

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

HECE

ISSN 1301-210X

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL: II SAYI: 132 ARALIK 2007

EDEBİYATTA KLİŞEYE KARŞI DEFORMASYONUN İŞLEVİ-2



132

KUM SAATİ

- Abdurrahim Karadeniz/*Dil Bahisleri-I* 3
Nana Lee/*Korece'ye Çevirilen Türk Edebi Eserlerine Genel Bir Bakış* 5
Murat Erol/*Edebiyat ve Televizyon* 7

- Hasan Aycın/*Çizgi* 13
Hüseyin Atlansoy/*Arap Atlar Damalı Chevrolet Gibi / Kırkı Çıkış Kırk Kırık Şiir* 14
Mustafa Muharrem/*Fatma Teyze, Flu Fen ve Felaket* 17
Ali K. Metin/*Kuralları ve Dünyayı Biz Mutlaka* 19
Ömer Aksay/*Bahçe'nin Epik Sürgünü / Kıymetsiz İctihat* 21
Kenan Çağan/*Dokuzyüzyetmiş* 26
Selim Erdoğan/*Kuşmar* 28
Suzan Sarı/*Adaletsiz Bakışma* 30
Erdal Çakır/*Seyrû Sefer* 31
Serap Ural/*Yedi Kız* 32
Mustafa Köneçoğlu/*Söz Hakkı* 33
Abdurrahim Karadeniz/*Erdem Bayazıt'ın Sesi: 'Birazdan Gün Doğacak'...* 35
Kâmil Aydoğan/*Günlüklerim: Hata Notları* 39
Abdullah Şevki/*Viktorya Çağının İlginç Bir Gotik Roman ve Öykü Yazarı...* 42
Ali Çavuşoğlu/*E. J. W. Gibb ve "Bir Osmanlı Şiir Tarihi"* 49

Dosya: EDEBİYATTA KLİŞEYE KARŞI DEFORMASYONUN İŞLEVİ-2

- Hayriye Ünal/*Hadi, O Eski Havaları Çal Yine* 57
Beliz Güçbilmez/*Deformasyon Araçları: Parodi ve Travesti Üzerine* 75
Enis Akın/*Birinci Sınıf Şiirleri Sadece Birinci Sınıf Şairlerden Bekleyebiliriz* 79
Selçuk Orhan/*Edebiyata İlişkin Yedi Yerleşik Yanlış* 81
Mehmet Mukadder Yakupoğlu/*Edebiyatın Yeniden Üretiminde Klişenin...* 86
Ali Galip Yener/*Edebi Klişe, Deformasyon ve Yeni'nin Yenilgisine Dair* 88
John O'loughlin/*Anti-Şiirin Anti-Felsefesi* 92
Fernando Alegria/*Parra ve Anti Şiir* 95
Edith Grossman/*Parra'nın Tekniği* 97
Altay Öktem/ 99

- Hasan Aycın'la "Sâhipkırân" Etrafında Bir Söyleşi 100
Sibel Eraslan/*İki Yıldız Sahibi: Sahibi Keyvan/Sâhipkırân* 109
Köksal Alver/*Güneşin Altında Hasan Aycın'la Konuşmak* 114
Cemile Sümeyra/*Müşahadat: Bir Hayatın Tanıklığı* 120
Rıza Duru/*Şamar* 123
Necdet Subaşı/*Türk Aydını Üzerine* 127

KİTAPLIK

- Esma Ürkmez/*Bir Kadının Penceresinden* 135
Erdal Çakır/*Kayıp Atlar Haritası* 137
Muammer Öztürk/*Küresel Rekabette Zihnî Güç Vasıtası Olarak Dil* 139
Yusuf Turan Günaydın/*Kültür Dergisi Endülü's Özel Sayısı* 140
Düşünce Ufuklarında 141

HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 12 SAYI: 132
ARALIK 2007
(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 Yenişehir/Ankara

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

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

Dizgi-Düzeltili: Hece

Teknik Hazırlık: Hece/Bülent Güler

Kapak: Sarakusta **web:** sarakusta.com
Kapak Resmi: Serkan Işın/Braftazoid Masal

Baskı: Öncü Basımevi **Tel:** 384 31 20
K. Karabekir Cad. Ali Kabakçı İş Hanı No: 85/2
İskitler/ ANKARA

2007 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: 30.11.2007

ABDURRAHİM KARADENİZ

DİL BAHİSLERİ - I

Virgül, Bağlaç ve Yardımcı Fiile Dair

Yazım birliğini, anlatım doğruluğunu, söyleyiş güzelliğini giderek yitiriyoruz. Yitirdiklerimizi hatırlamak için çok gerilere gitmeye bile gerek yok. 2007 Aralık'ından on bir yıl geriye, 1996 Aralık'ına gittiğimizde bile durum açıkça görülebiliyor. *Hece* dergisine yazı dosyaları 1996 Aralık'ta gelmeye başlamıştı. 1996 yılında dosyalar, genellikle postayla veya belgegeçerle yayınevlerine ulaştırılırdı. Yazar/şairlerin yayınevlerine bizzat uğrayarak çalışmalarını bıraktıkları da olurdu. Bu yolla yayıncılara ulaşan metinler genellikle el yazısıyla yazılır; el yazısıyla yazılan metinlerin yarısı kadar da daktiloya çekilmiş metinler bulunurdu. Diğer dergilere ve yayınevlerinde de durum az çok böyleydi. *Hece*'ye ulaşan yazılar, öncelikle editoryal bir incelemeye tabi tutulur; sınıflandırılır, değerlendirilir; bazı çalışmalar iade edilir, bazıları da dizgiye verilirdi. Dizgi sürecinden sonra düzelti süreci başlar; metinlerin orijinal hâliyle bilgisayar çıktısı karşılaştırılır, dizgi sürecindeki hatalarla yazarın gözden kaçırdığı bazı küçük hatalar bulunur, düzeltilirdi. O yıllarda, bir sayfada, yazarla dizginin toplam yazım yanlış, birkaç kalem darbesiyle düzeltilirdi. Dergi yayımlandığında -özellikle bir grup arkadaş yazım hatası arar ve nihayet bulur- tespit edilen yazım yanlışlarının sebebi araştırılır, aynı yanlış bir daha düşülmemesi için uzun uzun konuşulurdu.

Sonra herkes birbirine elektronik posta adresleri vermeye başladı. Gün geldi, böyle bir adresi olmayanlar neredeyse ayıplandı. Kısa zamanda herkesin geniş bir elektronik posta ajandası oluştu. Yerel ağ sayesinde metin dosyaları



EDEBİYAT GÜNDEMİ



hem daha hızlı hem daha kolay gönderilir/ulaştırılır hâle geldi. Herkes büyük bir hızla bu gelişmelere uyum sağladı.

Artık 'İletişim alanındaki gelişmeler 'bilgi'ye ulaşma imkânlarını kolaylaştırdı.' cümlesi, yaşadığımız dönemin klişesi. Bu cümleden sonra sıralanması âdet kabilinden cümleleri sıralamaya gerek bile yok.

Ancak sözünü ettiğimiz iletişim hızının edebiyat çevrelerine 'yazım birliği, anlatım doğruluğu, söyleyiş güzelliği' kazandırdığını söyleyemeyiz. Bu on yıllık süreçte sanki hız alındı; güzel ve doğru bırakıldı. Hatta öyle ki şimdilerde 'doğru' iyice tanınmaz hâle geldi. Rahatlıkla hangi doğru, kimin doğrusu, denilebilir.

Yerel ağ sayesinde artık yazarlarımız, çok çeşitli yazılarla belgelere kolaylıkla ulaşip bunları değerlendirip kendi çalışmalarına derinlik, ufuk ve çeşni katarak çok daha güzel ve mükemmel metinler oluşturma imkânına kavuştu. Lakin hızla 'yapılıp' hızla yayıncısına ulaşan bu metinler, önce yayıncının, sonra okurun üzerine bir karabasan gibi çöküyor. Çünkü sürekli bir yayın organına son anda gönderilen bir dosyanın, baskıya yetişmeme ihtimali neredeyse kalmıyor. Garip bir rastlantıyla yazı dosyaları da genellikle son anda yayıncıya gönderiliyor ve ancak editöryal bir incelemeye zaman kalıyor. Ayrıca bu metinler zaten dizildiğinden, dizgi için de zaman harcanmıyor! Yazım birliğini, anlatım doğruluğunu, söyleyiş güzelliğini giderek yitirishimizi 'İşte bütün mesele; dizgisi, düzeltisi yapılan metinlerde!' deyip açıklamak elbette mümkün değil. Fakat bunun üzerinde durmak gerek. Çünkü sonuçta 'İşte bütün mesele dizgisi de, düzeltisi de, yapılmış olan bu metinlerde!' ifadesi gibi ifadeler çıkıyor okurun karşısına...

Hiç kuşkusuz bağlaçlardan sonraki virgöl (,) kullanımıyla gereksiz yardımcı fiil (olan... vb.) kullanımlarında ileti-

şim imkânlarının, yerel ağı hiçbir kusuru yok. Kusur elbette bizde. Ancak 2007'nin Aralık ayından, 1996'nın Aralık ayına bakıldığında Türkçenin bağlaç, virgöl ve yardımcı fiil karabasanı altında kaldığı rahatlıkla söylenebilir. Özellikle son on yılda Batı dillerindeki *virgöl*, *bağlaç* ve *yardımcı fiil* kullanımları dilimize taşınıyor. Hatta bu konularda yazım yanlışına düşmeyenlerin yabancı dil bilmediği, üstelik çeviri metinler de okumadığını ileri sürmek bile mümkün.

Türkçe cümlelerde (İngilizce, Almanca değil) hem bağlaçlardan önce hem de sonra virgöl kullanılamayacağı; bağlaçların da kendi aralarında ince anlam farkları taşıdığı: "*Leyla ile Mecnun*" demenin "*Leyla ve Mecnun*" demekten farklı bir anlam içerdiği nasıl unutulur? Bu durum, teorik olarak herkes tarafından biliniyordur kuşkusuz. Fakat Batı dillerine özgü söz diziminin, cümle yapısının olduğu gibi dilimize aktarılmasıyla özellikle bağlaç, virgöl ve yardımcı fiil karabasanı giderek imlâmızı istilâ ediyor.

Batılı 'konuşmak', 'savaşmak', 'güreşmek' diyemediğinden 'konuşma yapmak', 'savaş yapmak', 'güreş yapmak' diyor olmalı. Ama biz, neden 'yapılan' değil de 'yapılmış olan' diyoruz; 'güreşmek' varken 'güreş yapmak'; 'savaşmak' varken 'savaş yapmak', 'konuşmak' varken 'konuşma yapmak' diyoruz? Acaba acem de 'ki', 'ise > -se'den sonra (,) virgöl mü koyuyordur?

Üç örnek vererek yazıyı noktalayalım.

"Etkin gündelik iletişimde alıcının dikkatinin çekerek hedefi yakalama, kazanç elde etmekte olduğu gibi bir kar/zarar hesabı yazınsal iletişim öncesi hesaplanabilir değildir."¹

"Bu kadar ortaklık, ya da farklılık arz eden konularda bu kadar suskunluk, kendi payıma arkadan kurgulanan oyuncakları düşündürüyor."²

“Ardında yüzlerce yılın oluşturduğu bir toplumsal yapı, kültürel doku, düşünme biçimi ve insan olan edebiyat, aynı ailenin öteki üyelerine bile yabancı gelecektir.”³

¹ Suzan Sarı, Yazınsal ve Gündelik İletişimde Yeni’den, *Hece*, sayı: 131, s. 94.

² Enis Batur, Yurttaş, *Cumhuriyet Kitap*, sayı: 927, s. 3.

³ Semih Gümüş, Lis Yayınları’nın Katkısı, *Radikal Kitap*, sayı: 348, s. 30.

NANA LEE*

KORECE’YE ÇEVİRİLEN TÜRK EDEBİ ESERLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

20. yüzyılda başlayan bilgi devrimi bilgi toplumu, globalleşmeye iten temel olmuştur. Bilgisayar ve internetin yaygınlaşmasıyla evde oturup dünyanın öbür ucundaki arkadaşlarla eş zamanla konuşabilir ve dünyada olup bitenler hakkında bilgi toplayabilir ve bunu başkalarıyla paylaşabiliriz. Böyle bir gerçek içinde dar bir çevrede kalmayıp dünyayı görebilmek için geniş bir bakış açısına sahip olmalıyız.

Dünyaya açılmak için herseyden önce geniş anlamıyla yabancı kültürleri iyi bilmek ve tanımak gerekmektedir. Kültür ise tabii ki bir toplum görüntüsünü de içermektedir. Herkes tarafından kabul edilmelidir ki edebi eserler, bir toplumu ve bu toplumun kültürünü yansıtmaktadır. Yabancı ülkelerin değerli edebi eserlerini okumakla, bu ülke toplumu ve kültürü hakkında dolaylı da olsa bilgi ediniriz. Yabancı ülkelerin edebi eserlerini okumak bu anlamda önem kazanmaktadır.

Bu anlamda Türk edebi eserlerinin Kore’de tanıtılması, Korelilerin Türkiye’yi anlaması ve tanınması açısından son derece önemlidir.

Başka ülkelerle kıyaslanırsa, son zamanlara kadar Kore yaygın dünyasının

Türk edebiyatını tanıdığı söylenemez. Dünyanın başka ülkelerinde olduğu gibi Kore’de de Fransız, İngiliz, Rus ve Alman edebiyatının tanıtılması eski yıllara dayanmasına rağmen, Koreli okurlar Türk edebi eserleriyle ancak son 10 yıl içinde aktif olarak buluştular.

Ancak bu durum Türkiye’de tanıtılan Kore edebi eserleriyle kıyaslandığında nisbeten içi açıktır. Türkiye’de yayınlanan Kore edebi eserlerinin sayısının son derece az (yanılmıyorsam şu ana kadar 6 roman ve 1 şiir kitabı yayınlandı.) olduğunu göz önünde bulundurursak, Kore’de yayınlanan Türk edebi eserleri sayısının 20’ye varması, (Kore’nin değişik edebiyat dergilerinde yayınlanan Türk yazarlarının öyküleri hariç) Kore’de tanıtılan başka ülke eserlerinin sayısı ile kıyaslandığında oldukça yüksek bir rakam sayılmalıdır.

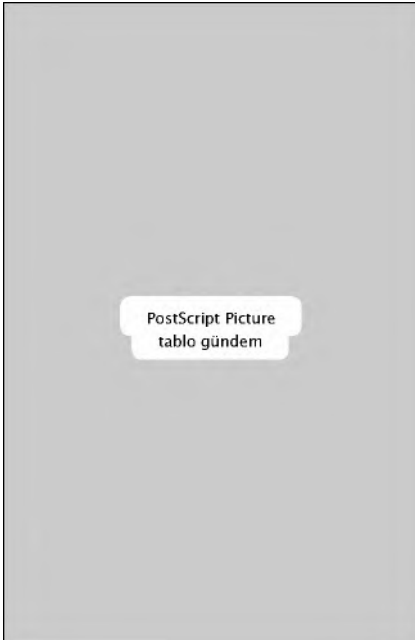
Kore’de tanıtılan ilk Türk romanı, 1982 yılında yayınlanan Yaşar Kemal’in “*İnce Mehmet*” adlı romanıdır. Ancak bu roman doğrudan Türkçe’den değil İngilizce’den Korece’ye çevirilmiştir. Yaşar Kemal seksenli yıllarda dünya çapında ün kazanmaya başladığı için, bunun farkına varan Kore’nin bir yayınevi “Dünya Edebiyatı Serisi”ne bir Türk yazarı koymaya gerek duydu. Bu açıdan, yani Koreceye çevrilen ilk Türk yazarın kitabı olması açısından Yaşar Kemal’in romanı önem kazanmaktadır. Bu eserden sonra uzun süre Kore kitap piyasasında, Türk edebiyatından çeviri eserler yer almamıştır.

Şimdiye kadar bir Türk tarafından Koreceye çevrilen bir Türk edebiyatı eseri bulunmamakta, hepsi Koreli çevirmenler tarafından Koreceye kazandırılmıştır. Kısacası bunun iki temel nedeni vardır. Birincisi, Türkler arasında Kore’de eğitim görüp Koreceyi bilenler olmasına rağmen bu kişiler çeşitli nedenlerden dolayı çeviri alanına yönelmemişlerdir. İkincisi, Kore’deki yayınevilerinin daha çok Türk edebiyatı uzmanı olan Korelileri tercih etmesidir.

Ayrıca çeviri son derece hüner gerektiren bir bilim dalıdır. ‘Çeviri bir ihanettir’, Alman filozofu Schlegel’in deyimleşmiş bu sözü çeviri işinin zorluğunu açıkça ortaya koymakta. Çünkü çeviri salt dilin değil, aynı zamanda esere sinmiş olan kültür, düşünce ve tecrübelerin de aktarılması anlamına geliyor. Özellikle öznel ve çokkatmanlı yazılmış olan edebi eserlerin çevirisinde daha da titiz olmak zorunluluğu hissediyorsunuz.

Çevirmen salt metnin anlamının yanı sıra, metin içindeki sosyal, kültürel, tarihi vb. boyuttaki bilgileri de algılamalı ve çözümleyebilmelidir. Bu da kolay bir işi sayılmaz. İkinci olarak metinleri güzel bir hedef diliyle çevirmek de başlıca bir zorluktur. Ayrıca doğrudan çeviri mi yoksa dolaylı çeviri mi bu ikisi arasında denge kurmak da oldukça zor bir iştir.

Şimdiye kadar Koreceye çevirilen Türk Edebi eserlerini topluca, yayınlama tarihine göre aşağıdaki gibi sıralayabiliriz¹:



PostScript Picture
tablo gündem

Bu listeye göre doğrudan Türkçe’den Korece’ye çevirilen eserlerin sayısı 18, İngilizce’den Korece’ye çevirilen eserlerin sayısı 2 dir. Ayrıca roman ve şiir türünden başka, Türk edebiyatını topluca gösteren edebiyat tarihi çeviri kitabı bulunmamaktadır. İlmi değeri yüksek olan Türk kültür ve edebiyat tarihi kitaplarının iyi bir çevirmen tarafından çevirilmemesinin bilimsel açıdan son derece büyük bir katkıda bulunacağı kanısındayım.

2006 yılından itibaren T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, TEDA Projesi kapsamında Türk edebiyatını dünyaya tanıtmak için uzmanlara maddi destekler vermeye başlamıştır.

Söz konusu kurum, yetenekli çevirmenleri seçip, Türk edebiyatından iyi örneklerin Koreceye çevirilerek yayınlaması için destekte bulunarak bu alanda çalışma yapanları teşvik edici bir gayret göstermektedir. Bu projenin gerçekleşmesinin, geç de olsa, Türk edebiyatını yurtdışında tanıtmak açısından son derece yararlı ve yerinde bir atılım olduğu düşüncesindeyim.

Mühim olan bu projenin uzun vadeli olarak Türkiye dışındaki Türk edebiyatı uzmanları ve çevirmenleri yetiştirmeye gayret göstermesidir. Ayrıca sırf devlet aşamasında değil özel sektör de Türk edebiyatını yurtdışına tanıtmak için destekte bulunursa Türk edebiyatına meraklı olan dünyalılara çeşitli eserleri tanıma **şansı** vermiş olacaktır. Türkiye’nin gücünü ve değerini dünyaya tanıtmanın en hızlı , en etkili ve en kestirme yollardan biri, Türk kültürünü edebi eserler aracılığıyla dünyaya tanıtmaktır kanısındayım.

* (Dr. Hankuk Yabancı Diller Üniversitesi, Türkoloji Bölümü Öğretim Üyesi, G..Kore)

¹ Bu kaynakları ise Kore’nin en büyük internet kitap satış sitesi olan www.aladdin.co.kr’ den elde ettik.

MURAT EROL

EDEBİYAT VE TELEVİZYON

Edebiyat çevrelerinde televizyona adeta *lanetli* bir şeymiş gibi bakıldığını söylemek sıra dışı bir tespit olarak görülmemeli. Hatta televizyonun, çaldığı zamandan ve benzer sebeplerden, edebiyatı bitirdiği/bitireceği de ileri sürülebiliyor. Ama en çok da televizyonun sunduğu algı ve anlama biçimlerinin farklı olması. Kitap göze yazıyla hitap eder, televizyon hem kulağa ses ile hem göze görüntü ile hitap eder. Bu algılatma biçiminden başlamak üzere bir çok “lanetleme” nedenine son olarak içerik eleştirileri de ekleniyor.

Edebiyatseverler, televizyondan umduğunu bir türlü bulamadı. Gerçi “ne umdular ki” de denebilir. Sinemada edebiyat uyarlamalarının başarılı örnekleri mevcut. Televizyon ise bu konuda biraz hayat kırıklığı. Televizyon çağının çok kanallı döneminde tüketime dönük çalışmaların çoğaldığına şahit olduk. Televizyonu *lanetlemeden* söylersek, gerçekten çok kötü çalışmalar oldu; iyiler ise ‘eh’ deditircek sayıda idi.

Bunda televizyonun anlık tüketime dönük yayınları temel etken; ama edebiyatçılarımızın da televizyona ve televizyondaki dizi, sinema vb'lere olan önyargılarını belirtmemiz gerekir. Bu keskin tavır sonucunda televizyon edebiyattan nasip lenemez oldu. Ancak edebiyatın dili ile televizyonun dili arasındaki uçurum bence son dönemde azalmaya başladı. Edebiyat, kalıcılığa dönük bir çaba ile var kılınmaya çalışılırken, televizyon ise izlendiği anı doldurma çabasında kaldı. İkisi arasındaki uçurum, televizyon yapımlarındaki farklı dil arayışlarının bir sonucu olarak keskin olmaktan çıkmaya başladı.

80'li yıllarda iyi örneklerini gördüğümüz edebiyat ve televizyon buluşmasının

devamı çok kanallı dönemde devam ettirilmedi. Süreklilik ve yeni bir dil arayışı kesilince televizyon, doğası gereği anlık bir eğlence halini alıveriyor. Televizyon-edebiyat buluşmasında aklıma edebiyatımızın bilinen örnekleri geliyor: Çalılık, Yaprak Dökümü, Dudaktan Kalbe, 9. Hariciye Koğuşu, Küçük Ağa bunların başında gelenler. Sonraki dönemde belki bu çabalar sürdü, ama çok kanallı dönemin kargaşasında dikkati dahi çekmedi.

2000'li yıllarında başında, özellikle de son birkaç yılda, hem uyarlamalar hem de edebiyatçılarımızın televizyona yönelik katkı tavırlarını değiştirmeleri sonucunda işe el atmaları ile edebiyat ve televizyon yakınlıktı. Belki biraz (evet aslında biraz değil, çokça) magazine kayacağız ama emeklerin vurgulanması açısından bu çabaları saymakta bir sakınca olmasa gerek. Elif Şafak hala yayında olan Menekşe İle Halil isimli dizinin öyküsünü yazıyor. Ahmet Ümit imzalı Komser Nevzat isimli dizi tutmadı. Şebnem İşigüzel ise Asi isimli diziye imzasını koyuyor (Bu dizi tutar!). Bir yıldır bir şekilde gündem olan Binbir Gece isimli dizinin arkasındaki beyinler ise Ayfer Tunç, Yekta Kopan ve Murat Gülsoy. Ayşe Kulin'in Köprü'sü bir vasatta ilerliyor.

