden Sultan'ı tek perdede top-

lamış. Yıldız Sarayı kütüphanesi rafları arasında gezilmiş uzun uzun. Yazma çeviriler, şerhler arz-ı endam etmiş koridorlar boyu. "Türk düşmanı" diye bilinen Victor Hugo da koridorun en has gediklilerinden olmuş. *Cem Sultan Divanı* görülmüş raflarda bir an, arkadan polisiye romanlar. *Hikaye-i Mağdurîn*'i bilirsiniz değil mi? Hani şu *Sefiller*. Hugo sevgisinde öyle ileri gitmiş ki Sultan, yazarın ölümünde ailesine taziye telgrafı yollamayı ihmal etmemiş ve bu telgraf başında epey gündem işgal etmiş.

Sevgili Türkçemizin haline bakıp da yanmayan var mı? Bu hali ta o günden gören Sultan, bir emirname hazırlayarak iş yeri ve otel adlarının yabancı lisanlarda olmasını yasaklamış. Memleket hudutlarında Türkçe öğretmeyen okulların kapatılması da bir başka nizamnamenin maddeleri arasında. Okur bunlara şaşadursun, yazar bir başka bölümde modern kütüphaneciliğimizin babasının da Sultan Abdülhamid olduğunu anlatıyor belgeleriyle.

Mustafa Armağan'ın kitabı Sultan'ın birbirinden farklı yanlarına ışık tutması



bakımından önem arz ediyor. Padişah'ın opera sevgisinden tutun da Samuraylarla ilişkilerine, Vatikan'da kilise yaptırmamasından imzalamadığı idam hükümlerine, Galataport ihalesinden Çin çıkarmasına kadar pek çok farklı konu yer alıyor.

Kitap, kapağıyla da bir başka Abdülhamid'i hatırlatıyor okura. Umumiyetle ihtiyarlamış, omuzları hafifçe çökmüş Abdülhamid kapakta genç ve kurtlarla dansa hazır bir genç Padişah olarak çıkıyor karşımıza. Osmanlı haritası önündeki bu genç Padişahı gören okur biraz daha dikkatli baksa "insan" Abdülhamid'in sırrına erebilecek. İnsan Abdülhamid... Şakalaşan, üzülen, sevinen; hatta ne kadar az zikredilir, "baba" Abdülhamid. Bacağı kopmuş bir Ermeni gencine protez bacak yaptırarak kadar hassas ve adaletli hükümdar, bir başka seferinde de kopmuş bacağına değil, kırılan saatine dertlenen askere baston yapacak kadar merhametli. Bir yanda bahçede koşup eğlenen şehzadelerin, bekâr sultanların arasına katılıp şakalaşan, diğer yanda Çin Müslümanlarına Osmanlı nefesi aldirtan "baba" Padişah aynı insan mı sahi?

Hal böyle ise Kızıl Sultan kim? Buna da Necip Fazıl'la cevap vermiş yazar. Saraya misafir ettiği paşasına uykusuz gece geçirten Sultan da, "İzmir'i bombalayın" emrini veren Amerikan başkanı Roosevelt'e direnen Sultan da birdir aslında. Güçlü bir şahsiyetin, şemsiyesi altında topladığı halkların her bir ferdine "evlatlarım" diyen bir Padişahın kurtlarla kurtlaşmadan ettiği dans, seyredeni hayret makamından alıp şükür makamına bırakacak. Şükür, zira Abdülhamid olmasaydı, bu çınarın altında gölgeleniyor olabilir miydik hala?

AYLA BUZ

HÜZÜNÂRÂ

Mehmet Solak

Saçak Kitap

"Bana yaz, demiştin; beni gölgele.

Kendim söyledim kendim dinledim yine. Nasıl ki kendim yazıyor, kendim okuyorsam. Ve sonra herkesle birlikte –hani şu; kim, ne kadar, kaç kişi olduğu belirsiz herkes var ya, işte o –sen de okuyorsun yazdıklarımı.