Reşat Nuri Güntekin televizyoncularının sevdiği bir isim. Yaprak Dökümü ikinci uyarlamasında ciddi olarak izleniyor(muş). Halide Edip'in Sinekli Bakkal'ı da geliyor. Ve başkaları. Bunların yanında televizyon ve edebiyat başlığı altına zorlayarak bir şekilde alabileceğimiz yapımlar da var. Hatırla Sevgili, yakın siyasi tarihi anlatmaya çalışıyor, senaryoya bazı siyaset bilimciler katkı da bulunuyor.

Bol televizyon izlemek, evet haklısınız, insanı biraz (nasıl denir?), tuhaflandırıyor. Hele dizilere takılıp kalmak (“ev kadınları gibi dizi mi izliyorsun” türü sorular bir yana) insanı alıp boş hayalin tam ortasına bı-

rakıyor. Yaşadığımız hayatın gerçekleri ile televizyonun gerçekleri arasındaki uzaklık ne de fazla! İşte bu hikmetli sözün ardından vurgulanması gereken konu, edebiyatçılarımızın el attığı işlerde iki tür algı sunumu karşımıza çıktı: Bir, bu izlediğiniz sadece bir dizi; iki, bu izlediğiniz sadece bir dizi ama hayattaki bazı gerçekleri kendi dilince anlatıyor, ibret al.

Televizyon ve edebiyat konusunda kıssadan hisse:

Edebiyatçılarımız, edebiyatlarını kurban etmeden televizyona, sinemaya uzak durmamalıdır.

Edebiyatçılarımız, şu zavallı cihaza fazla direnmeyip ve el atsalar, hem nite-likli ve derinlikli çalışmaları her şeyi izleyen halkımız izler; hem de kendi edebi ürünlerinin geniş kitleler ile buluşması için bir imkan doğar.

Not: Diziler hakkındaki geniş bilgileri, Radikal gazetesinin 16 Eylül 2007 tarihli sayısından aldım.

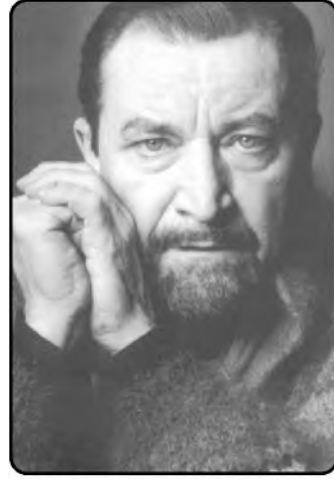
İSHAK YETİŞ

DANSIN USTASI BÉJART

Ünlü koreograf Maurice Béjart 22 Kasım 2007'de Lozan'da 80 yaşında vefat etti.

Béjart'ın Mevlana için hazırlamış olduğu 'Rûmî' adlı gösterisi bu yaz İstanbul'da sahnelenmişti. Sanatçı rahatsızlığı dolayısıyla bu gösteri için İstanbul'da bulunamamıştı. Bir süredir Lozan'da tedavi görüyordu.

Maurice Béjart 1 Ocak 1927'de Marsilya'da doğdu. Yaşadığı dönemdeki Fransa'nın en yetenekli adamlarından biri olan düşünür Gaston Berger'nin (1896-1960) oğludur. Babası ve büyükbabası Senegal'de doğmuştur. Büyük büyük anne annesinin Senegalli olduğunu söylemektedir.



Maurice Béjart

Babasının felsefe konusundaki derin ve coşkulu ilgisi dolayısıyla Béjart çocukluğundan itibaren entelektüel bir çevrenin içinde bulundu. Kitaplar, ziyaretçiler, konuşmalar onda bilgi, kültür ve düşünce birikimini sağladı ve gelecekteki ruhsal hayatını biçimlendirdi. 14 yaşında kırılğan bir sağlığı vardı. Doktor ona kaslarını güçlendirmesi için dans kurslarına gitmesini önerdi. Ya, babasının istediği edebiyat eğitimi alacaktı ya da zevk alacağı dansa gidecekti. Babasının pek de istemediği şeyi seçti.

Evi terketti, Paris'e gitti. Dans kurslarına devam etti ve ikinci bir ad sahibi oldu: Béjart. Hayatını kazanmak ve ufkunu genişletmek için Londra'ya ve Stockholm'e giderek yurdundan uzaklaştı.

1955 Temmuzunda ilk kez kendine ait 'Yalnız Bir Adam İçin Senfoni'yle sahnede yer aldı. Senfoni'yle Béjart artık Béjart olmuştu. 15 civarında balenin koreografı olmuştu.

1959 aralık'ında 'İlkbahar Ayini' sahnelendi: Artık uluslararası bir tanınırlığa kavuşmuştur. 29 bale sahneye koymuştur.

1960'da XX. yüzyıl Balesini kurdu. Kırk dansçının eşlik ettiği grubun başındaydı.

Ayin Londra ve Paris'te sahnelendi. İkinci şaheseri Bolero'yu Brüksel'de oynadı. Bir gösterisinde 50.000, Edinborg Festivalinde 40.000 seyircisi vardı.

'Dokuzuncu' olağanüstü başarı kazandı. 1968 Meksika Olimpiyat Oyunları'nın açılışında ve Berlin'de bir spor salonunda sergilendi. Bütün dünyada ve bu arada 1978'de Moskova'da sahnelendi. Senegal'den Japonya'ya kadar dünyanın her yerinde sahne aldı ve türünde ilk kez biri bu kadar ünlendi. Garaudy eserleri için "XX. yüzyılın en büyük ayini" diyecekti.

Jacques Franck sanat hayatında yaptıklarını, getirdiği yenilikleri 5 başlık altında özetlemektedir:

1- Büyük klâsik Rus, Fransız bale, dans ekollerinin dilini miras alarak, Alman ve Amerikan ekolleriyle zenginleştirip değiştirmiştir.

2- Dansın söz varlığını köklü bir biçimde dönüştürmüş ve dansçının imajını değiştirmiştir.

3- Çağın gerçeklerinden yola çıkarak, umutlarını sıkıntılarını, sorunlarını, modalarını yansıtmıştır.

4- Béjart çağını oynarken bütün dünyayı da dansettirmiştir. Günümüzde olduğu gibi çok etnikli, çok kültürlü hayatı oynayarak kavramları sorgulamıştır. Endülüs flamenkosu, Arjantin tangosu, geleneksel Hint, Japon, Afrika müzikleri, Edith Piaf, Ümmü Gulsüm ve Hacidakis şarkıları, Yahudi müziği, Brezilya halk dansları, Viyana valsleriyle dünya çevresinde bir müzik turu atmıştır.

5- Kardeşlik, dayanışma, yolculuk, aşk ve nükte, cinsellik, Dionysos ve Faust efsanelerinin, hepsiyle çağdaş bir ayini yönetmişti.

Michel Robert, Maurice Béjart'la uzun söyleşiler yapmıştır. Yaptığı söyleşileri 2000 ve 2006 yıllarında iki ayrı kitap olarak yayımlamıştır.

Cezayir'den İran'a İslamcı genç kız ve erkeklerin artan sayıda Batıda çoğal-

dıklarının söylenmesi üzerine; "İslamcı entegrizm yalnızca dinsel bir dışı vrum değildir. Bugün bütün Avrupa'da yerleşmiş Amerikan hayatını tek tip olarak sunmaya karşı kimliğini yeniden bulmak isteyen insanların bir karşı koyma hareketidir. Onlar bizim yaşadığımız gibi tek tip bir hayat istemiyorlar. O zaman inandıkları geçmişin değerlerine sığınıyorlar, entegrizm İslam'ın tam bir kavranmış şekli değildir. Ancak onlara dayatılan günümüz toplumunun sosyo kültürel ve ekonomik öğeleriyle karşı karşıya kalınca onu bir savunma aracı olarak değerlendirmiş olmalarını da anlayışla karşılamak gerekir." demiştir.

İnanıyor musunuz?" sorusuna "evet" diyor.

"Bir Müslüman büyüğüyle karşılaştım, o bana çok şey öğretti ve bana yol göstericilik yaptı. Araştırmalarım beni gerçek bir ruhsal dinginliğe götürdü".

"— İslama döndünüz. Bugün hala Müslüman mısınız? Sorusuna;

"— Dönme, bu sözcük pek bir şey anlatmıyor. Katmanların biri ötekinin üzerine eklenebilir. Dönme kavramının benim için bir anlamı yok.

Hristiyan inancıyla yetiştim, bir inancım var ve o bende mahfuz. İslam'ı keşfetmem Hristiyan inancını yok etmeden onun üzerine eklendi. Kur'an dikkatli bir biçimde okunduğu zaman peygamber Muhammed'in eski şeriatleri ortadan kaldırmadığı, onları tamamladığı söylenebilir. Peygamber size Musa'dan, İsa'dan, Bakire Meryem'den söz eder ve tamamlar. İslam Hristiyanlığın yıkılışı anlamına gelmez ama basit bir biçimde hikmet ve irfanın tamamlanması demektir.

İslam'da beni etkileyen insana özgü küçüklüğün ulaşamayacağı tek Tanrı inancıdır. Doğmamıştır, doğurulmamış-

tır. Eksiksiz bir bütünlüktür, eşsizdir, benzersizdir. Açık bir aydınlıktır.

Müslümanlar kendilerini, Hristiyan ve Yahudi'leri "ehli kitap" diye adlandırırlar. Daha açık söylemek gerekirse kültürel bir devamlılık vardır. Eski Ahit Yahudi tarihidir ve Hristiyanlar onu okur. İsa Yahudiydi. Kudüs Yahudilerin, Hristiyanların ve Müslümanların da kentidir. Bir süreklilik söz konusudur.

Örneğin büyük islam çağında Kordoba'da Müslümanlarla birlikte Hristiyanlar ve Yahudiler de yaşamaktaydı. Üniversite bütün Avrupa'dan ve bütün inançlardan öğrencileri kabul ediyordu."

Béjart dansı geniş kitlelere sevdiren adamdır. Béjart, çağının sorunları üzerine düşünen, sorunları dansın ritmiyle anlatan, dünyanın her yerinde oluşmuş kültürleri, müzikleri, folkloru bilen, özümseyen, aynı zamanda dansın, balenin tarihsel birikimlerini dönüştüren, yeni bir forma ve yeni bir dile kavuşturan büyük bir sanatçıdır.

Dünyada oluşmuş kültürel birikimlerden bu denli haberdar ve böylesine özümsemiş, yüzyılın ender sanatçılarından biridir. Dans neredeyse bir ayındır onun için.

1963'te Mathilde adlı bir romanı yayımlanmıştır. 1979 ve 1996'da iki ayrı kitapta anıları basılmıştır. Bu üç kitabın dışında daha yedi kitabı vardır.

Allah rahmet eylesin.

ROMANCI NORMAN MAILER ÖLDÜ

Amerikalı ünlü yazar Norman Mailer, 84 yaşında hayatını kaybetti. Amerikan edebiyatında eserleriyle yaklaşık 60 yıldır etkinliğini sürdüren Mailer'in öldüğü, yardımcısı tarafından açıklandı. Amerikan edebiyatının "asi çocuğu" olarak nitelenen Mailer, ekim ayında akciğerlerinden ameliyat olmuştu.

Norman Mailer, 1923 Şubatı'nda New Jersey'de dünyaya geldi. Harvard Üniversitesi'nden mezun oldu. Pasifik'te orduya hizmet verdiği dönem, 1948 tarihli romanı "Çıplak ve Ölü"nün temelini oluşturdu. İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili olarak yazılmış en iyi romanlardan biri olarak kabul edilen roman, Mailer'i 1948 yılında daha 25 yaşındayken şöhrete kavuşturmuştu. O zamanlar Arthur Miller ile aynı apartmanda oturan Mailer, o günler hakkında şunları söylemekteydi: "O 'Saticının Ölümü'nü, ben de 'Çıplak ve Ölü'yü yazıyordum. Konuşur, gezerdik. Ama benim hakkımda 'adam olmaz' diye düşündüğünü bilirdim. Bana göre edebiyat rekabet dolu bir spor. Ama ben bunu kabul edebilen tek kişiyim. İyi romanı bir yarışmacı ruhuyla okurum."

"Barbary Shore/Barbary Sahili" ve "The Deer Park/Geyikli Park" ise 50'lerki uyuşmazlıklara gönderme yaptığı kurgu romanlardı.

"White Negro/Beyaz Zenci" (1957) ise beat kuşağı tarafından coşkuyla karşılandı. "The American Dream/Amerikan Rüyası" (1965) ve "Why Are We in Vietnam/Neden Vietnam'dayız?" (1967)



Norman Mailer

modern Amerikan toplumu incelemelerine geri döndü. "Armies of the Night/Gece Orduları"(1968) ve "The Fight/Kavgâ" ile iki kez Pulitzer kazandı. "The Executioner's Song/Celladın Şarkısı"na (1979) kadar Amerikan toplumunu her yönüyle incelemeyi sürdürdü. Ardından "Ancient Evenings/Antik Akşamlar" (1983) "Oswald's Tale/Oswald'ın Öyküsü" (1995) romanlarını yazdı. "The Time of Our Time/Zamanımızın Zamanı", Mailer'ın çalışmalarının - kendi yorumunu da içeren - kapsamlı bir antolojisidir.

Norman Mailer, 1948 yılındaki başkanlık seçimlerinde üçüncü partinin sosyalist adayı Henry Wallace'a oy vermişti. "Çok içten söylüyorum, hâlâ üçüncü partidenim. Hayatım boyunca üçüncü partiden oldum" Şeklinde açıklamalarda bulunmuştu. ABD'deki son seçimleri ise yine ironik bir dille eleştirmişti: "Boks terimleri kullanmam gerekirse, son seçim bana liberallerin ringin dışına çıktığı mesajını verdi. Cumhuriyetçilerin seçimi

kirli bir şekilde kazanmaları 125 yıllık bir gelenektir. Bu yüzden Demokratlar Florida'da yumruk yedi. Şu aralar evrenin doğru kanat için çalıştığına inanıyorum. Eğer ABD'de bir komplo varsa, o da sağın zenginlerin partisi olduğunu halktan saklama komplosudur. Neyse ki Enron'un batması her şeyin ne kadar koşmuş olduğunu ortaya koydu. Bush, yanıtı on saniyelik soruları yanıtlamakta bir harika. On saniyeyi geçti mi çekilmez bir hal alıyor."

Daha önce New York Belediye başkanlığına da aday olan Mailer, neredeyse bütün hayatını Amerikan toplumu eleştirmekle geçirmişti: "Beni hep kibirli olmakla suçladılar ancak benim kibrim ortalama bir Amerikalı'nın ABD ile ilgili kibriyle karşılaştırıldığında hiçbir şeydir. Bu ülkede erkekliğimizi her altı dakikada bir doğrulamamız gerekiyor. Ne kadar büyük bir ulus olduğumuzdan emin miyiz diye sürekli kendimizi kontrol halindeyiz çünkü bir parçamız bunun doğru olduğuna inanmıyor."

ON İKİNCİ YIL...

Her yılın Aralık ayı sayısına hazırladığımız *sunuş*ların on ikincisi, *Hece*'nin on bir yaşını doldurduğunu gösteriyor. On bir yıl, dün gibi geçti; onlarca yıl 'dün gibi' geçecek... Düne bakışımız, yarını algılayışımız, sorumluluğumuzu daha da arttırıyor. Düşlerimizi, düşüncelerimizi, projelerimizi; yazar ve okurlarımızla birlikte, gayretle başarabiliriz; biliyoruz. Ancak o zaman *Hece*'nin yaşı, onlarca yıl dahi olsa hep 'dün gibi', hep bir yakın geçmiş olarak hatırlanacak.

Geride kalan on bir yıl, hızlı geçti ama kolay geçmedi. İnsanımızın yaşadığı ekonomik, toplumsal, kültürel sıkıntılarla malül süreçler sanat, edebiyat ve düşünce yataklarını giderek kuruttu. Bütün bunlar, bir yönüyle *Hece*'yi doğrudan ilgilendirdi, doğrudan etkiledi; bir yönüyle de yerli ve özgün duruşunu daha da anlamlı kıldı. Türkçe söylenmiş güzel bir dizeyi, bir cümleyi okuyucuya taşımak, bir hâli birlikte duyumsamak sorumluluğumuzun gereğidir çünkü.

Hece'yle *Heceöykü*'nün kapsayıcı, kuşatıcı, bütünleştirici sayıları, özel sayıları; dilimiz, edebiyatımız, kültür ve medeniyetimiz bağlamında 'değer' üretmeyi sürdürecektir. Her sayısında edebiyatımızın teknik ve tematik konuları, sorunlarıyla ilgili kapsamlı dosyalar hazırlayacak *Hece*. 2008'in Ocak ayında 133. sayısını "*Mehmet Âkif Ersoy Özel Sayısı*" başlığıyla yayımlayacak. *Hece*'nin 15. özel sayısı da diğer özel sayılarının perspektifiyle hazırlanıyor ve yine onlar gibi bir cilt olacak. Yılın ikinci özel sayısı daha önceki yıllarda olduğu gibi yine tematik bir konuyu ele alacak.

Dördüncü yaşını dolduran *Heceöykü*, beşinci yılındna Türk öykücülüğünün sorunlarını tartıştığı teknik ve tematik dosyalarının yanında dünya edebiyatlarının öykülerini de Türk öykücülüğünün birikimine ekleyecek. Bu bağlamda, 2008'in Şubat (25.) sayısının '*Günümüz Filistin Öyküsü*'nü dosya konusu edindiğini şimdiden duyurabiliriz.

Hece Yayınları, yayın yelpazesini genişleten bir anlayışla 2007 yılının sonunda, iki yüz kitabı aşan bir birikim ortaya koyacak. Yayımladığı anıtsal kitaplarla kadim kitap okuyucusunun başucu kitaplığı oluşturarak *Hece Yayınları*, bu yargıyı yeni kitaplarıyla daha da perçinleyecek.

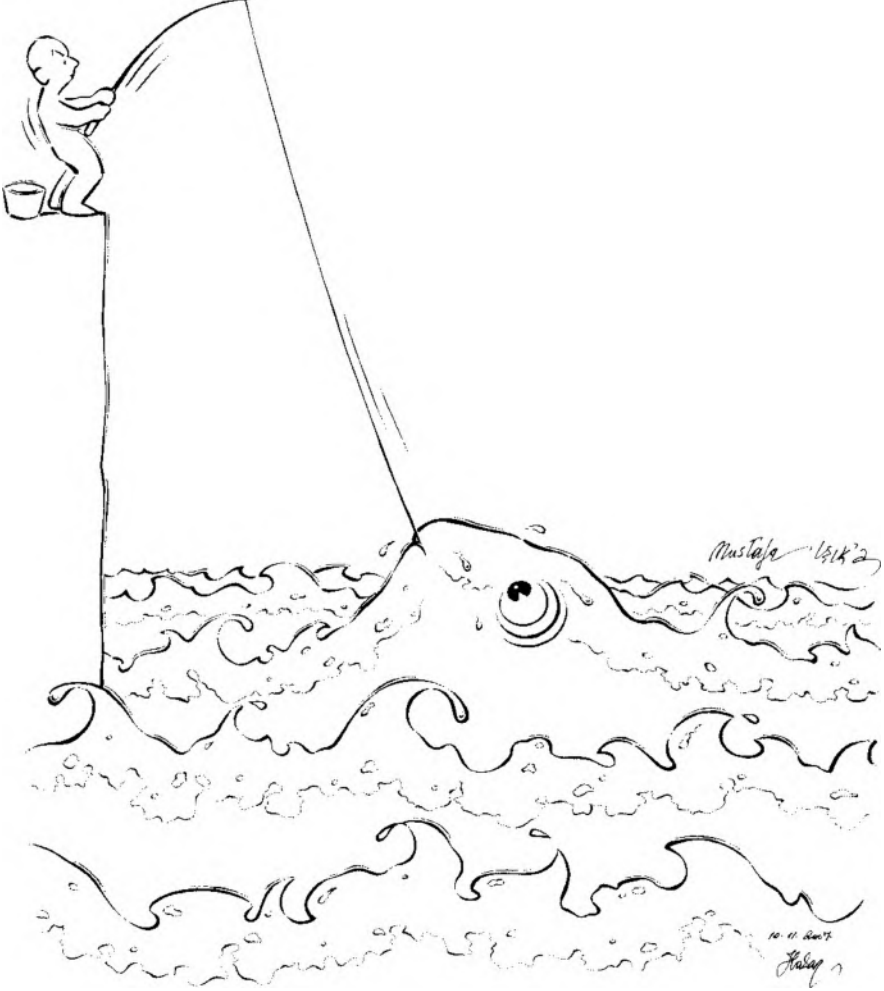
Hece Kültürevi etkinlikleri bağlamında düzenlenen '*Cumartesi Sohbetleri*' önümüzdeki yıl daha da gelişecek. Sanat, edebiyat ve düşünsel konuların sunum ve oturumları, müziğe, sinemaya uzanacak. *Hece Kültürevi* etkinlikleri, bu sayımızda olduğu gibi bundan sonraki sayılarımızda da *Hece* dergisinden izlenebilecek.

Yepyeni *Hece*, *Heceöykü* sayılarında, *Hece Yayınları*'nda buluşmak dileğiyle...

HECE

H E C E

HASAN AYCIN



ÇİZGİ

HÜSEYİN ATLANSOY

ARAP ATLAR DAMALI CHEVROLET GİBİ

Şükrü Yıldırım için

Bak bunlar
Hilal-i zaman yavruları
İlk anda arap sanırsın – çaprazlama ingiliz
Fil dersiniz çekilse de dişleri
Durmadan büyür hortumunda hindistan

Ezilir bir gün ayakları altında
Tacın incisi dedikleri emperyal iz

* * *

Dünya yuvarlak ya
360 değişik açılımla – oyun
Başlayabilir diyor Bay Bobby Fisher
Adam balıkçı – ancak
Garanti atıyor ağını
İhtimaller ırmağına

* * *

Bunlarsa alkuruş yavruları
Sürekli büyütürler yelelerinde
L tipi bir salona sinen
Siyah beyaz bir asaleti

Benzemezler delikli paralara
Net kazanır kesin yenilirler

* * *

Babakuruştur bu
Anıtı da dikilmiştir üstelik
Rüzgârlara salınan kederimizin
Atların yelelerinden uzayan
Kalbimize uzanan sükuneti

Bir de saad farkı var
–İsmi tıkr tıkr işleyen zamang ibi dişi–
Apronda şaha kalkar – yerdendir
Gurbetini unutmuş bir malkoçluğa bırakır seni

Koşmuyorlardır da – sanki
Güzelliklerinden
Çok çok çok çok hızlı
Başı dönmektedir dünyanın

/Piyonlara güvenme
Asla büyümez eşiklerinde hükümdar
En fazlası vezir. Durmaktadırlar çünkü
Karşılarındaysa her hangi bir sabit emir/
* * *

Ben ki satrancı bilmem ustasıyım damanın
Hayatım kedere tersten açılan damalı chevrolet gibi
Öylesine asil bir asi uzamaktadır – durmadan
Şükrüm yıldırımdır sanki – ulaşacaktır “Büyük Yalnız”a

HÜSEYİN ATLANOY

KIRKI ÇIKMIŞ KIRK KIRIK ŞİİR

III. Nazar

Öyle güzelsin
Ki
Güzelliğine değil Yasin
İndirilmeli kırk hatim

IV. Mavi Sakal

Bayrak açtı fransızlar
Mavi ak al
Bayrak açtı fransızlar
Kırkı çıkmadan Cezayirin
Hayaletiyle ölüm buldu Ruandada
Mavi Sakal

Dadayı da pek severmiş
Jakoben yılanlar
Dumanları S çıkartıyor
Tutsi Tutular

* * *

Ah! Bir tutsalar...
Yanacak sakal

MUSTAFA MUHARREM**FATMA TEYZE, FLU FEN VE FELAKET**

Kerpiç duygular yaşıyıp
ölüyoruz ahşap konularda
baba hikayelerinin, pas ve ceketlerin
yankılandığı avlularda,
sorarak ne maaş alıyor mesela lodos
ve ne zaman fazla mesai biz
elma resimleri gibi mışıl mışılken
muhteşem uykularda .
Cenklerimiz
estiği karton kıyametten ne bir şarap eksik
ne bir şapka fazla da olsa
kedilere özendiğimiz için
sallıyoruz şapkamızı
yağmurun
şair anılarından kalma baronluğuna.
Saman çöpünden ve kırlangıçtan ne umuyorsak
ustura ya da usta,
körüklü çizme ya da palaska,
masal ya da ceviz masa,
damlıyoruz İsa kelimesinden bölük pörçük
kırağı üslubunu yüzümüzden kapmış
çimenlere ve ısırganlara;
goncalara taş gibi fırlamayı öğretiyor
Türkan Şoray'ın gözleri
siyah beyaz avuntuların ağaçları arasında,
duraklar insanlarla besliyor akşamı
koşuşturan şaşkınlıklar ve ütülü yalnızlıklarla.
Arabaların farları ne kadar da Fatma Teyze
koltuk değnekleridir hatırlamanın
ne kadar da imrenilesi bir gerdan bu
geniş mevsim!Ya!

Herkesin korkusu kehribar
Ve herkes biraz telve,
biraz vitrin, biraz sonbahar .

Şen sokaklar ileride
ağıt tutamayan rom bitince
kadınların süzülen gözlerinden utanıp
denizin kendine melek düzeni verdiği,
yıldırımın kalplere çobanlık yaparken
sırtına saçları kepenek attığı yerde:
Roman detaylarının elma ve nar karşısındaki
o çala kalem mahçubiyetinde
ve Fatma Teyze'nin katedral önünden de
çiçekçilerden, balıkçılardan ve türbelerden de
geçerken kuşlarını temizleyen gölgede.
Hecelerine tren rayları karışmış şiirler içinde
bir cesedin fagot gibi tütmesinde
belkilere bel bağlayan izmaritler ve
çöpçülerin sabah sisine gösterdikleri hürmette;
kırmızı ışıklar boyu
cam silen çocukların temizlediği denge
götürürken bütün kirpikleri
anka ve diğer ipekli bahanelere,
efsanelere.

Fatma Teyze hangi çeşmeden böyle
eteklerinde gök lekeleri ve Hüma
ermiş rüyaları gülümserken tülbentinde
hangi çeşmeden,
tarhana kokan mahremlilikler
ve hanımellerinin vecdiyle ?
Biz burda tütünü bol dudağı az şuara
olağan işler ipine diziyoruz yenilgileri
tomurcuklar sussun,
yeni zaferler kazanırken tahta sandalyeler
yanaklarımızın işi bozulsun diye.

ALİ K. METİN**KURALLARI VE DÜNYAYI
BİZ MUTLAKA**

kurmayı sabah yediye unutmamalı
saati, kahvaltı yapmayı ve karıcığım iyi günler
beş günü haftanın aynı saatte
biz ne kadar iyiyiz, temkinliyiz ne kadar da
öldükten teker teker ama sonra
iyiyiz hepimiz
basbayağı işte biz iyiyiz iyilerdeniz
yasakları koyup evde geldik
bak ibrahim işte geldik
ellerimizde çanta dolusu yalnızlık
müsveddeler, ara sıra faturalar
bir de ihtimal
dünden kalma taşımız

üçüncü günü sinekkaydı mutlaka
traşı unutmayız, kahvaltıyı ve haddimizi
bilmeyi böylece
ne de olsa iyiyizdir iyilerdeniz
muhteşem torunlarıyız biz ne de olsa süleyman'ın
haftada kan içiyoruz beş gün
muhteşemiz içe içe yani beş gün
kuralları severiz ve kravatımızı, bunlar iyi ki beş gün
dökeriz yoksa kan yoksa gerçekten beş gün
çayımız da var iyi ki dokuzdan on yediye
internet kuru kemik ayrıca dedikodu
mükemmelyalandolan biraz eh canım olacak
rakamlarla pek kolay her şey pek de o kadar
üzüm üzüme baka baka olacak
tabii pislik sümenaltı tabii ki olacak
bir kemik bir deri
millet bekle ki ihya olacak
kurallar amenna olacak devletimiz amenna
altında kan kelimelerin
yavaş yavaş olacak

kuralları biliriz haddimizi amenna
büyüğümüzü sayar küçüğümüzü severiz
salaklar da hakeza bizim
bir evladı memleketin amenna
bin söz yerine bazı olur
bir musibet bekleriz
muhteşem süleyman'la bize hem
birdir sanki ruhsuz bir komutan
hem bizi karılarımız oyalar

bizi haddimiz bizi fatma bizi ayşe
bizi tonton zevzekler bizi bisürü geveze
bisürü telefon bisürü ahtapot bisürü yazboz
hınıltı gavur gavurluk
bizi beşgün bizi sayın değerli
bisürü zevat bisürü dosya
abur cubur daha bisürü düzmece

altıncı gün kızılâyalar ve çocuklar yanice mi ne
kuşkunun bir zorba pıtrağıyla kanımızda
yetiştiriyorlar belkicedir türkiyeli atlar
göreceğiz bu çağanozlarla yoksa tanım
kötü günler var daha yoksa göreceğiz
kelimeler pek de kılçıksız zira hakikatler pek de oyun
bisürü çıyan ortalıkta bisürü boy boy
bisürü orospuluk
meğer olmuşuz etle tırnak
cumartesileri dünyayla biz nasıl

yedinci gün ihtimal ışıklarımız hazır
siperlerinde canım dünyanın
iman hazır kitaplarla şiirlerimiz hazır
öpüşlerimiz olabilir tabii en'lice hazır
yedinci gün bir berber bir berbere haydi
hep beraber
"hayırlı devrimler"

bize hani sakallı
bir gün diyecekler
"bir gün mutlaka!"

ÖMER AKSAY

BAHÇE'NİN EPİK SÜRGÜNÜ

15. *kapı*: uzlet evi

“bahçem yalnız benimsin.” neden ve kime söylenecektir
şair necatigil
bizimle biten bir hikâyeden söz ederek hem de
neden ve kime, hangi ıssızlıkta şimdi
“geride kalan yalan ses”le.

düşüme takılan bir dal parçasıyla
doğal bir broşun epsem yapısına giriyorum
bir nehrin suyu akıyor, eskilerin yekpâre dediği
tek parça su, bir bütünü tamamlıyor ancak
bir nehrin sadece sestten ibaret olduğunu düşünüyor
kulaklar batınî birer tanıktır, kulakların hakkını verdiğinde
bahçeden geçerken aldığı yön, sesin suyla ilintisi ve rüzgâr
hıştırlar, sesler, akan sesler sanıyoruz biz
akan suyu akmayan bir bütünden ayırmaya çalışıyoruz
oysa suyu hep aynı sestten, aynı nehrin yatağından
aynı kenar çeperinden, kıyıdan ayrı bir yere gitmeksizin
otların, yosunların, kayaların, balıkların (sazan, alabalık
yumurtalarından koparamaz zaman, suyun sabit direşkenliğidir
akmayan bir kesit, herakleitos'un suları vahdetin sonsuz
akışına doğru yol alıyor (ἡράκλειτος
ama, su birdir, bahçeden geçerken de
göğe doğru yükselirken de, kuruyan yatağından nehrin
değişimsiz bir yatakta değişmeyen aynı sabitlikte
yazgının ses düzeni. seslerin bileşimi
düz sesler ve tiz sesler ve pes sesler

ve gür sesiyle, değişen o, akan o, çağıldayan, gürleyen o
 her şey sesin yazgısal uyumu (gökyüzündeki sonsuz bahçede
 bir zorunluluğu imliyor. zorunlu bir çatışma
 seslerin çatışmasında büyük uyum
 yeryüzündeki olağanüstü bahçe, iklim, nefes. us
 suyun usule uygun bahçeye inişidir
 u s u l c a toprağa sirayet eden bir su
 değişkenliğin vahdete doğru kalboluşu, kayboluşu
 bitimsiz değişkenlikte nehir. bilinçaltında
 aynı sabit hızla akıyor, duruyor. nehir kenarında bahçe
 e-beş'in kenarında. 'alman pınarı' kadar soğuk bir sessizlik
 içinden geçip gidiyor motorların güröldeyişi
 demirin, çeliğin, lastiğin eriyerek tere dönüşümü
 brandaların, tentelerin
 tren makaslarının, rayların, almanlardan devralınarak
 gübreyle, toprağın yivışkan özüne dönüşümü
 petrolün damıtılışı, kana dönüşümü
 bilinçaltından bütün gürültülerle geçerek özümsemişi
 değişkenliği toprakla suyun, alevle gazın, havanın
 yanıcı bir nehre çelişkiler boşaltan çığlık
 çığığa eriyen kemikleri, çelikleri şoförlerin
 kasketlerinin dönüşümü, kirli suratların
 değişimi. kıyametin ve asfaltın kıyamında sesler
 gürültüler içinde binlerce, milyonlarca, milyarlarca
 bir tek ses halinde güröldeyen suyun
 bahçeye inişidir bu, topraktan süzülerek
 bir mücadele içindeki ayırt edici gücün sesidir
 sanki (kesinliğin 'evet'iyle) bir delaleti belirliyor.

uzlet içinde uzlet, bahçeyle içe kapanış
 ve nehrin epsemligi içerisinde lehçemin uzleti
 susmak istiyor toprak bende
 yalnızlığa çekilmek, uykusuz
 akmadan düşünmek, açlıkla dinlemek
 kendini. başkasına susuyor. konuştuğu bir, sadece bir
 değişmeyen, sonsuz kere sonsuza değin
 bir sonsuzlukta sonsuzlukla münezzeh
 opak bir ses tabakasını şeffaflaştıran ışık.

ÖMER AKSAY

KIYMETSİZ İÇTİHAT

‘Bir başımıza dünyaya geldiğimizi’ hatırlatması gerekli miydi şairin
Neden ‘bir başımıza’ hem neden ‘istisnası yok bunun’
şimdi, hatırı sayılır bir konumdayken
hem de durup dururken ‘bir başımıza’
nerden isabet ettirdi başımıza bu taşı şair, neden?

Ki her şey birbirine iyice karışıyor(dur
birbirimize kaynaşamadığımız sürece
Kaynaşsınız geçişsiz fiillerimizle birbirimize
göz alabildiğince engin bir düzlemde buğz etmişken
engin düzlemde ova, dingin bağrımızda ‘rendez-vous’
Kıyamıyorum hiçbir şaire, ister yoksul ister zengin
meselâ Necip Fazıl’ın, bir muhakkik olarak
“Kaçır beni âhenk, al beni birlik,” derken kastettiği
îman ve akıl arasındaki büyüleyici uyum
Ruhla beden, insanla şeytan arasındaki birlik
hakikatle bir tür ‘rendez-vous’(dur.

Kendime kıyamadığım gibi geçmişte şimdi.

Kur’an saatiyle bahçeye çıktım 6:94’te
Saati kuran incelikte en’âm
sırtındaki gösterişli gecelikle, hiç geciktirmeden
“işte şimdi bize yapayalnız geldiniz” deniyordu
ekliyordu “tıpkı sizi ilk yarattığımız gibi”
Hiç geciktirmeden kitabı kapattım defteri dürdüm
‘rendez-vous’uma yetiştim ilk çevirdiğim araçla
En’âm 94 plakalı.

Kıymetsiz bir s fi olarak görüyordum kendimi
 suya yansıyan aksimde bulantı, irin
 mehtap
 yakamoz
 mazot
 bayat balık, zamlık
 nur salgıları ile çürüyen anlayış
 bankta oturan kızın gözyaşları
 erkeğin tuzlu fıstık kokan bıyıkları
 cepteki titreşim
 kalender yazısı kıyıda yalpalayan sarhoş deniz hatları vapurunun
 güvertesinde birkaç martının kırılgan    lıkları
 arkasında ‘ l r m sana’ yazılı yeşil kayığın
 suya düşen sırtkan şıptıkları
 ‘rendez-vous’ dünyayla ahiret arasındaki uyum(dur.

ABD’yle Türkiye arasında millî ma , imtizaç
 bankta yapayalnız kız
 bankta yapayalnız erkek
 güvertede yapayalnız birkaç martı
 sahil yolunda yapayalnız bir kalabalık, reçine.

Sahil yolunu araftan izliyorum
 arkalı ında tuhaf simgeler taşıyan eski bir bankta
 Yanımda hiç kimse yok, ıssız bir taraftan bakıyordum
 gözlerimin çukurunda g z boncukları
 Bana ikram edilmiş bir yalnızlık içinde dem bu dem
 g  demde kısıkaç
 Kıskanılan bir v risim varisim yok diye eriştirilmedim
 g  ermiş bir g   n  demlerinden
 payıma düşen ödenmedi
  nemsenmedi sarf ettiğim söz namına ne varsa
 Ya murda g  demi yundum çıktım kendi dilimle
 g  dem bana ilişkin değildi

Ruhum bana ilişkin amâde bir ruh
gerçek bana tahakkuk ettirildi ve hattâ hakkâ
Sildim kızın gözyaşlarını sildiğimi hissettirmeden erkeğe
kıskanç göğdemde
ihtiras içinde
erkekle kız
yıldızla hilâl
denizle toprak
düşmanla dost arasındaki
'rendez-vous'
oldukça ilgimi çekiyor
bir başka görüşe göre ne yaşadıysak
bir başımıza yaşamış olmuyoruz yani
ilâhî bir rendez-vous, ilâhî bir uyum
bizi birbirimizle bağlıyor aynı ruhla aynelyakîn
tek bir nefeste, ilginç.

KENAN ÇAĞAN

dokuzyüzyetmiş

uzun yolcuklar için tedarik listesi düşündüm
yürek burkuntusu her yolcuya lazım dedim
yıpranmış fotoğraflar için anı ölçer
unutulmuş sözler için bir bakış yeter

sandım ki **n a r** çiçeğine boynu düşmüş gelinler
her eksikte geri gelirler

büyük çarşılardadır bütün lümpen aynalar
and içmeler olasılıklar
uzun yolculukları dönmek fikri yaralar

KİM eli boş dönüyor tanrının katından KİM

tanrı ki nimetiyle
ray charles'ın gözlerini
bir piyanonun ruhuna serpiyor
tanrı ki gidebileceği yolu seçene **i n s a n** diyor

zaman geçiyor
dünyayı anılarımla ikiye bölüyorum
buz gibi bir yalnızlık beni dibe çekiyor
fay hattında kalıyorum
kaçarken parçalanıyor bütün geride bıraktıklarım
kaç oktav bir ses iniyor
filikalar çekiliyor
su bir ip gibi boynuma dolanıyor
biliyorum bunların hepsi bir yolculukta oluyor

kapıda kaç vuruş kalıyor
silahda kaç mermi

eski bir kral geçiyor aramızdan
dolunay yankısıyla bir nehir geçiyor
avuç içlerimde birikiyor şahın gece uykusu
mertek kimin çatısı
sansür kimin korkusu
yolculuk bu
durmadan sürüyor

kalbimi büyütecek yolcu nerden geliyor
kuzey kemiklerimizi kırıyor
güney fahişelerin diliyle denize iniyor
batı bir savaş yaprağı gibi aralanıyor
ışıkta hep doğudan geliyor

970 sefer sayılı yolculukta
tahta valizim ve yanım boş
dönüş biletimin yokluğu için üzülmüyorum
zira evvelden biliniyor hayat boş

SELİM ERDOĞAN**KUŞMAR**

Hanginiz çerağ içinde kalmak ister ki benimle
Yüzümü kime çevirsem kar değermiş gözlerine

Yaprağı dökülmeyen güz bitmezmiş meğer
Sorulmazmış garda karanfil satan çocukların şarkısı da
Ben ne zaman yalnızlığımı sarsam böyle sırtıma
Keder bedenimi terleyerek terk edermiş oysa
Kar kandillerini sallayınca da
Şehrin hayâl vitrinlerine uzanırmışım bir başıma
Akşam şu göğsüme yaslanırmış usulca

Şimdi her kim arasa bu vakit
Bir gece vakti arasa da beni
Rüzgâr gibi geçen trenler var ki çıkmaz aklımdan
Çınlar durur ısıltılı kış gecelerim her yandan
Yatağımdan bir kez daha kalkarım hayata doymadan daha
Cam parıltılarına bakıp öylece kalırım sevdiğim!
Hırkama sarınıp durulurum başka bir şeye dalmadan
Hiçbir şeye ey yolları aşkla başlayan şehristan !
Şimdi başımı kaldırsam da karlara
Ölüm pahasına bir daha mı çağırısam kendimi

Madem kalktı da gözden kayboldu kervan
Bana huşû içinde susmak düşer şimdi
Artık senin sesini işitsinler ey efkâr!
Senin iş'alinle koşsunlar ırmaklara, cılgalara
Alsınlar elimden güz artığı sokaklarımı da
Ama yolda bıraktığınız ben değilim bu âşikâr
Bakılmaz oldu herkesi korkutan şehrengize
Ben değilim bir kez yüreğine koyduğunu uçuran o hercai
Çünkü nefes nefese kalmış bir şikârım sadece

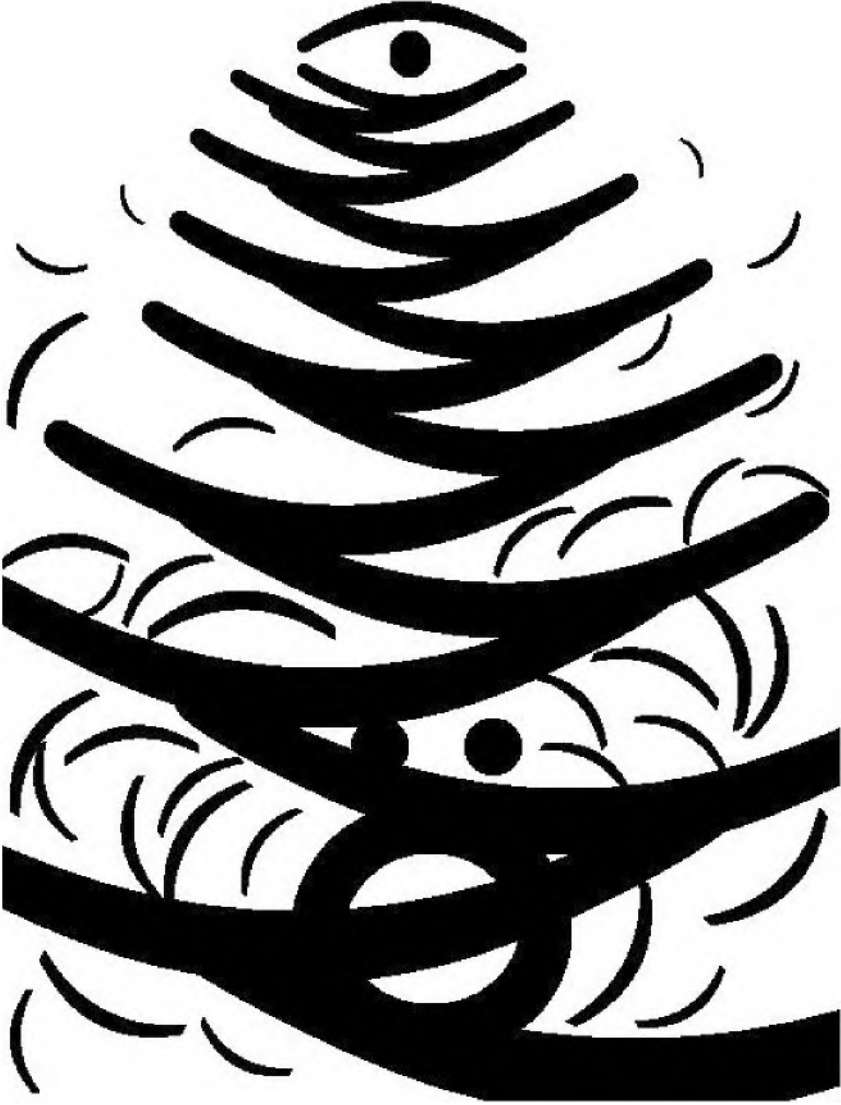
Denizin mavisiiyle deliren ben değilim
Toprağın kokusuyla ayartan da
Ben değilim kendini bir daha acıtıp
Yeniden aşkı doğuran da
Mesâ vakti üşümüş bir şeydayım sadece
Dışarıdan herkes bana bakar
Ve sonunda kurulur da kuşmar
Düşer kalkar ancak ulaşırım çetenime
Ben değilim attığı her adımı bir daha sayan o sakar

Kar sesiyle birlikte başladı akşam ezanı
Beni bir tarlakuşunu öperken görmüşler penceremden
Ürpermesin diye tenlerine değmediğim kızların
Aradıkları ben değildim bu yüzden
Bu yüzden gelip geçti içimizde kabaran bu hayat da
Seviştığımız dünya bir sağanağın ortasında kalacak nasılsa

Hangi yoksul neden bulunmak ister ki benimle
Yüzümü kime çevirsem kar değermiş gözlerine

SUZAN SARI

ADALETSİZ BAKIŞMA



ERDAL ÇAKIR

SEYRÜ SEFER

Ben indirilmemiştim sen indiğinde kalbime

Yosun tutmuş bir yüzyıldı gecikmişliğin
Ne yana baksam eyvah... tüyü bitmemiş zamandın
Erkendin ama geğmiştin, gençliğimin üstünden
Silerken ölüm döşeğinde çırpınan o hatırayı

Eriyen buğusunda te'vilsiz... ayetleri aşkımın
Hangi köşemden baksam
Gözlerinden bakıyordu günlerim
Kanlı savaşlara indirilmemiştim
İnmemiştim kalbimden.