Şimdi sanal bir sen var karşımda. Bazen ben'im o; bazen sen, o, bu.

Ama yine de kalemin oynayışını seyrederek, kağıda dokunarak yazıyorum ilkin. Yoksa bir hayınlık sarıyor içimi dışımı.

Gayrı gölgele beni. Razıyım gölgede kalamam. Varsın "gölgede kalanın gölgesi olmaz." desin herkes. Ne derse desin. Ummurunda mı ki herkes!

Ama sen... Gölgelemedin beni.

Biliyorsun değil mi?"

Mehmet Solak, daha önce Hece'de yayımladığı otuz bir mektubu kitaplaştırmış. Saçak Kitap'tan çıkan bu derleme-



ye "hüzünârâ" ismini vermiş. Kitabın kapak ve iç tasarımı mektuba uygun ve güzel bir çalışma olmuş.

Solak şair kimliği ile öne çıkmış bir yazar. Şiir ise kıskançtır, ortak kabul etmez. Şairin her eylemine eşlik eder, boş bırakmaz onu. Bundan dolayı; bir şair edebiyatın diğer türlerini denediği zaman, onları şiire yaklaştırır. Şair bu kıskançlığı bu şekilde aşmaya çalışır. Bu anlamda Solak'ın mektuplarına da şiirin gölgesi düşmüş. O da bunu farkında ki; mektuplara yirmi şairin (Şeyh Galip, Ahmet Haşim, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz...) şiirlerinden bölümleri katmış. Yazdıkları bu şiirlerin birer açılımı gibi.

Niçin yazdığını şöyle dile getiriyor yazar:

"Her gün neler olmakta, neler. Mümkün mü her birini anlatmak. Her birine takılıp kalmak. Ama anlatmamak... O da çare değil. Birileri ile konuşmak gerek, birilerine anlatmak. Anlatalım ki boşalım. Boşalım hazır kimileyin, kimileyin öfke. Ya iliklerine kadar rahatlarsın ya da tüylerine kadar hınçlanır, dindik bilenirsin. İkisini de yaşamak gerek. Onlarsız olamayız."

Yazar kendini eşeliyor yazdıklarıyla. Sınırlarını zorluyor. Yani o kendini kendine yazıyor. Bu mektupları okurlarına ulaştırıyor ki; yankılanarak geri dönsünler. Kendini sınıyor. Helezonik bir döngüyü gerçekleştiriyor. Yazar mektupla-

rında hayatın yalınkat, doğrusal olarak ilerlemediğini haykırıyor. Bu nârâ hoyratça değil, hüznle terbiye edilmiş.

Okuyucu bu tecrübeye ortak oluyor. O da mektupları kendine yazılmış gibi değil de; kendisi yazmış gibi okuyor.

Mehmet Solak şiirlerinde olduğu gibi mektuplarında da kelime seçme ve cümle kuruluşunda titizliği elden bırakmıyor. Sanal iletişimden sıkılanların, şairin şiiri ortaya çıkarırken yaşadığı tecrübe-ri öğrenmek, ateşli bir kalpten ateşlenmek, en önemlisi de kendisiyle yüzleşmek isteyenlerin okuması gereken bir kitap, "hüzünârâ".

"Ve

eylem = aşk

aşk = ateş

ise

başka ne yapsın adam?

Ne mi?

Paylaşsın örneğin; 'Ateş'i paylaşsın. Ateş alsın, ateş versin. Ateşlesin. Ateşlensin.

Sonra, yeni harladığı ateşten bir kucak alsın, bembeyaz bir kâğıda özenle sarsın, tüt-sülesin ve posta kutusunu her gün muncıkla-yan adama göndersin.

Şimdi yaptığı gibi.

Hey! Bak postacı geliyor! Selam verecek sana. Çıksana kapıya."

HÜSEYİN KIR