SERAP URAL

YEDİ KIZ

biz biz idik, biz idik
yedi güzel kız idik

gündüzleri mektepli
gece serazad idik

ah ne yazık, ne yazık
ezelden suskun idik

gökyüzüne uzayan
kuzgun evlerde idik

dizilip balkonlara
arzı seyreyler idik

istikbal aynasına
heves nakışlar idik

tingir mıngır sallarken
talihin beşiğini

ışığıyla yıkanır
ayı mest eyler idik

uzundu saçlarımız
hilaldi kaşlarımız

her birimiz, birer
mehlika idik

MUSTAFA KÖNEÇOĞLU**SÖZ HAKKI**

bütün ışıkları söndürsen yüzümü değiştirmem
peşin ödemeyi sevmesem de
acıyla yunduğum bu ırmakta
düzelttiğim için üstümdeki inceltme işaretlerini
söz önce benim
sonra şairlere verebilirsin
sonra kahkaha kuşlarına

ben poz vermeyi bilmem ben dik başlı mağrur
ben söz söylemeyi...yarışsa yorulurum
ben yorulurum filimler sabaha dek oynanır
gün yirmi dört saattir çıkarır kalpteki firketeyi
oysa ben ne saatlere inanırım ne saniyelere
şu kısa hayatı öğelerine ayırabilmem için
bana terli bir can verildi
ayırabilmem için kara taşın üstündeki kederi

adı hayattır bunun bu fotoğraf tek karedir
gececeksen tek kişilik bu resim
durmak yok avucunu ısıtıp gitmelisin
sen ırmaksın akmazsan sular ekşitir yüreğini
gitmelisin sis lambalarını yakarak şiirin
tek başına yazılan bir mektuptur hayat dışarda
çekildikçe soğuyan bir tetiktir binitin
gitmelisin kalbinden başka bir serinlik
yoksa bu kareye nasıl gireceksin bu şarkıya nasıl
tökezleyen bir acıyken harflerin
gül desen aklımda bin yıllık sızı
yıkasalar çıkmayacak koyuluğum
hibe etmem yüzümü birkaç tokada birkaç korkuya
bir kaç manzaraya feda edilecek güzellik...
atımız eğerlidir

şirse daha güzelini giymek için
çıkardım haklılığım bilinsin bana hak verilsin
acının ortalaması alınır mı ki
daima grev gören bir rüyanın şiir de olmuştur
ama hiçbir şey üzülmek kadar dokunaklı değil
bir de dolusunu içtiğimiz şu bardak
kınılıp gösterirse içimizdekini
sakınmam söz benimdir
sonra ağaçlara kuşlara verebilirsin
alınmam
aldırmam
söz seninle güzeldir daima güzeldir

ABDURRAHİM KARADENİZ

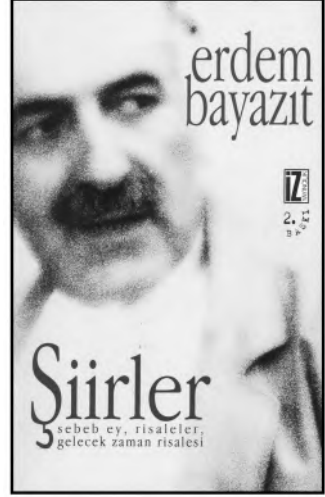
ERDEM BAYAZIT'IN SESİ: 'BİRAZDAN GÜN DOĞACAK'

Erdem Bayazıt'ın toplu *Şiirler*'inin ikinci basımı¹ yayımlandı. *Şiirler*, Bayazıt'ın üç şiir kitabı; *Sebebey*, *Risaleler*, *Gelecek Zaman Risalesi*'ni iki yüz sekiz sayfada bir araya getiriyor. Kitap, *Sebebey*'in ilk şiiri *Birazdan Gün Doğacak*'la başlıyor. Nuri Pakdil'e ithaf edilen *Birazdan Gün Doğacak*, 1966 doğumlu. Neredeyse yarım yüzyıldan beri okunuyor.

Bu şiirle ilgili ilk önemli okumayı/ değerlendirmeyi Mehmet Kaplan yapmıştı.² Kaplan, *Birazdan Gün Doğacak*'ı şiir oluşundan çok siyasal, ideolojik önermeleriyle okur. Bu metinde 'Cumhuriyet devri Türkiye'sinde politik ve sosyal sahada lâikliğe büyük önem verilmekle beraber, dinin özüne dokunulmamış, dinî hayat kendi kendine devam etmiş, hatta bu devirde çağdaş akımlarla dini uzlaştırmaya çalışan yeni bir 'dindar gençlik' de yetişmiştir.'³ denilerek Erdem Bayazıt 'çağdaş akımlarla dini uzlaştırmaya çalışan' yeni dindar gençliğin bir temsilcisi sayılır. Çünkü Kaplan'a göre 'Din de diğer sosyal müesseseler, duygular, düşünceler gibi Zaman'a göre değişir.' Sonuç olarak Kaplan, 'değişen dini' çağdaş akımlarla uzlaştırmaya çalışan yeni bir gençliğin ortaya çıktığını, *Birazdan Gün Doğacak* şiirinde Bayazıt'ın da böyle bir anlayışla hareket ettiğini belirtir. Hiç kuşkusuz 'çağdaş akımlar' ifadesiyle Marksizm kastediliyordur. Bu bağdaştırmayı yazısının ilerleyen bölümlerinde açıkça belirtir.

Bir şiiri sadece siyasal önermelerine göre okumak yeterli olmadığı gibi yanıltıcıdır da. Üstelik Kaplan, şiirin 'siyasal, ideolojik' göndermelerini doğru çözümleyemez ve ikinci bir yanıla düşer.

Beton duvarlar arasında bir çiçek açtı⁴
Siz kahramanınsınız çelik dişliler arasında direnen insanlığın
Saçlarınız ızdırıp denizinde bir tutam başak
Elleriniz kök salmış ağacıdır zamana
O inanmışlar çağının





Erdem Bayazıt Hece'yi ziyaretinde

Şiirin ilk bölümünün son dizesini (*O inanmışlar çağının*) dışarıda bırakırsak kendimizi bir ses, imge ve görsel ahenk ortasında buluruz. Öncelikle bu ahengin seslerin karışıklığı üzerine kurulduğunu söylemeliyiz. Buradan hareketle okunan değil, söylenen hatta ezberlenebilen bir şiirle yüz yüze olduğumuzu hemen anlayabiliriz. Şiirin ilk dizesini 'Bir çiçek, beton duvarlar arasında açtı.' biçimde dizersek dizinin bütün güzelliği kaybolur. Ama bu dizilişle öznenin (Bir Çiçek) ince, diğer öğelerin kalın sesli

harflerle kurulduğu, sadece dışarıda kalan 'beton' kelimesindeki 'e' sesinin de 'o' sesiyle âdeta ezilip yok edildiği daha iyi görülür. Ayrıca özneyi oluşturan 'ç', 'k', 't'lerle diğer öğelerdeki sessizler de bu karışıklığı destekler. Dizenin seslerinde görülen karışıklık, kelime düzeyinde 'beton'-'çiçek' bağlamında ortaya çıkar. Kavramsal düzeyde de karışıklıklar 'beton duvarlar' – 'çiçek açmak' ifadeleriyle sürdürülür. Şair, beton soğukluğundan çiçek sıcaklığına; beton sertliğinden, çiçek yumuşaklığına; beton ruhsuzluğundan, çiçek duyarlılığına; beton insansızlığından, çiçek medeniyetine... çağırır zihinleri. Bu dizede öznenin özellikle yükleme yaklaştırıldığına da dikkat çekmek gerekir. Başka bir şey değil (illa bir çiçek/ ancak bir çiçek/ ısrarla bir çiçek) 'Bir Çiçek' açılmıştır.

Şiir, Nuri Pakdil'e ithaf edildiğine göre 'Bir Çiçek' öznesi, Nuri Pakdil'i mi betimliyor dersiniz?

Çiçek/özne, bir yönüyle zamana kök salmış, bir yönüyle çelik duvarlar arasında direnen insanlığın ıstıraplarını dert edinerek insanlığın kahramanı olmuş; bütün olumsuzluklara rağmen beton duvarlar arasında açabilmiş Bir Çiçek'tir. Dizede özne, eylem yoğun bir hâlle aktarılır: Açılmıştır; direnmiştir. İnsanlık da 'çelik dişliler arasında'dır ve 'diren'iyordur: Bir karışıklık vardır yine. Bu karışıklık, bir karşıduruş biçiminde zamanın baskın maddeci anlayışlarına muhalif toplumsal bir boyut kazanmıştır. Baskın toplumsal değerler dizisi, insanın insanlığını, *Birazdan Gün Doğacak* şiirine gelene değin ya ürettiğiyle ya da tükettiğiyle doğru orantılı algıladığından, her iki anlayış da 'çelik dişliler'e olumlu bakmıştır. Dolayısıyla 'çelik dişliler' eğretilmesi yalnız fabrika, üretim ve işçileri çağrıştıran bir eğretileme değil, bu şiirle birlikte ilk kez seslendirilen, dünyanın baskın maddeci anlayışlarının tamamını içeren bir eğretilemedir. Zaten bu yüzden 'Bir Çiçek' eğretilmesiyle 'Çelik Dişliler' eğretilmesi arasındaki güç dengesizliği, direniş ve karşıduruşun güçlüklerini göstermesi bakımından ilginçtir.

Birinci bölümün son iki dizesini; ‘Elleriniz, zamana, o inanmışlar çağının kök salmış ağacıdır.’ biçiminde okursak Mehmet Kaplan’ın yanılışının da altını çizeriz. Bu dizelerde şairin, çağdaş düşünce akımlarıyla dini uzlaştırmaya çalışmadığını çünkü diğer toplumsal kurumlar gibi dinin de zamana göre değiştiğini vurgulamadığını, bilakis; çağdaş kurum ve düzenleri yepyeni dinî bir anlayışla yorumlayıp algıladığını söylemeliyiz. Sözünü ettiğimiz yeni anlayış, ‘eller’in nasıllığıyla ilgili bir açıklama niteliğindeki ‘o inanmışlar çağının’ ifadesiyle bağlam kazanıyor. Bağlam, Asr-ı Saadet’tir. *Birazdan Gün Doğacak* şiirinin düşünsel bağlamı güncel bir düzlemde; karşıtlıkla, karşıduruşla, direnişle çağdaş siyasal bir boyut kazanması, böyle bir yönseme içermesi Türk şiirinde bir ilk, bir yeniliktir. Bu durum mutlaka ifade edilmeli.

Ne var ki sözünü ettiğimiz bu yenilik, bu düşünsel düzlem, ‘şiir’in tabiatına aykırıdır. Hiç şüphesiz bu aykırılık şaire, büyük zorluklar çıkarmıştır. Mehmet Âkif şiirinin de benzeri zorlukları vardı. Sezai Karakoç bu zorlukları medeniyet ve diriliş kavramlarıyla farklı bir düzlemde aşar. Nuri Pakdil, dili çok daha entelektüel ve soyut bir düzlemde geliştirerek sözünü ettiğimiz zorluğu aşar. Cahit Zarifoğlu örtülü, sembolik bir dil kullanır. Ama Erdem Bayazıt neredeyse açık, dolaysız bir dille hatta bütün göndermeleri herkesin (Kaplan hariç) rahatlıkla çözebileceği bir dil düzlemiyle dava şiiri (yazmayı değil) söylemeyi başarmıştır.

*Zaman akar yer direnir gökyüzü kanat gerer
Siz ölümsüz çiçeği taşırsınız göğsünüzde*

Tabiat ve tabiat unsurlarının Klâsik Türk Şiiri’nde çok önemli bir fonksiyonu var. Gazellerde, kasidelerde mutlaka tabiat ve tabiat unsurlarından bahsedilir. Üstelik bu bölüm şiirin başında, şiir söylemeyi gerektiren sebepten önce bulunur. Sezai Karakoç’un şiirlerinde de tabiat ve tabiat unsurlarından fazlaca söz edilir. Örneğin *Masal* şiirinde baba, Batı’ya giden oğullarının başına gelenleri ‘sihirli tabiat dili’yle öğrenir. Cahit Zarifoğlu da toprak, ova, ekmek; dağ, lav-ırmak, rüzgâr, bulut, yağmur, nehir, su-çöl, kum; kartal, kuş, saz, kamış, kamışlık; köpek-yaban ördeği, ışık-karanlık, gökyüzü, güneş, ay, yıldız; ağaç, elma-buğday... gibi tabiat unsurlarını fazlaca⁵ tekrarlar. Aynı anlayış Erdem Bayazıt’ın şiirlerinde hareketli, eylem yoğun bir boyut kazanarak ‘akan zaman’, ‘direnen yer’, ‘kanat geren gök’ biçimini alır. O, tabiatı insana doğru devindirir. Hareketlendirir. Klâsik şairler, tabiatı genellikle durağan resmederken gündelik hayatın normal seyrinde gittiğini anlatmaya çalışır gibidir. Sezai Karakoç, tabiatı dinler çünkü onda tabiat derunî, aşkın, mistik bir konumdadır. Zarifoğlu tabiat ve tabiat unsurlarını âdeta “*Dağlar ile*

taşlar ile / Çağırayım Mevlâm seni” yaklaşımına denk bir yaklaşımla hayret makamında bir keşif unsuru olarak tekrar tekrar dikkatlere sunar.⁶

Klâsik şair, hayatın kendi mecrasında aktığını, doğallığını yitirmediğini bildirmek için tabiat ve tabiat unsurlarına başvururken aynı zamanda insanın ve toplumun yaratılışına aykırı bir durumun gelişmediğini imler. Ama zaman akmış, devir değişmiş ve baskın değerler dizisinin ‘demir dişliler’i insanı ve insanlığı öğütmeye başlamıştır. Bayazıt, yaratılışa uygun yaşama biçimini, insanî bir düzlemde ihya etmek ve sorgulamak için tabiata yönelir. Çünkü bin yıldan beri bu toprakların, bu coğrafyanın kendine has kültürel, düşünsel ve dinî bir algısı, bir yaşama biçimi ve nihayet doğal bir dengesi vardır. Oysa baskın değerler dizgesi maddecidir ve tabiatı, tüketilecek bir meta olarak algılamaktadır. Bu, hayatın tabîliğini bozan bir durum, bir uyumsuzluk, bir düzensizliktir. Bunun için ‘Gün doğar rüzgâr eser bulut dolar / Rahmet şarkısı söyler yağmurlar’.

¹ Erdem Bayazıt, *Şiirler*, İz Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2007

² Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2*, Dergâh Yay., 3. Basım, İstanbul, 1980

³ a.g.e, s. 610

⁴ Bu dizedeki ‘arasında’ kelimesi, *Sebebey*’in ilk basımı (1973, Edebiyat Dergisi Yayınları) ile diğer basımlarda ‘arasında’; *Şiirler*’de ‘içinde’dir.

⁵ *Hece* dergisi, Cahit Zarifoğlu Özel Sayısı, s. 126/127/128, s. 231

⁶ a.g.y. s 232

KÂMİL AYDOĞAN

GÜNLÜKLERİM: HATA NOTLARI

28 HAZİRAN 1981 Pazar, saat onbir otuzda kızım İlke Hicran doğdu.

Çankırı'ya bağlı Orta İlçesinin soluk benizli, tek tük insanların girip çıktığı, doktoru olmayan sağlık ocağında dünyaya geldi kızım.

Semiray yorgun, bitkin.

Ama 'anne' olmanın sonsuz hazzını yaşadığını en çok yanındaki bebeğe bakışından anlıyorum.

Semiray'ın yanında uyuyan bebek, aslında tüm dünyanın ortak sevinci ve belki de tüm dünyanın odak noktası.

Belki bahar bunun için geldi ve içanadolunun doyumsuz kır çiçekleri, haziran ayının sonunda bile bunun için canlı.

Henüz iki aylık öğretmenim.

Garibim.

Sevinmek nedir bilemiyorum.

Yanımda, bir iki öğretmen arkadaşım daha var.

Hiçbirimizin arabası yok.

Orta ilçesinin onsekiz kilometre uzağındaki Özlü köyünde, otuz öğrencili ortaokulda Türkçe öğretmeniyim.

Doğum sancıları gelince, köyün minibüsünü tutarak ilçenin bu sağlık ocağına getirdik.

Adem Kılınç yanımdadır.

Artık biliyorum ki, Adem benim dostumdur.

Birisiyle zorlukları paylaşmamışsan, dost olmuş sayılmazsın.

Birisi senin için rahatını bozmamışsa veya sen birisi için rahatını bozmamışsan, dost sayılmazsınız.

Biz ikimiz, bu Aydos Dağlarının zirvesine en yakın köy ortamında, paylaştığımız bir çok güçlüğü, dostluğumuzun pekişmesi için yaşadık belki de.

Garibanız.

Ama garibanlığı hiç hazmedemedim.

Şoför Yakup, uzaktan bağılıyor; 'baba oldun hoca, hem de kız babası, haydi işin iş'

Köyden bir adam.

Esprisine bile yabanciyım.

Âdem, 'şimdi bu kız büyüyünceye kadar kimbilir şartlar nasıl da değişe-

cek ve belki bu kız telgrafla ‘baba ben evlendim bilgin olsun’ diyecek sana diyor, kendi kendine gülüyor.

Ebe hanım, gelip-gidip, ‘çocuğunuz çok kilolu maşallah’ diyor.

Sağlık ocağı girişinde, banklarda oturuyoruz.

Akşamı burada beklemeliyiz.

Hayat selinin içinde, artık İlke Hicran da bizimle birlikte akacak.

Semiray, anne; bense baba olarak, toplumda yeni bir unvan, yeni bir ‘statü’ ile dolaşacağız.

İlk günlüğümü, akşam, köy evinde yalnız başıma yazarak, tarihe not düşeceğim.

Kayıt altına alınmış hayattan daha önemli ne vardır?

28 EKİM 2005, CUMA, İZMİR

Bazı yönetici arkadaşlarımla, Bornova’daki Edem Pastanesinde, akşam geç vakte kadar oturduk, sohbet ettik.

Haz duyduğum bir akşamdı.

Eve geldiğimde, saat 02:30 civarıydı.

Yöneticilikle ilgili şunları tesbit ettim:

BİR: İnsanları önemseyeceksin, kim olursa olsun.

İKİ: Danışacak, konuşacak; kararı kendin vereceksin.

ÜÇ: Kararlı olacak, bunu hissettireceksin.

DÖRT: Bir kişinin yanlış bir davranışını gördüğünde, bunu, ilgili kişinin yüzüne açık açık söyleyeceksin.

BEŞ: Herşeyi herkesle paylaşmayacak, ama kimseyi de aldatmayacaksın.

ALTI: Panik yok! Hangi durumla karşılaşırsan karşılaş, bunu sükunetle karşılayacaksın.

YEDİ: Sana tuzak kuranlara, tuzakla karşılık vermeyeceksin.

SEKİZ: Yüzüne karşı aşırı iltifatkâr olanlara inanmayacaksın.

DOKUZ: Sana kayıtsız-şartsız sadık bir tek kişi olmadığını bileceksin.

ON: Bu fırtına içinde aileni önemseyecek, ailenden kopmayacak, aileni ihmal etmeyeceksin.

ONBİR: Üstlerine ‘yağcılık’ olarak algılanacak sözler sarf etmeyeceksin.

ONİKİ: Üstlerine hiç kimse aleyhinde konuşmayacaksın.

ONÜÇ: Dolduruşa gelmeyeceksin.

ONDÖRT: Dünyada sadece sınırlı sayıda dostun olabilir, onları asla ihmal etmeyeceksin.

ONBEŞ: Dostlarının dışında, şerlerinden emin olduğun arkadaşların ola-

caktır; bunlara en özellerini açmasan bile, arkadaşlığın gerektirdiği emeği vereceksin.

ONALTI: Herkes layık olduğu yerdedir.

ONYEDİ: Çok çalışacak, başarısızlıklarınla ilgili mazeret üretmeyeceksin.

ONSEKİZ: Her durumda sorumlu sensin.

ONDOKUZ: Az konuşacak, çok dinleyeceksin.

YİRMİ: Güler yüzlü olacaksın.

YİRMİBİR: Birilerinin senin hakkında olumsuz konuştuğunu, tuzaklar kurduğunu duyduğunda, ilgiliye bizzat sormadan karar vermeyeceksin.

YİRMİİKİ: Malvarlığı konusunda hırslı olmayacaksın, hırsını bastıracaksın.

YİRMİÜÇ: Dua ile ayaktasın, unutma!

YİRMİDÖRT: Göktekilerle aranı iyi tutarsan, yerdekiler de seni sevecektir.

YİRMİBEŞ: Olumlu olacaksın, karamsardan lider olmaz.

11 AĞUSTOS 2006, CUMA

PAMUKKALE'de Richmond oteldeyiz. Dün geldik. Eşim Semiray ve oğlum Muhammet Mustafa var.

İki gün daha burada olacağız.

Telefonları kapattık.

İstedğimiz saatte uyanıyor, kitap okuyor, yazıyor, yüzüyor, yaşıyoruz.

Müşterilerin önemli bir kısmı yabancı ve cana yakın insanlar.

AMA BİR gariplik var.

İçimde bir duygu, beni huzursuz eden bir duygu yakamı bırakmıyor bir türlü.

İnce ince kanayan bir yara sanki.

Çözmeye çalışıyorum, olmuyor.

13 EKİM 2006, CUMA, İZMİR.

Ah kalbim, seninle arkadaşlığın yükü ağır.

Senin sırdaşlığının yükü ise çok daha ağır; taşımakta zorlanıyorum.

ABDULLAH ŞEVKİ

VİKTORYA ÇAĞININ İLGİNÇ BİR
GOTİK ROMAN VE ÖYKÜ YAZARI:
JOSEPH THOMAS SHERIDAN LE FANU
(1814-1873)

Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, 28 Ağustos 1814'te Güney İrlanda'nın Başkenti Dublin'de doğmuştur. 17. yy.'ın sonlarına doğru Fransa'dan göçetmiş Protestan Huguenot soyuna mensup eğitilmiş ve ekinel düzeyi yüksek bir aileden gelmektedir. Oyun yazarı ve siyasetçi Richard Brinsley'in Sheridan ile akrabalık ilişkisi vardır. Yazarın din adamı olan babası, Le Fanu'nün doğumundan kısa bir süre sonra, Phoenix Park'taki askeri okula rahip olarak atanmıştır. Le Fanu, bu nedenle, geçimsel herhangi bir sorunla karşılaşmaksızın rahat bir ortamda büyümüştür. Sheridan Ailesi, 1820'lerde, art arda köylü ayaklanmalarının meydana geldiği, Limerick County bölgesine taşınmış; bu bölgedeki güvenlik endişesi ve toplumsal ayaklanmaların ortaya çıkardığı tedirginlik ortamı Sheridan LeFanu'nün yaratıcılığını derinlemesine etkilemiştir. Dublin Trinity College ve King's Inns'de eğitim gören yazar; bu okulları bitirdikten sonra 1839 yılında baroya kayıt olmuş; bir yandan avukatlık kariyerini geliştirirken, diğer yandan da baladlar, kısa öyküler, masallar yazmaya başlamıştır. Yazarın ilk dönem çalışmaları Dublin Üniversitesi Dergisi (*The Dublin University Magazine*)'nde yayımlanmıştır. Bu dergi, 1833 yılında yayın yaşamına başlamış radikal ulusçu bir Tory(sol siyasi grubun kısa adı) dergisidir ve yıllarca Isaac Butt, Charles Lever ve Le Fanu tarafından çıkartılmıştır. İrlanda'daki diğer bir siyasi grup olan Whigs'lerin(sağcı-muhafazakâr grup) iktidarda olduğu dönemde, Le Fanu, Tory'lerin yeniden toparlanma döneminde İrlanda Metropolitan Muhafazakâr Derneği (*Irish Metropolitan Conservative Society*)'ne üye olmuştur. 1852 yılında parlamento üyeliği için aday olmuşsa da, seçilememesi üzerine politik, yaşamdan bir daha dönmemek üzere ayrılmıştır.

Le Fanu, 1861 yılında, romanlarını yayımlatmak için adından yararlanmak amacıyla, yukarıda söz ettiğim *Dublin Üniversitesi Dergisi*'ni satın almıştır. Yazar, 1844 yılında Dublin'li tanınmış bir avukatın kızı olan Susanna Benneth ile evlenmiş; bu evlilikten dört çocuğu olurken, eşi Susanna, 1858 yılında bir hastalıktan ölmüştür. Susanna'nın ölümünden sonra kayınbiraderi, bir önceki yıl ortaya çıkan büyük Avanjelik dini canlanmanın sorumlusu olarak yazarı suç-

lamış; onu kamu oyu önünde sık sık ve çok sert biçimde eleştirmiştir. Le Fanu'nün dinsel açıdan duyduğu bu rahatsızlığın söz konusu dönemde yayımladığı *Intimate Journal*'da ve son ürünlerinde etkili olduğu görülmektedir. "Silas Amca" (*Uncle Silas*) (1864) adlı en iyi romanı, onun, İsveç Borgianizmi (*Swedenborgianizm: Emanuel Swidenborg(1688-1772) adlı yazarın, kıyamet ve İsa'nın yeniden zuhur etmesiyle ilgili yeni Hristiyanlık yorumu.*) doktrini çerçevesinde yazdığı bir yapıttır. Le Fanu karısının ölümünden sonra yaşamdan geniş ölçüde elini eteğini çekmiştir. Dublin sosyetesinde artık "görünmeyen prens" olarak adlandırılmaktadır. 1861 yılında, annesinin ölümünden sonra yeniden roman yazmaya başlamış ve bu kez ürünlerinin çoğunda görülen Le Fanu Ailesinin acılarını gizlemiştir. Yazarlık gelirlerinden ayrı olarak, "The Dublin Evening Mail" gibi dönemin pek çok gazetesinin de sahibidir. Bir tür basın kralı, medya patronu olmuştur artık...Yaşamının son dönemlerine doğru ateşli Tory taraftarlığının iyice küllenmeye başladığı görülmektedir. Örneğin: Fenian'ların (İrlanda ulusçuları. İngiliz hakimiyetine karşı 1850'lerde ortaya çıkmış bir siyasi hareket. Bunlara Cumhuriyetçiler de denilir.) ayaklanması üzerinde uzun uzun düşünmüş ve yirmi bir yıllık siyasi deneyimi olan yazar, sonradan ayaklananlara katılmaktan, onları siyasi açıdan desteklemekten vazgeçmiştir.

Le Fanu, 7 Şubat 1873 günü-son romanını yazdıktan sonra- Dublin Merlion Meydanı'ndaki evinde kalp krizinden ölmüştür. O öldüğünde doktoru "Usher'ların evi asıl şimdi çöktü" diyerek ilginç bir görüş belirtmiştir..

Le Fanu, gizemli öykülerini yazmaya çok erken başlamış; ilk gotik kısa öykülerinin çoğu, 1830'lu yılların sonuna doğru, E.A. Poe'nun, Dickens'ın ve Wilkie Collins'in gizemli öykülerinden önce yazılmıştır. Bununla birlikte, yazar Hawthorne'nun da 1830'ların başlarında kısa gotik öyküler yazdığını belirtmeden geçmeyelim. Bu bağlamda, Le Fanu'nün, Bullwer-Lytton'ın *Pelham*(1828) adlı yapıtını izlediğini, yani onun ardılı olduğunu söyleyebiliriz. Godwin ve tüm gotik roman geleneğinden burada ayrıca uzun uzadıya söz etmiyorum. Le Fanu'nün yazarlık kariyeri iki bölümde incelenebilir. 1848 yılında kadarki birinci bölümde, İrlanda tarihi ve geleneklerin etkilerini içeren öyküleri hakimdir ve bu dönemde iki roman ve bir düzine öykü yazmıştır. 1863 yılında başlayan ikinci bölümde ise, önceki on yıllık dönemde Wilkie Collins tarafından popülerleştirilen gotik türe değin sansasyonel öyküler yayımlamıştır. "Kilise Mezarlığına Bitişik Ev" (*The House by The Churchyard – 1863-*) kısmen, uzun yıllar çevresinde yaşadığı Phoenix Park üzerine kurulmuş bir gotik öyküdür ve sözünü ettiğim iki dönemi birbirine bağlayan bir yapıttır.

Le Fanu'nün öyküleri olanaksız suçları anlatmaktadır, bu suçlar genellikle bazı kurgusal muzipliklerle ya da gizli geçitlerle açıklanır. *Madam Crowl'ın Haşyaleti*(*Madam Crowl's Ghost*) bu türden bir öyküdür. Bu bağlamda, LeFanu, Go-

tik yazarlar ve sözgelimi Hoffmann'ın "*Fraulein de Scuderi*" öyküsü ile benzerlikler gösteren yapıtlar üretmiştir. Le Fanu'nün "*Bir İrlandalı Kontes'in Gizli Tarihinden Bir Bölüm*" (1838) adlı yapıtı, "*Silas Amca*"(*Uncle Silas*)(1864)adlı son romanının temellerini oluşturur. Bu öyküde, *Erken Whodunit* (*The Early Whodunit*: "*Who done it*" de deniliyor... 1930, 1940'ların *Altın Çağ/Golden Age*'ın bol bilmececi detektif öykülerinin-Agatha Christie- habercisi anlamında) paradigmasının çeşitlemeleri görülebilir. "*Silas Amca*" romanında kadın kahramanın babası, erkek kardeşini saran durumsal kanıtı inanmıyor ve onun güç alanı içine kızını yerleştirerek öyküyü karmaşıklştırıyor. Metinde okura sürpriz çok azdır; erkek kardeş gerçekte suçludur ve kadın kahramana tehdit olmayı sürdürür. Erkek kardeşin masumiyeti lehine küçük bir kanıt tedricen açıklanmış olmakla birlikte, tam suçluluğunu onun kendisi açığa vurur. Bu kurgunun "*Erken Whodunit*" paradigmasının temeline dayanan özellikle karmaşık bir çeşitleme olduğu görülebilir, böylelikle diğer şeylerin yanında asıl en üst düzeyde merak yaratılması amaçlanmıştır. Le Fanu'nün öyküdeki yaklaşımı, yine *Erken Whodunit* paradigması bağlamında, sonul esinlenmelerle, ona karşı kanıtlı ortaya çıkan suç ya da bir şüphelinin masumiyeti vardır.

Bir vampir öyküsü olan "*Carmilla*" ise Le Fanu'nün "*In a Glass Darkly*" (İsli Camda) adlı yapıtındaki beş uzun öykünün(novella) en güzel ve en etkileyici olanıdır. Bu öyküde, İrlanda'da Viktorya döneminde yazarlar arasında çok rağbet gören vampir temasının içine gizlenmiş lezbiyen/kadın eşcinselliğine dayalı aşk işlenmiştir. Le Fanu'nün *Carmilla*'sı, Bram Stoker'ın *Lucy*'sinin benzeri bir kadın kahramandır. Ancak, cinsel açıdan hemcinsi kadınlara yönelen bir vampirdir. Daha doğrusu, Stoker'ın, *Dracula* ile *Lucy*'sinin bir karışımıdır. *Carmilla*'daki iki kadın arasındaki cinsellik içeren sapkın yaklaşma Viktorya çağıının ahlaki standartlarının dışındadır ve bu yüzden *Carmilla* cezalandırılır. Öykünün diğer kahramanı *Laura*'nın ise yaşamasına izin verilir. Öte yandan, *Carmilla*'daki lezbiyenlik belli belirsizdir ve gerçek bedensel bir ilişkiye dönüşmez; duygusal düzeyde hissettirilir. Bu bakımdan bazı eleştirmenler *Carmilla*'daki lezbiyenliği *pseudo-lesbianism* olarak nitelendirirler. *Carmilla*, Viktorya çağıının seksten ve her türden eşcinsellikten korkusunu simgeleyen bir kahramandır aynı zamanda. Bu çağın ahlaki genel kabullerine göre kadının yeri erkeğinin yanındır ve sekste etken davranamaz. *Carmilla* ise dönemin standartlarında erkek vampirin yaptığı her şeyi yapmaktadır(*Nina Auerbach, Gender, Terror and the Nineteenth Century, Fall- 2005*).Tahrik eder, kendini paylaşır... Bu sapkın aşkın, acı ve okuyucunun merakını sürekli ayakta tutan anlatımının yanı sıra, öyküyü ilginç kılan en önemli öge olduğu düşünülmektedir. Okuyucunun öykünün dokusu altına ustaca yedirilmiş lezbiyen ilişkiyi, anlatımın akışı içersinde korku öğeleri ile karışmış biçimde yavaş yavaş duyumsaması, Le Fanu'nün ustalığıdır.

Carmilla öyküsü Avusturya’da geçmektedir. Le Fanu’nün öykülerinde genellikle birleşik bir ülke, öykünün geçtiği tek bir alan yoktur. Yazar, İngiltere, İrlanda, Fransa, Almanya ve Macaristan gibi ülkeleri öykülerinde “öykü alanı” olarak kullanmıştır. Dil açısından da bu öykülerde İrlanda’ya özgü konuşma tarzının varlığı hemen duyumsanmaktadır. Bu bakımdan öykülerin katıksız bir İrlanda’lı tarafından kaleme alındığı hemen anlaşılır. Carmilla öyküsünün giriş paragrafında adı geçen karakter Alman Doktor Martin Hesselius; doğaüstü yaratıkların neden olduğu gizemli olayları ve cinayetleri çözümleyen, Stoker’ın Dracula’sındaki Van Helsing ya da Polidori’nin, başka bir romandan çalıntı karakteri Lord Ruthven türünden bir karakterdir. Öykü anlatıcısı Laura ve babası, İngiliz kökenli Avusturya’da yerleşik kişilerdir. Malikânenin yakınındaki terk edilmiş köydeki harabe şatodan gelen olayın çevresinde döndüğü Carmilla ise yüzyıllar öncesinin eşsiz güzelliği ile ünlü Karnstein Kontes’i vampir Mircalla’dır.

Viktorya çağında vampir temasını işleyen diğer bir yazar olan John Polidori, 1819 yılında “*Vampir: Bir Hikâye*”(The Vampir: A Tale) adlı yapıtını, Lord Byron tarafından yazılmış gibi yayımlamıştır. Bu çerçevede John Polidori’nin Byron’ın edebi dehasından yararlanmak için bu yola başvurduğu ileriye sürülmüştür. Lord Byron, daha sonra Polidori ile ilişkisini kesip, Vampir öyküsünü “bir romandan parça” olarak New York’da yayımlatmışsa da, “Vampir” Polidori’nin adıyla anılmaya devam etmiştir. Viktorya çağının vampir temasını işleyen yazınsal yapıtlarında, bu örnekte olduğu gibi, genellikle başkasının yapıtını kendine maletme (plagiarism) olgusuna oldukça sıklıkla rastlanmaktadır. Bu bakımdan, İngiliz-İrlanda yazınında vampirizmi işleyen yapıtların günümüz yazınsal ve akademik çevrelerinde artık moda haline gelen metinlerarasılık (intertextuality) araştırmalarına konu teşkil etmek bakımından ilginç örnekler olabileceklerini burada belirtmeden geçmemek gerekir. Bu yapıtlar, ayrıca, edebi metinleri birbiriyle iç içe ilişkileri açısından yazarı dışlayarak yorumlayan Julia Kristeva’nın düşüncelerini de doğrular niteliktedir. Vampir temasını işleyen ve bu konuda en popüler yapıtlardan olan İrlanda’lı yazar Bram Stoker’ın “Dracula” sı da, aslında bir Le Fanu etkilenmesi olup, 1897 yılında yayımlanmış; daha sonra defalarca filme çekilerek sinemanın korku klasiği olmuştur. Aynı şekilde Le Fanu’nün “Carmilla” sı da, Hammer film şirketi tarafından “Vampir Aşıklar” (The Vampire Lovers) adıyla filme alınmış; başrollerde Ingrid Pitt ve Kate O’mara oynamıştır.

Le Fanu, Edgar Allen Poe’nun çağdaşı olmasına karşın, öykülerindeki korku ve terör Poe’nunkilerden çok farklıdır. Karl Marx “*kapitalizm gerçeğin hayat hikâyesidir*” derken bu sözün, Marx’ın kapitalizme ve yabancılaşmaya yönelik eleştirisi olduğu kadar, Sheridan Le Fanu’nün Carmilla öyküsündeki ilişki-

ler bağlamında (alttaki gizli lezbiyen ilişki ve görünüşteki vampirizm) kapitalist ilişkilerin yapılanmasını simgelediği de düşünülebilir. Le Fanu'nün önde gelen yapıtlarından: "*Green Tea*," "*The Familiar*," "*Mr. Justice Harbottle*," "*Carmilla*," ve "*The Room In The Dragon Volant*," doğüstü konulu "novella" lar değildir. Le Fanu, bu novellaları, ahlaki olarak çöküntü içindeki toplum, din ve aristokratlık- yasal yapı olarak bir hayalet görünümüne büründürür. "Uçan Ejder'deki Oda" novellasında romantik saflık, Carmilla novellasındaki gizli lezbiyanizm seksin kullanılan iki ayrı biçimi olarak karşımıza çıkar. "*Yeşil Çay*"(*Green Tea*)'da da, Le Fanu, Darwin'in, inancı yok eden insanın türeyişine ilişkin tezine eleştiri yöneltir. Bu novellada zavallı rahip Jennings, ibadet etmesine izin vermeyen maymun yüzünden boğazını keserek intihar eder.

J. T. Sheridan Le Fanu'nün öyküleri, genellikle uzun ölgün tümceler ve betimlemelerle başlar. Evlerde, malikânelerde, aristokrat, toprak ağası soylularla ilgili büyük aileler içinde geçer. Yalnız, "*Perilerle Giden Çocuk*" öyküsü yoksul bir aileyle ilgilidir. Le Fanu, öykülerinde önce, Viktorya dönemine ilişkin bir çerçeveleme yapar. Öyküdeki hayaletler uyarıcı ve kavgacıdır. Solgun ve ürkek değildir. Öykü kahramanları genellikle nevrozlu, A tipi denilen karakterdeki kişilerdir ve şaşırtıcı biçimde gerçeklik duygusuna sahiptirler. Öykülerde gidip gelmeler, salınımlar vardır. Okurken bir an için öykünün bir hayalet öyküsü olduğunu unuttur, sonra yeniden hayaletlere ve korkuya döndürülürsünüz. Metin yavaş yavaş gelişir, ağırlaşır ve birden bire hareketlenip akmaya başlar. Le Fanu'nün öyküleri masum kişileri tehdit ve korkuya yöneltmek amacıyla kurgulanmış öykülerdir. Adeta kaynayan bir tencere gibidirler. Onun kitapları kişilerin toplumun temel kuruluşları hakkındaki korkularıyla oynar: Aslında masum kişiler bu kuruluşlar tarafından denetlenmekte ve istismar edilmektedir. *Silas Amca/Uncle Silas* ailenin sorumluluğunu üstlenirken, *Uçan Ejder'de Bir Oda / The Room at the Dragon Volant* (1872) romantik bir aşk öyküsüdür. Toplumsal ilişkiler konusunda Le Fanu'nün kuşkularının çok sağlıklısız olduğu sanılmaktadır: A tipi kişilikte güven eksikliğine işaret etmektedir ve nitekim Le Fanu ana yapıtını yazdıktan kısa bir süre sonra kalp krizinden ölmüştür. Bu olgu onun kişilik yapısı bakımından önemli bir göstergedir. Le Fanu'nün yukarıda italikle adlarını belirttiğim her iki yapıtındaki kahramanları saf ve cahildirler. Genç kişilere güvenmek, yaşlı ve daha deneyimli olanlar tarafından kurulan bir ağ içinde onları aptallaştırmak esas alınmıştır. Le Fanu'nün kahramanları toplumun normal olduğuna, onları yok etmek için devasa bir tuzak hazırlamadığına inanmamakla hata yaparlar. Le Fanu ayrıca, toplumsal kuruluşların ardında çok hoş olmayan gizli gerçeklerin olduğunu telkin eder. *Silas Amca* romanının sonunda Ailenin erkek üyelerinin kadın kahramanın yatak odasına ondan habersizce girebilmeleri, döne-

min toplumunda kadınların kolay yararlanılabilirliğini de simgesel biçimde telkin eder. Ayrıca, “Uçan Ejder Otelindeki Oda” uzun öyküsünün kadın kahramanı ile erkek kahramanın birlikte düzenlediği karmaşık komplo, heteroseksüel ilişkiye hoşgörü gösterildiğini telkin eder, bu durum, dev bir propaganda makinesiyle aktif biçimde toplum tarafından telkin edilir. Viktorya çağı toplumu masumluluğu idealize eder ve genç kişilerin eğitimi için arzu edilebilir bir gelecek olarak hoş olmayan gerçekliklerden kaçınır. Le Fanu, Reach ve Collins gibi yazarlar, böylesi masumluluğun olumlu biçimde ölümcül olduğunu telkin ederler. Bu yazarlardaki bu tip karakterler daima, kötü planların farkında olmayan kolay kurbanlar durumuna düşerler.

Le Fanu’nün Dragon’daki karakterleri sürekli seyahat halindedir. Wilkie Collins’in Hayaletli Otel / *The Haunted Hotel* (1878)’deki kahramanları da seyahat halindedirler. Bu roman, daha doğrusu novella, dış macera ve sahneleleriyle, gizemli komplo kurgusu dikkatle hazırlanmış ve yol boyunca anlık doğüstü bölümleriyle bir dereceye kadar “Uçan Ejder Otelindeki Oda” öyküsüyle benzer etkilere sahiptir. Yazarlar, Gotik romanda yabancı ülkeler, garip serüven ve doğüstü atmosfer için genellikle İngiliz kurgusunu kullanmaktadırlar. E.F. Bleiler, “*Dragon...*” un, Le Fanu’nün Wilkie Collins tipi roman yazma girişimi olduğu görüşündedir. Bu gotik uzun öykü, Collins’in “*A Terribly Strange Bed*” (1852) gotik öyküsüyle ortak özelliklere sahiptir. Her iki öykü de Fransa’da seyahat eden, tuhaf bir handa konakladıktan sonra cani dolandırıcıların kurbanı olan genç bir İngilizle ilgilidir. Bu öykü neredeyse tam bir korku öyküsüdür. Collins’in öyküsü elli yıl sonra William Hope Hodgson tarafından “*The Inn of The Black Crow*” (1915) adlı öyküde taklit edilmiştir. Gerçekte, Collins, bir bilmecemsi kurgu yaratıcısı olarak Le Fanu’dan daha iyidir. Le Fanu’nün anlatılarını anormal psikoloji bağlamında yorumlamak bir hata olur. Le Fanu’nün ilgisi anormal olana yönelik değildir ama, asıl, toplumun olmasını düşündüğü ya da sonul olarak “normal” diye etiketlendirdiğinin altında yatan gizli gerçekleri incelemektir.

Joseph T.S. Le Fanu, büyük başarı ve sansasyonlara konu olmaksızın genelde gölgede kalmış, gölgede yaşamış bir yazardır. “Silas Amca” (Uncle Silas) romanı ve diğer öyküleri ona sınırlı düzeyde yazınsal ölümsüzlük getirebilmiştir. Bugün, İngiliz ve İrlanda akademik çevrelerinde Le Fanu’nün her iki edebiyata anlamlı katkılar yaptığı konusunda kabule yönelik olması bakımından genel bir çekingenlik hakimdir. Le Fanu, Türk okurunun da dikkatine sunulmamış bir yabancı yazardır. Bu bakımdan yapıtlarının Türkçeye kazandırılması, gotik öykücülüğün ülkemizde yaygınlaşması, Türk okurunun bu ilginç ve dikkate değer gotik öyküler yazarı ile tanışması ve ondan değişik okuma tatları devşirmesini sağlayabilecektir.

Romanları: The Cock and Anchor(1845) / Tarlogh O'Brien(1847) / The House by the Churchyard(1861)/ Wylder's Hand(1863) / Uncle Silas(1864) / Guy Deverell(1865) / The Prelude(1865) / All in The Dark(1866) / The Tenants of Malory(1867) / Haunted Lives(1868) / A Lost Name(1868) / The Wyvern Mystery (1869) / Checkmate (1871) / The Rose and The Key(1871) / Carmilla(1872) / Willing to Die (1873) / The Evil Guest(1895).

Öykülerinden bazıları: The Drunkard's Dream(1838) / The Fortunes of Sir Robert Ardagh(1838) / The Ghost and the Bone-Setter(1838) / The Murdered Cousin(1838) / A Chapter in the History of a Tyrone Family(1839) / Schalken the Painter(1839) / The Mysterious Lodger(1850) / The Evil Guest(1851) / The Familiar - The Watcher(1851) / Ghost Stories of Chapelizod(1851) / The Sexton's Adventure(1851) / The Spectre Lovers(1851) / The Village Bully(1851) / An Account of Some Strange Disturbances in Aungier Street- The House on Aungier Street(1853) / Ghost Stories of the Tiled House(1861) / Ultor de Lacy(1861) / An Authentic Narrative of a Haunted House(1862) / The House by The Churchyard-öykü olarak ayrı basım-(1863) / Narrative of the Ghost of a Hand(1863) / Wicked Captain Walshawe of Wauling (1864) / Squire Toby's Will(1868) / Green Tea (1869) / The Child That Went With The Fairies(1870) / The Haunted Baronet(1870) / Madam Crowl's Ghost(1870) / Stories of Lough Guir(1870) / The Vision of Tom Chuff(1870) / The White Cat of Drumgunniol(1870) / Carmilla(1871) / The Dead Sexton(1871) / The Strange Investigator(1871) / Dickon The Devil(1872) / Laura Silver Bell(1872) / Mr. Justice Harbottle(1872) / The Room in the Dragon Volant(1872) / Sir Dominic's Bargain(1872) / The Churchyard Yew.

KAYNAKÇA

1. Auerbach, Nina(2005), Gender, Terror and Nineteenth Century, Univ.of Penn., US.)
2. Auerbach, Nina(2007), Our Vampires, Ourselves, Univ.of Penn., US.)
3. Begnal, Michael(1971), Joseph Sheridan LeFanu, A critical Study, Bucknell University Press, New Jersey, US.
4. Le Fanu, J.T.Sheridan(1981), Uncle Silas; A Tale of Bartram – Haugh, Oxford: Oxford University Press, UK.
5. Le Fanu, J.T.Sheridan(1993), In a Glass Darkly, Allan Sutton Publ.Inc.,Washington, US.

ALİ ÇAVUŞOĞLU

E. J. W. GIBB VE “BİR OSMANLI ŞİİR TARİHİ”

Aslen İskoçyalı olan Elias John Wilkinson Gibb, 3 Haziran 1857’de Glasgow’da doğmuş, 1889’da evlendikten sonra bütün hayatını Londra’da Chestow Villas’taki evinde geçirmiş. Brown’un sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla bu evde zaman zaman Doğulu ve Batılı edebiyatçılarla görüşmüştür². 1901 Kasımında 44 yaşında hayata veda eden Gibb, geride çok değerli yazma ile birlikte zengin bir kütüphane bırakmıştır³.

Kendi ifadesiyle, o sıralarda Avrupa’da yaygın olan “Türklerin edebiyatı yoktur.” şeklindeki cehaletten kaynaklanan bir düşünceye⁴, en güzel cevabı, Türklerin kültür tarihlerindeki altın çağları diyebileceğimiz “Osmanlı”nın şiir tarihini yazmakla vermiştir.

Eserin ilk cildi kendisi tarafından baskıya hazırlanmış ve 1900’de Londra’da yayımlanmıştır. Ertesi sene vefat etmesi dolayısıyla aslında bitmiş olan, fakat tashih ve düzenlemeye ihtiyaç gösteren müsveddeleri, dul eşi tarafından yakın dostları Edward Brown’a tevdi edilmiş, böylece her cilt birer sene arayla yayımlanmıştır.

Edward G. Brown’un, büyük ve abidevî bir eser olarak tanımladığı Gibb’in *Osmanlı şiir Tarihi* isimli eserinin tamamının Türkçe tercümesi ise, maalesef birtakım kusurları olsa da, tarafımızdan tam bir tercümesinin yayımlandığı tarihe kadar yapılmış değildi. Türk edebiyatı, husûsiyle Osmanlı şiiri üzerine yazılan derli toplu ve tahlîlî ilk eser olması dolayısıyla aslında çoktan tercüme edilmiş olması gerekiyordu.

Osmanlı Şiiri sahasında İlk büyük eser Von Hammer’in 1836 ile 1838 tarihleri arasında Peşte’de yayımlanmasına başlanan dört ciltlik meşhur *Geschichte der Osmanischen Dichtkunst* isimli eseridir. 2200 kadar şair hakkında biyografik bilgi bulunan bu eser Gibb’e göre, şiir tarihi olmaktan ziyade bir Osmanlı şairleri sözlüğüdür. Kendisi de eserinin Von Hammer’in şairler sözlüğü niteliğindeki 4 ciltlik eserini geçmek gibi bir iddiası olmadığını, daha da tekamül ettirmeye yönelik ve doğulu, batılı, Türk öğrencileri ve akademisyenlerin istifadesinin hedeflendiği bir çalışma olduğunu söyler.

M.Dora D’İstria’nın 1877’de yayımlanan ve Havass Yayınları’nca 1982’de Türkçeleştirilen *La Poesie des Ottomans* isimli eseri ise Batıda Türk şiirine sempatiyile yaklaşan ve gerçekten dünya çapında şairleriyle Türk edebiyatının Batılı kaynaklarda yer almamasını kınayan övgü dolu ilk eser sayılabilir. Gibb’in, tercümesini yaptığımız eseri ise bir Osmanlı şiir tarihidir ve bütü-

nüyle “Osmanlı” sahasını şiir konusunda ele almaya çalışan ve otorite olma iddiası taşımayan bir eserdir.

Bir diğer eser ise yine Gibb’in “A History of Ottoman Poetry”den farklı olarak ve çok daha önce, 1880 yılında “Ottoman Poems” adıyla yazdığı eserdir. Londra’da 1882’de yayınlanan bu eserden 45 adedi elle yapılmış özel kâğıda olmak üzere yalnızca 345 adet basılmıştır. Gibb, “Ottoman Poems” adını verdiği bu eserini James Redhouse’a ithaf etmiştir. Büyük eserinde olduğu gibi burada da özellikle sanatlı Osmanlı şiirinin özelliklerinden söz etmektedir. Ona göre Türk halk şiiri, Selçuklu öncesi, Selçuklu, Karamanlı ve bütünüyle Türk edebiyatı ayrıca üzerinde durulması gereken çok önemli konulardır. Gibb, burada da özellikle “Osmanlı şiiri” üzerinde durduğunu vurgulamaktadır. Kitabın 1880 yılı İngiltere’inde yazılmış olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Bu kitabın da Gibb’in Osmanlı Şiiri hakkındaki görüşlerini, bir edebiyat tarihçisi, eleştirmeni olarak kimliğini ortaya koyduğunda kuşku yoktur; ne yazık ki çeşitli önyargılar ve kuşkular, bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni olarak görüşlerinden yararlanmayı engellemiştir.

Fuad Köprülü, “*Türk Edebiyatı Tarihi’nde Usûl*” adlı makalesinde şöyle der: “En az yedi asırdan beri muntazam ve devamlı bir inkişaf ve tekemmül hayatı arz eden ve büyük, cengâver bir milletin fikrî ve medenî hayatını göstermek itibarıyla çok dikkate şayan olan Türk edebiyatı tarihi, henüz müverrihine tesadüf edemedi. Mister Gibb’in, Türk edebiyatını yalnız Osmanlı şiiri addetmek sûretiyle, pek eksik bir tahlilin, eksik bir terkibî mahsulü şeklinde meydana koyduğu *Osmanlı Şiir Tarihi*’yle, Türkçe, Fransızca, İtalyanca, Almanca bazı küçük ve manasız eserleri göz önüne almıyoruz.”⁵⁷

Sanırım bu ve benzer yaklaşımlar, Gibb’in eserinin küçümsenerek, akademisyenlerin ve öğrencilerin istifadesine sunulmasına engel olmuştur. Aksi takdirde batılı yazarlarca yazılan pek çok eser Türkçeye tercüme edilirken böyle mühim bir eserin bir asırdır Türkçeye kazandırılmamış olması başka şekilde izah edilemez. Tarih ve edebiyat tarihinde usûl konusunda Batılı bilim adamlarını referans alan Köprülü’nün edebiyat tarihçisinin görevlerinden olarak gördüğü millî dehanın özelliklerini de belirlemek şeklindeki düşüncesini, Gibb’in edebiyat alanından hareketle kısmen gerçekleştirmiş olduğunu ya da böyle bir görev icra etmiş olduğunu görmemesi yadırganacak bir durumdur. Çünkü Gibb’in Hurûfler bölümünde sadece, Nesîmî ile ilgili olarak söylediği: “*Türkler fanatik değildir; içlerinden sadece dinî görüşler üzerine istinat eden bir fırka asla çıkmamıştır. Zaman zaman ülkenin muhtelif bölgelerinde vuku bulan katliamlar gerçekte dinî bir husumetle olmayıp tamamen sosyal ya da politik sebeplerledir. Eğer mağdurlar umumen bir mezhep, fırka ya da cemiyetin üyeleriyseler bu, din ve ırkın Doğu’da birbirinin yerini tutan kavramlar olmasından, dinin politik bir vasıta olarak kullanılmasından neş’et etmektedir. Bu tür insanlar her zaman tahrik etmek ve çileden*

çıkarmak istedikleri halkın dinî hisleriyle oynamışlardır. Fanatizmi hortlatmak için bu tür entrikaları zamanımızda da müşahede etmekteyiz. Cemiyet, sükûnet ve kanuna itaatten hoşnut kaldıkça otoritelerden herhangi bir tecavüze maruz kalmaksızın istediği dine ya da mezhebe tabi olabilmektedir. Bu, bir kâide olarak Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren devam etmiştir.⁶ hükmü onun eserinin baştan savma bir mütalâa ile görmezden gelinemeyeceğine yeter bir delildir. Türklerin fanatik olmadıkları, kölede de olsa güzel gördükleri her şeyi alıp kabul ettikleri, saygı duydukları; kutsala itaatlerinin sınırsızlığı ve İranlılardan farklı olarak miskinlik, hayal ve derin derin düşünmek yerine realiteye ve aksiyona önem vermeleri Gibb'e göre Türklerin millî dehalarının ayrılmaz bir vasfıdır.

Halil Halid Efendinin, eserin Antoloji cildine yazdığı önsözünden aldığımız şu kısa ifadeleri ise Onun Türk kültürü değerlerine ne denli saygılı olduğunu göstermektedir: "Müteveffa Gibb, Türklerin şecaat ve metanetinin hakikaten tahsinhanı idi. Türklerin vücudunu yalnız Avrupa toprağında değil hatta Asya-i garbide bile görmeğe tahammül edemeyen âlem-i Efrenc, ecdadımız ile asırlarca çarpışmış idi. İşte böyle bütûn âlem-i Efrenc karşı satvet göstermiş olan eslaf-ı Osmanîyanın mekânât-i azmini, iktidar-ı dâr-bînisini ve faaliyetini müteveffa Gibb pek çok yâd eder ve ara sıra zamanımız Türklerinin tesciyübünü ve eski zaman Türkleri gibi 'pür-atik' olmadıklarını dahi makam-ı tenkitte serd eyler idi. Eş'ar-ı Osmanîyye'de zikri geçen ricalin asarını ve âmâl-i hayriyyesini dahi hadde-i tetkikten geçirmekle müteleziz olurdu. Mesela Bursa'da bir türbe, İstanbul'da bir sebil, Edirne'de bir saray, bilmem nerede bir cami veya medrese veya hut imarethane yapıldığına dair divanlarda, tezâkir-i şuarada işaret görse tarihlere, seyahatnamelere eski ve yeni kütüb-i musavvereye hemen müracaat eder ve o asar-ı hayriyye-i umran hakkında keşf edebildiği malumatı lezzetle mütalaa eylerdi."⁷ Antoloji'nin mukaddimesinde görüleceği üzere, Süleyman Çelebi'nin Mevlidi hakkında yazarken, bizzat Mevlit törenleri atmosferini yaşamak için gösterdiği arzu ise onun Türk kültürüne duyduğu saygıyla birlikte araştırmacı, ince eleyip sık dokuyan bir bilim adamı olmasının bir başka belirtisi olsa gerek. Onun Doğu ve Türk kültürüne olan sempatisinin bir başka örneği ise dostlarına yazdığı mektuplarında "Can" mahlasını kullanmış olmasıdır. Bunu, Antolojide mukaddimededen sonra yer alan Hamîşte geçen "Ahval-i Şarkıyyeye dair, Cân mahlasıyla gönderilen mektubun suretidir..." ifadelerinden anlıyoruz.

Büyük bir edebiyat tarihi projesi olan, fakat maalesef sadece birinci cildi ni tamamlayabilen Agah Sırrı Levend'in bir edebiyat tarihçisi olarak, Gibb'in eserinin kıymetini lâıykıyla takdir ettiğini de burada belirtmek gerekir. A.S. Levend, *Türk Edebiyatı'na Giriş* isimli eserinin "yabancı kaynaklar" bölümünde Türk edebiyatının asıl kaynakları arasında zikrettiği Hammer ve Bombacı'nın eserleri yanında sadece Gibb'in eserinin muhteviyatını vermektedir.

Halide Edib de Gibb'den, Osmanlı devri Türk şiirinin tarihini terkibî bir şekilde yazacakların bir müjdecisidir ve eserinde Garp metodunun iyi bir nümunesini

vermiştir, bundan başka daha bu gibi tetkiklerde nerede ve hangi metotla yapılırsa yapılsın elzem olan 'fikir namusu' da baştan başa eserinin hâkim vasfıdır, diye övgüyle bahseder. Yine Halide Edib'e göre Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi*, metodlu çalışmanın, dürüst zihniyetin, tenkit kabiliyetinin hakîkî bir nümunesidir.

Merhum Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu da "Divan Şiiri" terimini incelerken Gibb'in bu terimi kullanmadığını söyler ve eserin dikkate değer olduğunu ifade eder⁸.

Gibb'in eserinin kıymeti edebiyat âlemince malumdur; övgüler olduğu gibi tenkitler de vardır ve herhâlde doğru da ancak tenkit neticesi ortaya çıkacaktır. Ancak Türkçeye vukufu ile daha 21 yaşında, devrinin Türkçe mütehassısı olan Redhouse'un takdirlerini kazanmış, 44 yıllık ömrünün yirmi yılını başka bir milletin şiir tarihini yazmaya vakfetmiş bir bilim adamının, hayatının âdeta gayesi olan bir eserini, ırkçılıkla ya da Türk edebiyatını yalnızca Osmanlı şiiri saymış olmak gibi sığ mütalaalarla değerlendirerek âdeta yok saymaya kimsenin hakkı olmamalıdır.

Başta da söylendiği gibi Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi*' ni yazmaktaki temel hedefi Batıdaki, "Türklerin edebiyatı yoktur." gibi yanlış bir bilgiyi ortadan kaldırmak ve Doğu edebiyatı ile meşgul olanların dikkatini Türk edebiyatına da çekebilmektir. Çünkü o yıllarda Batı dünyasında Arap ve İran edebiyatı yeterince bilindiği hâlde Türk edebiyatı bilinmemektedir.

Bir başka amacı; Osmanlı şiirinin geçirdiği aşamaları, bunları ortaya çıkaran tesirleri ve şiirin ilerleyiş ve yükselişinin genel bir görünüşünü sunmaktır.

Önemli olan üçüncü bir amacı ise bir şiir sanatı olarak başlangıçta İran etkisiyle şekillenmesi, sonraki zamanlarda ise yine bir sanat olarak millî dehayı da aksettirecek şekilde İran'ı gölgede bırakıp nasıl büyük eserler meydana koyduğu meselesinin aşama aşama incelenmesidir. Bunu yapabilmek için de bütün malzemesi, Türk şairleriyle alâkalı, bulabildiği tezkirelerdir. Şairler hakkındaki hükümleri de bu tezkirelerin hükümlerinin naklinden ibarettir, ancak kendi fikirlerini de zaman zaman ifade etmekten kaçınmamış, bu görüşlerin de başkaları tarafından tenkit edilebileceğini söylemiştir.

Gibb, Fuad Köprülü'nün söylediği gibi Türk edebiyatını sadece Osmanlı şiiri olarak ele almaz; O, İran etkisiyle ortaya çıkan yeni bir Türk edebiyatından, Türk zevkinin inceleşmesinden ve edebiyatının daha sanatlı bir hüviyete bürünmesinden, sonra uzun yıllar etkisinde kaldığı İran edebiyatını da aşarak nasıl farklı ve üstün bir kimlikle ortaya çıktığından; sonra İran'la olduğundan farklı bir biçimde nasıl Batının önderliğinde farklı bir dünyaya girdiğinden bahseder; bunları delillendirmeye çalışır; böylece Batılıların Türk edebiyatına ilgi duymalarını sağlayacak ve bir Türk edebiyatı zevkinin uyanmasına hizmet etmiş olacaktır. Birinci cildin baş kısımlarında: "*Tam olarak olgunlaşmış Osmanlı şiirinde, belirgin bir izi kalmanuş olmakla birlikte, İran tesirinin her türlü yerli unsur özelliklerini silip atmadan önceki, eski Türk şiirinin nasıl olduğuy-*

la ilgili az da olsa bilgi edinmemiz hem ilginç hem de yararlı olacaktır. Burada bize yardım edecek üç önemli eser vardır: Hepsî de Orta Asya'da Osmanlı şiirinin ya da Batı Türk şiirinin başlamasından hayli önce yazılmıştır.⁹ der ve Kutadgu Bilig, Divan-ı Hikmet ve Yusuf u Zelîha üzerinde durur. Veled Çelebi'nin, "Kutadgu Bilig'in vezni, Şehnâme veznidir." şeklindeki görüşünü ihtiyatla karşılamakta; Yesevî'nin vezninin tam manasıyla Türk olduğunu söylemekte ve Âlî'nin Kısas-i Yusuf u Zelîha'sından da hareketle Türklerle İranlılar arasındaki kültür alışverişinin hiç de yadırganmaması gerektiğinden bahsetmektedir.

Bunlardan başka Gibb'in, Türk edebiyatı ile ilgili bazı görüşlerine örnek olmak üzere şu hükümlerini sayabiliriz: Bunlar; Nedim ve Vâsıf'tan bahsederken murabba düzenindeki kafiye sisteminin millî Türk şiirinin bir özelliği olduğu; Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında Türk edebiyatının, sanatsal anlamda ele alınacak olursa, İran edebiyatıyla kıyaslandığında daha ham bir görünümde olduğu, sonra taklit aşamasına geçtiği; 15. asrın ortalarında Batı Türkçenin, Osmanlı dilinin mahallî dilin karmaşası arasından bir Batı Türkçe edebiyat aracı olarak kesin bir şekilde zuhur etmiş olduğu ve Osmanlı edebiyatının, tıpkı Şinasi'nin Tanzimat yıllarında gördüğü işlev gibi, Ahmed Paşa ile işbaşı yaptığı; Bâkî ile artık millî ruhun şahlanışa geçtiği gibi görüşlerdir.

Gibb'in bu eseri yazarken kullandığı kaynakların hemen hemen tamamı tezkireler ve Londra'da tanıdığı Abdülhak Hamit Tarhan ve Çerkez Şeyhî-zâde Halil Halit Efendi gibi üstatlardır. Şahıs ve devirlerle ilgili olarak bulabildiği bütün bilgileri bir araya getirir; tezkirecilerin hükümlerini aktarır, karşılaştırır; doğru, yanlış ya da ihtimaller üzerinde durur; sonunda da bir kanaati oluşmuşsa bunu ifade eder ve şiirlerinden örnekler nakleder. Tamamı Antoloji'de bulunan bu şiirlerin de özenle ve isabetle seçilmiş oldukları görülür.

Gibb'in izlediği metotla ilgili olarak Ahmed Paşa hakkında söyledikleri bize bir fikir verebilir:

"Bütün tezkirecilerin ifade ettiği gibi Ahmed Paşa, eserlerinin de delâletiyle oldukça başarılı biridir ve önemli bir ilim adamıdır. Karakteri hususunda ise tezkireciler ittifak hâlinde değildir, fakat Taşköprîzade onu sadece kendisine isnat edilen bir takım cürümler dolayısıyla savunma zahmetine katlanmakla kalmaz aynı zamanda onun cömertliği ve âlicenaplığı üzerinde de durur.

Ahmed Paşa'nın edebî cephesi muhtemelen tamamıyla lirik eserleriyle sınırlıdır; bir tek mesnevisi yoktur, fakat kaside ve gazelleriyle hiç şüphesiz Batı-Türk şiirinde o zamana kadar ulaşılabilmiş en zarif ve halis bir şiir seviyesine ulaşmıştır. Divanında asrının edebî temayülleri bir noktada toplamış, yoğunlaştırmış ve bunları saf bir Osmanlıca ile ifade etmiştir; dolayısıyla umûmî bir muvafakatla o, Osmanlı şiir tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Ahmed Paşa, zamanına kadar olan şairlerin en zarifi olmakla kalmamış, gerçek edebî hünerlerini musralara döken ilk Osmanlı Türkü olmuştur. O zamana kadar kelime seçiminde gösterilmeyen benzersiz bir başarı elde etmiştir ve Osman-

lı Türkçesini edebiyat için uygun bir vasıta hâline getirmekte hayli önemli bir hisseye sahip olduğu da kuşkusuzdur. Bu suretle onun şiiri yeni bir devir açmıştır; Ahmedî ve benzeri diğer şairlerden maksat bakımından farklı olmamakla birlikte bu dönemin tasavvurlarına baktığımızda onlarınkinden sadece daha mükemmel olmakla kalmamış, pratikte diğerlerini dışta tutarsak, Batı Türkleri arasında edebiyat bakımından Osmanlı ağzıyla yazılabilecek tam manasıyla ilk sanatlı şiirler ortaya koymuştur.

Daha önceki sayfalarda da ifade edildiği gibi, biraz daha ileri gidecek olursak Osmanlı şiiri tam olarak bu şairle başlamıştır denebilir. Ondan önce de Yazıcıoğlu ve Süleyman gibi şairler vardı elbette, fakat bu ilk ustalar bu şiirin mecrasının dışında, tecrit olmuş bir vaziyette duruyorlardı. Belli bölgelerin ağızlarının ve birkaç kardeş diyalektin şairiydiler. Onları izleyen kimse olmadığı gibi şiirleri, halefleri üzerinde de bir etki yapmamıştır. Ahmed Paşa da onlar gibi yazmış olsaydı, şiiphesiz hiç yaşamamış biri gibi göçüp gidecekti. Onunla birlikte her şey tamamen farklılaşmıştır; bir ekol tesis etmiş ve yeni bir dönem başlatmıştır. 1600 (1008)'de ölen Bâkî'ye kadar bütün lirik şairler onun açtığı yolda yürümüşlerdir. Hatta birçoğu Ahmed Paşa'yı aşmış, ama onun açtığı yoldan sapmamışlardır. Ahmed Paşa'nın açtığı çığırın izlendiği yıllarda yazan Âşık ve Hasan Çelebi'ler bu konuda ittifak hâlinde dirler. Âşık'ın gözlemine göre şüara-yı Rum'un en önde gelen ismi Ahmed Paşa'dır ve kendisinden sonra gelenler arasında da en önemlisidir; Hasan Çelebi'ye göre ise Türk şiirine güç ve zerafet veren ilk üstattır ve mısraları "el-fazlu li'l-mütekaddim"le süslenmiştir. Gerçekte ondan önce Türk şiiri belâgat ve zerafetten yoksundu. Tezkiresini üçüncü dönemin başlarında yazan Riyazî, Türk şiirine ilk şekli verenin Ahmed Paşa olduğunu söyler; dördüncü dönemin başında yazan Belig ise, Türk şiirini, ondaki güzelliği gönül cezbeden bir dille süsleyen kişi olduğunu söyler. 19.yy.'da Harabat Antolojisi'nin girişinde de Ziya Paşa onu, Necâtî ve Zâtî ile birlikte Türk edebiyatı dilinin temellerini atan şahsiyet olarak anar.¹⁰

Gibb'e göre bir şahsiyetle ilgili en doğru hükmü yine devrinin tenkitçileri verir; daha doğrusuna ise ancak bunların tahliliyle ulaşılabilir. Kendi görüşlerini çekinceli olarak ifade etmek ise herhâlde sosyal konularda çalışan bir bilim adamının sahip olması gereken bir hassasiyet ve zerafettir. Gibb'in bu konudaki inceliği eserin isminde de görülür: "The History of Ottoman Poetry" ile "A History of Ottoman Poetry" farklı anlamlara sahiptir; başta bulunan ve "herhangi bir" anlamı taşıyan bir harf olan "A", eserin adına daha genel ve objektif bir anlam katmaktadır.

Hangi konuda olursa olsun bilgi, emek ve akıl mahsulü bir çalışmayı, onu ortaya koyan bilim adamını yok saymak ya da birtakım önyargılardan hareketle hakkında kesin yargılar söylemek hiç de çağdaş bir yaklaşım değildir.

Gibb, Türkün şiir yeteneğini ve millî vasıflarını irdelemekle de kalmaz, zaman zaman Doğu ve Batı kültürleri ve edebiyatları arasında karşılaştırmalar da yapar. Bir yerde şöyle der: "Bu eserde belli bir maksat gütmüş olmasaydık benzerlikleri ayrıntılarıyla izlemek, hem de Batının Doğuya neler borçlu olduğunu,

ne denli minnetdar olması gerektiğini soruşturmak oldukça ilginç olacaktı. Bununla birlikte mezkûr mütalâamıza bir yönü kat'î olan şöyle bir cevapla açıklık getirmek mümkündür. Ortaçağ Avrupa'sı malzemeyi hangi kaynaktan almışsa bunda Doğuya ortaklıklar ve Lâtin üstatlardan öğrenmemişlerdir.

Bu çalışmamızda bizi alâkadar eden husus 14. asır boyunca devam eden ve 15. asrın da büyük bir bölümünü kapsayan Doğu ve Batı kültürü arasındaki bu paralelliktir; Avrupa'da entelektüel ve ahlâkî hayatın istikameti Rönesans'la yön değiştirinceye kadar aralıksız devam etmiştir, fakat daha sonra ortaya çıkan ayrılık, ânî olduğu kadar da tamdır. Yeni tesis edilen Helenizmin rehberliğinde Batı, eski yolundan çark etmiş, çok farklı ve yeni olan bir yola girmiştir. Doğu, eski yolunda ilerlemesine devam etmiş; böylece 16. asra kadar aynı yolun yolcuları olan insanlar birbirine yabancılaşmış, zalimce tavırlar içerisine girmişlerdir. O zamandan sonra birbirleriyle birçok defa düşman olarak karşı karşıya gelmekle birlikte birbirlerini anlamışlar, fakat Avrupa buna riayet etmeyince karşılıklı anlayış bitmiştir.

Ortaçağ zihniyeti ve Rönesans zihniyeti birbirine o kadar karşıttır ki karşılıklı anlayış hemen hemen imkânsızdır. Batı'da Rönesans zihniyeti Ortaçağ zihniyetini katletmiş, fakat Doğu'da sadece sözü geçmez bir konumda kalmıştır. Bu itibarla bugün tipik Batılıyla tipik Doğulu birbirlerini gerçekten asla anlayamamışlardır; Doğu'ya gelince -modern dünyanın hile hurdalarını bilmeyen- en azından masum Doğu'ya; o hâlâ Orta asırdaki tavrıyladır.¹¹

Gibb'in, eserini yazarken, o sıralarda İngiltere'de bulunan öğretim üyeleri Türklerden ve diğer Türk dostlarından da yararlandığı bilinmektedir. Özellikle dipnotlarda bu değerli insanlardan öğrenilmiş orijinal bilgiler bulunmaktadır. Bu sebeple eserini, her ne kadar bilhassa Batılı okuyucuları düşünerek yazmışsa da bugün Türk edebiyatı ile ilgili olan herkesin ve Türk okuyucularının da incelemesi gereken bir eserdir. İçerik olarak edebiyat uzmanlarının bu esere ihtiyaç duydukları söylenemese de Halide Edip Adıvar'ın işaret ettiği gibi, metot öğrenme ve geliştirme açısından göz ardı edilmemesi gereken bir eserdir.

¹ E.J.Gibb, A History of Ottoman Poetry, London 1904, c.3, s.VII.

² Bk. a.g.e. s. XVI-XXXIII.

³ Gibb, c.1., s.VII.

⁴ Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl*, Edebiyat Araştırmaları, T.T.K. Basımevi, Ankara 1986, s. 22.

⁵ Gibb, A History Of Ottoman Poetry, (tercüme: Ali Çavuşoğlu, Osmanlı Şiir Tarihi), Akçağ Yayınları, Ankara 1999, c.1, s.247.

⁶ A.g.e., c.1, s.16

⁷ Mehmet Çavuşoğlu, *Divan Şiiri*, Türk Dili Özel Sayısı, Ankara 1986, Temmuz-Ağustos, s. 1.

⁸ Gibb, c.1., s. 6.

⁹ Gibb, c.2., s. 41-47.

¹⁰ Gibb, c.1, s. 446.



DOSYA

EDEBİYATTA KLİŞEYE KARŞI
DEFORMASYONUN İŞLEVİ-2

HADİ, O ESKİ HAVALARI ÇAL YİNE

Hangi çılgın bana zincir vuracakmış? Şaşarım!
M.Âkif

I. Şu Belirsizlik Korkusu

Edebiyatın özüne ilişkin büyük bir cümle kurarak teamüle uyalım. “Edebiyatın özü; hangi türden söz edersek edelim, hangi edebî davayı güdersek güdelim, içinde yaşadığımız dünyanın herhangi bir parçasını ya da tümünü kuvvetle çağrıştırmaya veya vurgulama yeteneğinde yatar. Bunlar bildiğimiz veya bilmediğimiz dünyalardır.” Esasen çok anlamlı görünen bu iki ciddi cümleyi bir takım ek yorumlarla zenginleştirmek mümkündür. Çoğumuz için kolay ve mümkündür. Ancak kolay ve sapa yollara kaçmakla sorunları çözmemiz olası değildir. Bu yazıda bunun niçin yapılmaması gerektiğine dair bazı varsayımlar üretmeyi umuyoruz. Küçük bir alıştırma kabul edilmesini temenni ederek; edebiyatın gücüne dair varsayımlarda bulunmak, edebiyatın şaşmaz öngörülerini konusunda koyu ve sofuca bir inançla düşünceler serdetmek, (başkaları tarafından) zaten kanıtlanmış bazı iyi örnekleri hatırlatarak bu inancı beslemek, bazı kötü örnekleri anarak kendi sözde-ayrım kabiliyetini kendine onaylatmak vb. türden kötü alışkanlıkları bir an için bir kenara bırakmayı öneriyoruz.

Hegel’in “Hata korkusunun hatanın ta kendisi olduğundan endişelenmemiz gerekmez mi?” sorusuna bir soru yöneltelim: Hata korkusundan endişelenmemek gerekiyorsa hatanın ta kendisi olanı yapmaktan kaçmaya ne gerek var? Böylece klişe ve deformasyon konusunu özetleyen bir paradoks oluşturmuş olduk. Elimizde klişenin üzerinde uzlaşmış olan bir ölçüsü yoktur. O halde deformasyonun da bir haddi yoktur. Orta yolcu cümleler için çabalamaya gerek yok. Akl-ı selim sahibi emekli veya malûlen emekli genç edebiyatçının aşırıktan kaçınan mutedil tavırları... buna karnımız tok. Aşırılığı başlı başına bir şey zanneden irili ufaklı Bihruzlara da. Karnımızın tok olduğu başka şeyler de var, pek çok şey... İşte doygunluk oluşunca klişe diyoruz servis edilen şeye. Bir öğün sonra yeniden değişebilir karar. Ama şurası muhakkak ki her karar beraberinde gerekçelerini de taşımalıdır. Kararlarının hesabını vermekten imtina etmeyen her edebiyatçı şunu da bilir: Kendisine ancak daha çılgın birisi hesap sorabilir. Kendi Molla Kasım’ı geleneğe siygaya çektiirmez kendisini. Her Kasım diğerini ilga edebilir. Bir Kasım “yaptım iyi de oldu”, derken ikincisi “bu olmadı” diyecektir. İkisi de tarih

huzurunda gerekçelerini bir bir açıklayabilmişlerse. Çağdaş olmaları bile gerekmez. Zamanlar üstü ve Türkçenin zirvesinde bir karabettir bu, eteklerde buluşmak imkânsızdır. Özetle söylemek gerekirse, Kasımlar arasındaki bir zincir ve akış deformasyonun da gayri resmî tarihidir.

Nüfusun çoğunluğunu (eğrinin göbeğini, *geçer* ile sınıf geçenleri vs.) teşkil eden mutedilin zihninde bir felaket olarak algılanan şey işte tam da budur. Finale mutedillerin kalmıyor olmasından hareketle ırapta yerinin olmadığını sanması/bilmesi. Deformenin sınırları konusundaki “belirsizlik” onu korkutur. Ortodoksinin ve en geniş kitlenin sözcüsü olarak söz alan mutedilik yanlısı, aslında geniş kitlenin algılama gücünün (klişeleri esirgeyen ve bağışlayan) orta yollu çapına güvenir ve sığınır. Kendi orta varlığının biricik garantisi orta yolluluğun “geleceğin şiiri” vb. ilan edilmesidir. Ezra Pound’dan anımsayarak söylersem, “vasat insanlar ölümsüzlüğe kavuşmak istiyorlarsa, tabii ki bir çeşit vasatlık (sıradanlık) kült’ü yaratmak, Lewis Morris and Co. ‘yi koruma alışkanlığı geliştirmek zorundalar.”¹ Buna “ortaçağlılık kültü” de diyebilirsiniz, adı önemli değil. Ama belli başlı niteliği olan “belirsizlik korkusu” çok önemlidir. Asaf Hâlet Çelebi bu korkuyla yaşayanları netlikle tavsif eder: “Kendisine yabancı gelen her şeyden nazârî bir korku geçiren kimseler için yeni ve eski vardır. Onlar alışamadıkları şeyden korkar ve hemen aforoz etmek isterler. Ne yazık ki bu görüşleri bozuk kimselerin gördükleri ekseriya mukavva heykellerdir. Oyunun sonlarına doğru kalkıp da kendi görüş hatalarını anlasalar bile nihayet evvelce beğendiklerini zannettikleri şeyden ani bir nefretle ayrılmaktan başka bir şey yapamazlar. Onlar daimi surette güzeli, iyiyi, doğruyu görmemeğe mahkûm olmuşlardır.”²

II. Yeninin n. Terimi Üstüne

Deneme cüretini gösteren kişi için hiçbir şey olanaksız değildir

M. Lewis

Evet ama manneristlerle³ cüret sahipleri hep karışır. Bu nedenle gayri resmî tarihte fevkalâde yanlış anlaşılmalara göze çarpıyor. Türk şiirinin dününden habersizmiş gibi dünkü yaveleri bugünün icadı diye piyasada son sürüm olarak görmek doğrusu bizde “bedîî heyecan” uyandırmıyor.

Breton⁴ soruyor: Sokakta karşılaştığınız bir kadının gözüne nasıl çarpabilirsiniz? Kendisi yanıtlıyor:

.....

Bu bir içerik değil. İçeriğin temsili. Anlama dolaylı olarak atıfta bulunuyor.

Dolayısıyla 1924'te açıklanan içerik temsili bugün için benzerlerine bir kalıp vazifesi görür. Bugün bunu virgülle yaparsınız ya da başka bir işaretle. Söz konusu olan şey, bir benzerini yapmaktır. O anlamda artık deforme etme limiti kendi sınırlarına dayanmış olan bir yoldur bu. Bu, ilginç bile değildir bugün. Neredeyse kendi geleneğini oluşturmuştur. "Yani sanatçı piyasa koşulları öyle gerektirdiği için başkaldırmaktadır ve başkaldırısının gerçek bir değeri yoktur, çünkü uzlaşmanın getirdiği bir düzen içinde hareket etmektedir."⁵ Peki, bu deforme mantığında uzlaşmış ve oluşturulmuş şiirler hakkında yorumu bekletilim. Ama bunu deformasyon sayamayız. Sms şefaatiyle ünsüz harflerden oluşan bir sözcük öbeğinde (gdyrm yazmak gibi) zekâ filan ısıldamıyor. Bu sadece, sinsice tembelliğimizi ve güncelliğe düşkünlüğümüzü okuyor. "Yeni"nin 3. 4. ve 5. si artık şu anlama gelecektir: "Geleneksel n. Yeni". O halde "(n+1). yeniye kadar kapalıyız" deme hakkı da okuyucunun. Bir hayli geleneksel!

Bir okuyucu olarak şu kadarını söyleme hakkımız varsa: Lütfen gözbağcılığınızı buluş olarak sunmayın bize. Çünkü ortada bir buluş olmadığı gibi buluş da beklemiyoruz zaten. Şiirde minimum zekâ ile yapılacak işler de miadını doldurdu. Zekâ varsa görünür zaten, işaret etmeye ne hacet. Malumu ilam ederken malumatı dönüştürün ya da daha iyisi dönüştürmeyin öylece yığın önümüze. Sıralı ya da sırasız, hepsine razıyız, yeter ki sulandırılmamış, hisle kirlenmemiş bir bölge çarpsın göze. Emek verilmiş olsun. Ardında Türkçenin bilgisi geniş bir ufuk olarak görülebilsin, tek satır anlam içermese de.

Ama hâlâ birine bir şeyin nasıl yapılması gerektiğini söylediğimiz iddia edilemez. Çünkü nasıl yapılması gerektiği konusunda onca çabaya rağmen hiç kimse bir şey söyleyemedi bugüne dek. Tıpkı göze nasıl çarpılacağı konusu gibi, bu sorunun cevabı da boşluklarla dolu bir bulmaca.

Ama şayet yeni olan gözümüze çarparsa yeniye "yeni" demekte beis görmeyiz. Şüphe yok ki her dönem er ya da geç kendi vicdanını da oluşturur. "Her doğan yazar kendinde bir Yazın davası açar; ama suçlu bulsa bile, cezasını belli bir süre erteler her zaman, Yazın da bu süreyi onu yeniden kazanmakta kullanır; özgür bir dil de yaratsa boşunadır, onu 'üretilmiş' olarak geri yollarlar kendisine."⁶

III. Retrospektif ve Paralel Hatlar Üstüne



Göreydi şive-i tarz-ı kasâyidim Nef'î
Olurdu sözlerimin çâk çâk-i hayranı

Neşati

Bu geri gelen “üretilmişlik”i her aşamada sağlam sinirlerle alt etme çabası sonunda yazara bir üslup bağışlayabilir. Bir ihtimal. Ama en az çabasında bile, genel olarak, dilin *uzlaşım*sal ve *olası kullanımından* kaçınması gerekiyor gibi görünmektedir. Öte taraftan dilin olası kullanımları her tarafa sızmış geniş bir şebekedir. Her edebiyat eseri ardılları tarafından üretilmişlikle *yiüzleştiğine* göre müthiş bir yinelenme ve kısır döngü oluştuğunu görmemiz icap eder. Şu halde, tekrarda uzlaşım dışı kalan bir taraf aramak daha mantıklı görünüyor. Nitekim akıp giden hiçbir şey kendisiyle özdeş değildir düşünce gereğince, yinelenen sözcenin en az bir boyutta değiştiği söylenmelidir.

Bu noktada geriye doğru bakış önem kazanıyor. Bir takım seçeneklerin olduğu, bunlardan bazılarının seçilmesinde bir politika izlenmesi gerekliliği, kanondaki bireysel saptırmaların bir yenilik çekirdeği olabileceği açıktır. Örneğin; şiiri okuma hatları oluşturmak başlı başına bir tutum olarak dikkate değerdir. Geriye dönük olarak Türk şiirinde yeni okuma çizelgeleri belirlemek, bir ezbere dönüşmeye müsait olsa bile, yapılması zaruri olandır da. Bu zihinsel bir hırpalama çabası olarak çok değerlidir. Tekerrür edecek olan şeyi emsallerinden seçip ayırma işlemi, tek başına bile, deformatif ve devrimci bir hareket olabilir. Öte yandan bir damarı açarken başka bir damarı tıkamak da olasıdır. Çizilmiş hatları takip etme noktasında zorla seçim özgürlüğüne –örn. “seçeneklerin var ama şunu seçmen gerekir”- itiraz hakkımız vardır. Her şair belli kriterler geliştirerek seçimlerini değiştirmek gereğini duyabilmelidir. Çünkü geçmişteki iki şairi birleştiren doğrusal bir çizgi değildir. Birbirilerine sanılanın aksine karmaşık bağlarla bağlıdır. Aynı şekilde her şairin birden fazla şairle çok boyutlu ilişkileri vardır.

Geri bakışın çizgisel değil spektral bir yapısı olması gerekliliği açıktır. Geçmişte yer alan her şair sırrını kendisinin asla bilmemiş olduğu bir göstergedir. O kendi yaşamı içinde asla bunu göremezdi. Her sosyal gösterge gibi sıfatının sırrına sahip değildir. Onun sıfatının sırrına sahip olacak olan biziz. Onu diğerleriyle yan yana görme şansına sahip olduğumuz için. Bu anlamda geçmiş, önümüzde çoklu göstergeler ağı olarak apaçıktır. Akademinin tekeline sayılan konulara şairlerin de ilgi beslemesi gerekmektedir. Bunu okuyabilme ve anlamlandırma şansımız kendi yaptıklarımızı anlamlandırmaktan daha mümkündür. Geçmiş her okuma çabamızda geçmişin bizdeki katkısını ve yansımasını değiştirecek bir damar yakalamak ve tekrarlanacak o ayrıntıyı kovalamak önemlidir. Bu ayrıntının sadece seçimi için bile, mevcut ölçüler içinde azamî olanı becerebiliyor olmanın (“Bir şiiri birkaç kalemle yazmak lazımdır geliyor bana” gibi bir şeyi kastediyorum) doğru bir başlangıç olduğu söylenebilir. Tam bu noktada yaşıyadı Picasso’nun da kulakları çınlayacaktı.

IV. Düzensizlik ve Enformasyon Üstüne

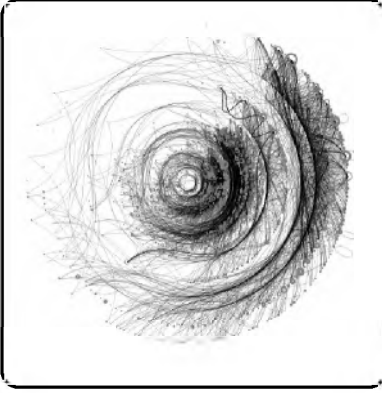
Şair sistemin enformasyon iletimini artırmak için sisteme düzenlenmiş düzensizlik modülleri katar.

U.Eco

Amaç oldukça pedagojiktir. Kulağın pasını silmek gerekmektedir. Ortaya poetik bir söylem çıkabilmesinin gerek şartı mümkün ve mevcut söyleyişi bir yönüyle ters çevirip silkelemektir. Öncelikli öneme sahip olan şey, silkelemenin bir alışkanlığa dönüşmüş olması nedeniyle yeni bir *düzen* içre olunmasıdır. Poetik söylemin kuralları belirlenmeye başladığı an kanunlaşma (mecelle) ve devlet eliyle şiir⁷ yürürlüğe girer. En veziz ifadeyle “İsyen bir yöntem, eleştiri retoriğe, ihlal törene dönmüştür.”⁸ Bunu takip eden şey yadsımanın amaçsızlığından maada yaratıcı bir vasfı kalmayıdır. Çok dikkat çekicidir: Tanpınar *aksülamel* ihtiyacını “meslekî bir kaçamak” olarak nitelendirmiştir. “Gençleri seviyorum. Onlarla, vâkıa, şiirin cevherinde anlaşıyorum. Fakat sanatı ne olsa ciddiye almalarını, yeni bir ifade tarzı aramalarını, keskin ve tahammülü dar zevklerini –bittabi hepsinde değil-, daha evvel söylenmiş olandan nefretlerini seviyorum. Fakat şiirden, hem de gittikçe genişleyen bir zaviye ile uzaklaştıklarını gizlemek de mümkün değil.”⁹

“Meslekî bir kaçamak” bir şair için en ağır suçlama gibi görünüyor bana. Reşit olmamak anlamına geliyor çünkü. Ne yaptığını bilmeyen basit bir oğul refleksi gibi. Bütün oğullar babayla çatışarak kişiliklerini buluyorlarsa bu bir törene dönüşmüştür, tıpkı herhangi bir geçiş riti gibi. İhlaldeki klişenin özü de tam burada beliriyor işte. Klişenin özü, bilindiği üzere, tekrardır. Tekrar mütemadiyense ve belli bir periyoda bağlanmışsa tören olur. Tören (ibadet vs.) bir klişenin sorgulanmaksızın (çünkü inançla) uygulanmasıdır. Törenin her tekrarı öncekiyle biçimsel olarak o kadar örtüşmektedir ki bir süre sonra kişi bu aynılık sayesinde kendisindeki farklılaşmayı görür. Tekrar belli bir periyotta değilse ve belli bir sıradüzen gözetmediği zaman ve ileti içeriğinden boşalmışsa klişe¹⁰ olur. Diyelim ki, tekrarın sezdirilen amacı mevcutsa ve tekrar olduğuna ilişkin bilinci içerdiği zaman ise klişe olmaktan çıkabilir ve belki bir ölçüde deforme edilmiş olur. Burada tekrarlanan şey bir ileti olarak boş ise bile tekrarın bilinçli amacı bir ileti olur. Çünkü “Bir enformasyon parçasının, topluluğun genel bilgisine katkıda bulunabilmesi için topluluğun zaten sahip olduğu bilgi dağarcığından tözsel olarak farklı şeyler söyleyebilmesi gerekir.” Wiener büyük sanatçıların bunu gerçekleştirdiğini söyleyerek özgünlükten klişeye gidişin bir mukadderat olduğunu da söylemiş olur. “Kitlelerin alıştığı her özgün yapının yazgısı budur.”¹¹

Shannon ve Weaver’ın *Enformasyon Kuramı* (Information Theory) iletişimi



Boris Müller / Infosthetics

konusunda geliştirilmiş kavramlar, sayılılar, önermeler manzumesini kapsar.¹² Buna göre, iletişimin çevrimini bildiri, kaynak, kanal ve hedef oluşturur. Vericiden giden bildiri kanal boyunca “gürültü kaynağı”na karşı tedbir almak zorundadır. Bildirinin alıcıya bozulmadan ve anlaşılabilir gidebilmesi için alınan tedbir yöntemleri; yineleme, bağırma, jest ve mimiklerle destekleme vb.dir. Burada bizi ilgilendiren şey, gürültü kaynağı ve ileti ayrımıdır. Buna poetik bir bağlamda düşünersek şiirde

yapılacak her deformasyonun bir tedbir hükmünde algılanması gerektiği açıktır. Neye karşı? Gürültü¹³ sayılanın poetik olması, poetik sayılanın ise klişe olması ihtimaline karşı.

Enformasyon kuramına göre gürültü, dışarıdan gelen bir karışıklık unsuru etkisiyle metnin gücünü yitirmesi, bazı düzensizliklerin oluşması ve karışıklı iletişimin kesintiye uğramasıdır. Ancak poetik bağlamda tam da tersine gürültü bir biçim gereği olabileceği gibi, poetik olarak sunulan içerik de aşırı tekrar ve içi boş olması nedeniyle klişeye dönüşerek iletilmesi isteneni engelleyen gürültüye dönüşebilir. Bir diğer deyişle enformasyonun gürültüyle değiş tokuş edilme ihtimalini de hesaba katmak gerekir. Deformasyonu da düzene yöneltilmiş bir kasıt olarak görmek yerine düzenin mutlaklığına yönelmiş “maksatlı düzensizlik”¹⁴ olarak görmek yeğdir. Buna maksatlı belirsizlikleri, yapıtın maksatlı açıklıkluluğunu da dahil etmek gerekir.

Belirlenmişliğin ve belirsiz olana karşı kapalılığın sonucu olarak şairin katı iç dünyasının başka sesleri duymasına engel olan bir klişeye, bir damgaya dönüşmesi ise üslup sayılamaz. Şair bu durumda, bir yerli kabilesi ritüelindeki şiirsellikten (içi boş tabular, törenler ve formüller) öte bir elif miktarı gidememiştir. Şiiri bir batınî kör inanca, batından gelen boğuk bir sese dönüştürmüştür. Eğer bir şair nasıl şiir yazdığını açıklamaktan acizse veya çeşit çeşit uydurma vecd halleri ile açıklamaya çalışıyorsa, en üstün bilinç düzeyini gerektiren şiir yazma anını bir tür nöbet ve ihtilâç gibi algılıyorsa, adını deliye çıkarıyorsa bilinmeli ki orda olup biten şey poetik bir tacizden, tasalluttan ileri gitmiyordur. Ulaştırılmaya çalışılan enformasyon gnostik bir karmaşaya kurban edilmiştir, ortaya çıkan dil ucubesinin anlaşılmazlığı da derinlik diye satışa çıkar. Doğrusu buna da tıka basa doymuş durumdayız. Biz artık çok kutuplu yapıtların¹⁵ sürekli değişen düzenlerini, düzensizliğe yönelmişlikle kaos arasındaki ince sınırda biçimlenen diyalektik zekâ eserlerini merak ediyoruz.

V. Çoksesli Şiir Poetikası “Skandallar Modeli”¹⁷

*“Döneriz hayvanların, madenlerin, zamanın
karnında durmadan. Çıkış yolunu bulmak için: Şiirdir.”*

O. Paz

“Ciddiyetle şenlik arasında”ki titreşimin yansıması olan titreşimler deformasyonun da klişeden ayrılma uzaklığını belirler. Neyse ki bir sürü belirsizliği besleyerek. “Kiçi tanımlama girişimleri genellikle başarısızdır” der Adorno. Öte yandan hiçbirimiz kiçi olanı, olmayandan ayırt etmeye çalışmaktan vazgeçmeyiz. Ama gerçekleşen her zaman “olumsuz biçimde muhafaza edilebilen”dir; işte bu müthiş bir şiir olur. Kiçi ise tüm olumsuzluğuyla birlikte muhafaza edilemeyendir. Yine kiçi tanımlamış olmadım. Sadece bir şeyin baştaki olumsuzluğu, bir olumluluğa dönüştükçe kiçlik boyutu belirginleşir. İnsanı şiir eyleminde kışkırtanın ve yazmaya itenin ne olduğunu sanırım bir parça tanımlayabildim: Olumsuzluğu yoğun saklama arzusu. Ama olumsuzluk saklanamadığı zaman işte o devşirme oluyor, bir başka şeye kalbolarak. Özellikle Proust, Joyce ve Kafka örneklerini akla getirince pekişiyor bu düşünce. Belirgin biçimde olumsuzluğu yaşatmaya çalışan bu yazarlar kendilerinden öncekilere en yıkıcı hareketi yöneltmekle birlikte kendilerinden sonrakiler için en kullanışlı klişelerin üreticileri de olmuşlardır. Buna bir başka gözle bakarsak da, usul ve teamülleri koyanlar, yasa koyucular. ‘Kendisi bir yanlışlık gibi’ duran yazarlar diyorum ben bu tarz yazar-şairlere. Onlar, bilinçsiz ya da bilinçli yanlış yönde duran kişilerdir. Ancak ne yazmış olduklarının son derece bilincinde oldukları kesindir. Ne basitten korku, ne ters akmaktan kaçış, ne de mevcuda karşı mahsustan ters durma derdi... sadece yaradılışlarının baskısı ile *neyse o* olmalarının gereğini yapma.

Kiçi olandan korkmak kiçi olmaktan kurtulmak için yeterli değildir. Zevk-i selim sahibi kişilere bir bakın. Herhangi bir şeyi sevmekte hata yapmaktan bir diğer deyişle skandaldan korkmazlar. Öte yandan gerçek kopuşların bir “yaratılış ucubesi”¹⁷ meydana getirdiğini bilirler. Kopuşu, “olumsuz”u saklamak için bir kap gibi düşünürsek bunu çok sıkı kapatmak (sürekliliği bozmak) içindekini çürütecektir. Öte yandan dil içi herhangi bir eserin zaten ne olursa olsun süreklilikten kopamayacağı varsayılabilir. Dilin ufku her durumda eserin ardında kalacaktır. Oluşturulan parça ne kadar tesadüf olursa olsun, her durumda geçmişten bir kesitin özgül çekim alanında kalacaktır. Bu nedenle birtakım gereksiz korkularla bir sınır tayin etmek kadar şairin elini kolunu bağlayan başka bir şey yoktur. Dolayısıyla Fredric Jameson tarafından bir hapisane olarak tanımlanan dilden kaçış yolları aranmak zorundadır, hiç çıkış yolu olmasa bile. Giderek dilin magmasına doğru ilerlense bile, ki kim bilebi-

lir istenenin tam da orada gerçekleşmeyeceğini? Bunun bir ölüm kalım meselesi olduğuna dair şüphem dahi yok. “Goethe, Kleist’i, oyunlarını ‘görünmez bir tiyatro’ için yazmakla suçlamıştır. Ama sonunda görünmez tiyatro ‘görünür’ olmuştur. Çirkin, uyumsuz ve anlamsız olan, ‘güzel’ olmuştur.”¹⁸ Şu durumda bir eseri eleştirirken usule ve teamüle uygunluğuyla değil teamüller ve usuller getirme kapasitesiyle tartmak gerekir. Kaldı ki Latîfî, Sehî ve Âşık Çelebi gibi önemli tezkirecilerin bile bu konuya yaklaşan ayırt edici ölçütleri vardır. Her şairi birer birer bu ölçütlere vururlar: mucid, müteferrid, muhterîr, mûsid, mübdî, müdekkik, pür-gû, cevelân-ı tab, nekkâd vb. gibi.¹⁹

Her skandal bir usule dönüşmez, ama her usul bir skandalla başlar. İnsanın dünyaya atılış öyküsü bile bir skandaldır. Bir skandal patladığı zaman hakkın da skandal olan kişinin skandalıdan öncekine oranla gerçek bir kimliğe yakınsadığı kesindir. Bir gizlilik ortadan kalkınca bir yalan gerçeğe dönüşmüş sayılır, kişi derhal affedilir. Kişinin diğer suçları konusunda daha itirafçı olduğu gözlenir. Şiir yazmak da ufak çaplı ama süregelen bir skandallar toplamıdır. Bir şeyin açılması mahiyetinde. Alman filozofun meşhur “aletheia” sözcüğünü anımsayalım. Açıklayıcı bir durum hiç oluşmasa bile şiir yazarın ‘bir kişilik yakınsaması’ yaşadığı açıktır. Her skandal potansiyeli, bir maske ya da *takma ad*, bir başkası (persona) ardında emniyettedir. “Süregelen skandallar modeli” adını verdiğim bu model şiirin en verimli yeni yasasıdır. Masklar artlarında bir skandalı barındırdıkları ölçüde egzotik birer nesneye dönüşecek gibi *sınırda* dursalar da vasıfsız ve artları boş *bir image* (bir ikon!) olmaktansa, bir şeyin cilası gibi görünmeyi yeğlerler. Çünkü cila, alt yüzeyin *temsilcisi* değildir. Alt yüzeydeki işlenmiş olanın / deneyimin / skandalın sıfatı ya da adılı da değildir. Ondan ayrı bir kabuktur; ama skandaldaki gücüllüğü, kullanılmamış enerjiyi, *tehdit* unsurunu, yayılmacı potansiyelin en dış yüzeye baskı yapan ağırlığını göğüsler. Skandal, “neyse o” olan şeyin ne olduğunun *tam anlamıyla* bilinir olmasıdır. Bir diğer deyişle skandal, tavizler kanalıyla sürekli *dışarı sızma girişiminde* bulunur skandal adını hak etmek için. Şiirde masklar ise, neyin bilindiği ve bilinmediği ile ilgilenmezler. Her biri diğeriyle yoğun bir iletişim içinde olan ve kendi skandallarını yaratma peşinde olan ama artık skandalı anlamından saptırmış olan, kalınlaşarak skandalı sıkıştırmış olan yersiz yurtsuz kimliklerdir. Onlar açısından skandal sözcüğü anlamsız sayılabilir, çünkü bir *değer biçme* içerir, onlar kendi yerlerinde bulunuşlarında kendi ethoslarını yaratmışlardır, bu nedenle herhangi bir olma biçimi onlar açısından skandal içermez. Burada mask ile şiirdeki her ibarenin, söylemin her çeşitlenişinin kastedildiğini eklemem lazım.

Bu skandal bölgesi iki tür yoğunluk arz eder. Şiir de iki yoğunluk bölgesinin eşiğinde şekillenmektedir bana göre. İlki arzunun bölgesi, fantezi düzeyi yani skandal patlamadan öncesi. İkincisi ise arzunun tükenişi, sıfırlanışı. Dene-

yim bölgesi – farklı-oluşların alanı. Skandalın yayılma süreci sahnelenme sürecidir. Seyirci (skandalın dışında kalanlar) tarafından anlaşılma ve tüketilişi eşanlıdır. Suçlu suçuyla birlikte toplumun bağrına basılır ve perde kapanır. Suç o anda suç olmaktan çıkarak topluluk ruhuna mal olmuştur.²⁰ Skandal, maşerî vicdanın iktidar bölgesinde eritilmiştir ve masumlaşmıştır. Suçluluk duygusu hissettiren her oluşum bu anlamda yeninin belirtisidir. Aslında kaçış yollarının sonunun maşerî vicdanla her durumda buluşuyor olması aradaki zaman farkı hesaba katılmadığı sürece çelişki gibi görünecektir. Zaten Dadaloğlu ve Padişah içinde oldukları zamanda birbirilerini tehlike olarak görmeye devam etmişlerdir. Ama ikisi de başka başka yollardan bugün bir oyuncağın iki uç parçası gibi yerlerini almışlardır. Herhangi bir antolojide ikisinin de yeri mahfuzdur.

VI. Bir Şiir, Kapatılmış Bir Mekân ve Mekânın Deformasyonu

*Kuşkusuz gelecek, yazının yeniden yönlendirilmesinde,
canlı enerjiye dönüşmesinde yatmaktadır.*

F.Dupont

Mekân, Bachelard-Lefebvre çizgisinde düşünerek söylersek “boş ve masum” değildir. Herhangi bir mekânın özel bir konuma yerleştirilmesi kesinlikle iktidar söyleminin içine yerleşmekle eşanlamlıdır. Mekânın sağının solunun kapatılarak kamusal alandan ayrılması ise bir ethos seçimi yapmaktır. Necatigil’in “Evler” şiiri bu bağlamda çok tipik bir örnektir. Şiiri buraya peyder pey alarak hem irdeleyelim hem de deforme ederek yeniden yazalım. Böylelikle kapalı bir mekânın açılışının parodik bir şiiri doğuruşu da izlenebilir.²¹ Burada önemli olan yeni şiirin başarısı değil, eski şiirin eril iktidarının söylemini çökertmektir. Şairin, evin normalde akışkan olan coğrafyasını donduran, canlı enerjiyi soğutan tabutumsu bir varlık olarak gören bakış açısını yerinden etmektir. Diğer bir deyişle; parodinin ikincil işlevi yürürlüktedir. Şayet söyleminden güç koparmayı dilediğimiz başarılı bir şiir seçmek isteseydik bu defa deforme etmeyi seçeceğimiz şey söylem değil sözdizimi olabilirdi. Şunu da eklemekte yarar var, burada yapılmak istenen şairin şiir çabasını alt etmek değildir; onun şiirde inşa etmeye çalıştığı muktadir bakışın elçiliğini *tahrip* etmektir. Bu nedenle şairin üslubu ve kipleri saklı tutuldu.

Bir Deneme: Necatigil’in “Evler”i ve “Evleşmeyen”²²

1. Necatigil’in “Evler” şiirinin ilk kısımda basit bir ev tanımı yapılıyor: “İnsanlar yüzyıllar yılı evler yaptılar. / İrili ufaklı, birbirinden farklı, / Ahşap evler, kâğıt evler yaptılar. / Doğup ölenleri oldu, gelip gidenleri oldu, / Evlerin içi devir devir değişti / Evlerin dışı pencere, duvar.” Biz de bir tanım

bölümü yazalım, ama evi kapalı bir bütün değil açık bir yüzey olarak düşünelim, şöyle:

İnsanlar birer çukur bile olsa bir yere kapandılar
Soğuktan donmamak için bile olsa sırf
Kapattılar dört yanını bir karakutu
Sanılabilir giz ve örtü falan feşmekan
Oysa açıldıkça kapısı görünüyordu içi elde değil bu
Bir içi varsa artık bir içi yoktu bir yüzeydi sadece
Derinliği olmayan bir kabuk bir nasır bir deri lezyonu

2. İkinci kısımda evin içersindeki canlıya dair bir tanım var: “Vurulmuş vurgunların yücelttiği evlerde / Kalbi kara insanlar oturdu./ Gündelik korkuların çökerttiği evlerde / O fıkara insanlar oturdu.” Biz de bakalım bu canlıya:

Yoksul olsa da kişi baraka olsa da evi
Girince evine hükmetti dışısına
Ev bir yönetme merkezi oldu
Erkeği fakirse de

3. Evde zamanın etkisi “Evlerin çoğu eskidi gitti, tamir edilemedi,/ Evlerin çoğu gereği gibi tasvir edilemedi./ Kimi hayata doymuş göründü,/ Bazılara zamana uydular./ Evlerin içi oda oda üzüntü,/ Evlerin dışı pencere, duvar.”

Bir züğürt tesellisi
Evlerin karanlığına sığınmak
Ana rahmi gibi kavradıkça çıkışında sancı
Ev boğdukça güçlenen bir iktidarı
Penceresi dikizin siperi
Bir yaşlı kadın oğlunu çağırır durur gelmez oğlu

Pencere haset bakışın kıyımcı gözü oldu

4. Evin iki yönlü işlevine dair basit bilgi aktarımı "Evlerde saadetler sabunlar gibi köpürdü: / Eve geldi bir tane, nar gibi, / Arttı, eksilmedi. / Evleri felaketler taunlar gibi süpürdü. / Kaderden eski fırtınalar gibi, / Ardı kesilmedi."

Köpüren bir saadetin taşması nasıl olur
Bir tabut gibi çakılmışsa kapılar
Çürür rüya kardelen filan varsa don vurur
Bir evi diğerine bağlayan gizli bir geçit var ki
Tevrat'a konu olur komşunun karısı da

5. Aile içi dirliksizliğin sebebine dair ezber üzüntüler; "Evlerin çoğunda dirlik düzen / Kalan bir hatıra oldu geçmişte. / Gönül almak, hatır saymak arama. / Evlatlar aileye asi işte, / Bir çığ ki kopmuş gider, üzüntüden. / Evlerde nice nice cinayetler işlendi, / Ruhu bile duymadı insanların. / Dört duvar arasında aile sırları, / Bunca çocuk, bunca erkek, bunca kadın, / Gözyaşlarıyla beslendi."

PostScript Picture h.ünal çizgiler

Hatırını sayar babanın, evin tek oğlu
Sulbünün goncası sayar baba da bu oğlunu
Olmasa ebter diyeceklerdi ona soyukesik bir adam
Kızları sürdürmez ki soyu miras helal
Dense de kıza miras hiç helal olur mu

6. Emek sorunsalı: "Çocuklar, büyük adam yerine evlerin kiminde: / Çocukları işe koştı kalabalık aileler. / Okul çağının kadersiz yavruları, / Ufacık avuçlarından akşamları akan ter, / Tuz yerine geçti evlerin yemeğinde."

Hey yavrum ekmeğin derdi büyük ve kutsal

Peki sana bir soru: babalar da
Baba olmadan önce bizim gibi insan mıydılar?

7. Çeşitli sorunlar: “İnananların kaderi besbelli evlere bağlı, / Zengin evler fakirlere çok yüksekten baktılar, / Kendi seviyesinde evler kız verdi, kız aldı. / Bazıları özlediler daha yüksek hayatı, / Çırpındılar daha üste çıkmaya / Evler bırakmadı.”

Masum değildir ev, kısılcına alır
Ama evi de fazla zorlamamalı
Nihayetinde hepsi bir malzemeye bakar
Çelik de olsa ahşap da insanı sıkar kapalı kapı
Faş olursun aleme nukuş-ı alem sana bir açıldı mı
8. Çözülüş sorununun yorumu: “Yeni yeni tüterken ocakların dumanı / Kadın en büyük kuvvet erkeğin işinde / Erkekleri kaçtı, kadınları kaçtı / Evler dilsiz şikayet kaçmışların peşinde.”

Bir evden kaçan varsa o eve sorsunlar
Olabilmiş mi hiç bir direnme alanı
Sorsunlar kalanlara olmuşlar mı bir defa
Geri dönenler için su sızdırmaz bir çatı

9. Evi bir paylaşım malzemesi olarak görür: “Şu dünyada oturacak o kadar yer yapıldı, / Kulübeler, evler, hanlar, apartmanlar / Bölüşüldü oda oda, bölüşüldü kapı kapı / Ama size hiçbir hisse ayrılmadı / Duvar dipleri, yangın yerleri halkı, / Külhanlarda, sarnıçlarda yatanlar.” Oysa ev kurulan bir şeydir.

Bir adı yok evsizlerin evsiz denir onlara
Çalı çırpı taşıyacak dişisi olsa
Ha bakın görmek için savaşçısını
Hangisi yaman hele bir çalın da yumurtasını
VII. Bir Hipotekst

Hipoteksti alt-metin olarak çevirmekte yarar var. Ancak ifade edilmemiş ikincil anlamlar olan *subtext* için de Türkçede alt metin denmektedir. Biz araya “-“ koyarak farkı belirtelim.²³ Ancak sonuçta hipotekst bir *subtexti* de bulgulayabilir. Hipotekst, bir biçimsel dönüştürüm işlemidir. Bağlantılı metin üretmece oyunu olarak da tanımlanabilir. Bir metni ikiye ayırmak veya eksilterek dönüştürmek çok sayıda olasılığa bağlıdır. Eleştirel bir bakışla yapılabileceği gibi bir saygı ifadesi olarak yapılabilir. Özellikle ikinci durumda bunu bir okuyucu hakkı olarak görmelidir. Her okuyucu bir metni okurken zaten bilinçli ya da bilinçsiz çeşitli eksilterler yapar. Bunun kağıt üzerinde uygulanmasında ise ya bir eleştiri belirir ya da farklı bir anlam ortaya çıkarılmaya çalışılır. Bu anlamın ortaya çıkarılmasında bilinen yazma ediminden ayrılan tek fark malzemenin tamamıyla başkasına ait oluşudur.

Şair ve yazarlar aslında her yazma ediminde kendi eserlerini, kurguladıklarının olası bir alt-metni olarak ortaya çıkarırlar. (Genette bunun pratik örneklerine *intratext*: iç-metin der.) Belirsiz sayıda kaynağı anıştıran bir üst-metinsellik²⁴ de bunun eşliğindedir. Bu anlamda her yazarın kendi eserine çeşitli olasılıkları gözeterak alt-metinler üretmesi asıl metnin çoğul okumaları için çok yararlıdır. Böylelikle kendisinin eleştirmeni olarak kendi sanatının dikiş yerlerini de iyi bilme şansı olacaktır. Bu deneme için çoğul okumalara uygun bir şiir yapısı olan merhum Cahit Zarifoğlu’ndan rasgele bir şiir seçtik. Zarifoğlu şiirinin kurmakla yıkmayı iç içe geçirmiş yapısı her şiirin çok sayıda alt-metni oluşturulabileceği düşüncesi de veriyor. Olasılıklardan herhangi bir alt-metni örnek olarak uygulayalım.

BAŞIM EĞİK DİLİM KAPALI GÖZLER KANÇANAĞI ANLAMINDA (hipotekst)

Asrımızın zarif düşünceli gençlerinden biri

~~Haritaları üzerine bezlerin atılması~~

~~Lambaların kısılması~~

~~Kadınların bir vakit konuşmadan~~

~~Yaşamayı gerekebilir~~

~~Ve açılabilir görüntümüz Sahnemiz Perdemiz;~~

~~Her gün bir miktar kros boksit asit~~

~~Ve arenamız~~

~~Dokuzyüz milyon müslüman~~ rüyalarını hatırlamadan uyanabilir

Baş efendimiz

Görüntümüz
Sahnemiz
Perdemiz

Eğer dualanmasaydı sesimiz
Eğer yaradandan o güzel ağız
Açık ve seçik
Dilemesiydi demeseydi
“Allah
Sesinizi
Mağrıptan Mağrıka Kadar Duyursun”
Düşünmezdim üzerinde
Binmezdim deli deli koşan küheylan

Bildim Sensin Sen Sen
Diri Diri Diri Şahım
Diri Şahım Diri Diri
Dirilt Alemleri Alemleri Alemleri Alemleri

Çünkü dokuzyüz milyon müslüman rüyalarını hatırlamadan uyanmıştır
~~Bunların~~ üzerine ezan
~~Ucu~~ sancılar vuran
Bir kırbaça ~~olmalıydı~~
Her duyan
Bağrını açmalıydı akan kanı da sevdayı da yorumlamaya ~~almalıydı~~
Hayır dokuzyüz
Milyon müslüman
Tarihin hülyalarından vazgeçmiş olabilir AMA BEN

Elim dizlerime Vur Kalk
Müslümanlar uyanın Eller Dizlere Vur Kalk
Yumruklar dizlere vur vur
AMA BEN Ama ben Ama ben Ama ben

Korku gerek tenlere ~~etim kalbur~~
Değer bakışın kıyar da kıyar

Korku gerek reca gerek

Yanlış anlaşılmuş olabilir
 Sesini duyuyorum kendimin/kelimeler kendinden emin değil
 Yanlış anlaşılmuş da olabilir
 Aklim başımda mı! Değil

Ve sesimi duyuyorum
 Kaburgalarımın gelip artık kavuşamadıkları iniltiden
 Kulun korktuk çerrinden
 Ağzımız yerlerde kaldı gerçek dilimizden akmadı
 Kuldan korkarken gel zaman git zaman
 Bir hayat ki haşa korkmadan yaradandan
 Ama elbet ruhumun vazgeçilmez akışı baş çarptığım kayalıklar

İrmaklarımın altından akan ırmak
 Sandal sefalarım Marmara toprakları
 Ama söyle olmuşa yüzüme karşı söyle neyi inkar ettim

Dilediğim en güzel hayat
 Çöplerin içinde rüya aradım
 Düştümsen eğer sana bakarken düştüm

Sen dinç zaman
 İşte kuluçkan
 Bereketle taştan yağ küpleri gibi
 Parmaklardan akan çeşmeler gibi

İşte sinem kalabalık ve kendine zinde
 Kullardan pervasız nesillerden biri

Aha Şeyh efendim Aha yüreğim
 Göz kapanır akıl susar susar akıl
 İstersen haydi haydi haydi
 Yeryüzünün bütün gümbürtülerini çağır

Çehrenden o azgın maskeyi dök
 Ö evleri kedere boş
 Nasıl olsa her kucaklandığın dalgada
 Bir gemi kadavrası gibi ikiyüz yıl parçalandın
 Mahşerinde uyanacaksın

~~Ağzının~~

~~Korkuyorum o nedenle~~

~~Başım eğik~~

~~Dilim kapalı~~

~~BAŞIM EĞİK DİLİM KAPALI GÖZLER KANÇANAĞI ANLAMINDA~~

Asrımızın zarif düşünceli gençlerinden biri

rüyalarını hatırlamadan uyanabilir

Sahnemiz

Açık ve seçik

Bildim Sensin Sen Sen

Dirilt Alemi

Çünkü dokuzyüz milyon müslüman rüyalarını hatırlamadan uyanmıştır

üzerine ezan

sancılar vuran

Bir kırbaç

vazgeçmiş olabilir AMA BEN

Eller Dizlere Vur Kalk

Korku gerek tenlere

reca gerek

Sesini duyuyorum kendinden emin değil

Yanlış anlaşılmış da olabilir

Ve sesimi duyuyorum

baş çarptığım kayalıklar

söyle yüzüme karşı neyi inkar ettim

Düştümse eğer sana bakarken düştüm

Sen

İşte

Bereketle taşan

Parmaklardan akan çeşmeler gibi

İşte kalabalık ve kendine zinde

pervasız nesillerden biri
İstersen haydi
Yeryüzünün bütün gümbürtülerini çağır

o azgın evleri kedere boğ
Bir gemi kadavrası
Mahşerinde uyayacaksın
eğik
kapalı

¹ Ezra Pound, "Rönesans", *Rönesansın Serüveni* içinde, YKY, 2005.

² Asaf Hâlet Çelebi, "Sanatta Eskimeyen Şey", *İstanbul*, s: 8, Haziran 1954.

³ Herhangi bir biçem ya da tavrı, abartmalı ve samimiyetsizce alan mannerist, amacını anlamadan sanatçının tekniğini uygular. Cüret sahibi olan ise cesaretle amacına uygun tekniği yaratır. Aklıma hemen gelen cesaretli bir örnek; genç şair Ömer Şişman'ın bir şiiri "Yerini Bulamayan Bir Z Raporu" gazete haberindeki soğuk algıyı yineleyerek (yineleme önemli bir güdültü bastırıcı tekniktir, hatırlayalım) adeta zorla şiirin çevrenine dahil ediyor. Şişman'ın amacına uygun tekniğin izini başarıyla sürdüğünü söyleyebiliriz. Öte yandan öğrenilmiş bir yineleme ile belli bir amacı olmayan şiirler de yazılabilir. "Ne olursa olsun hep koş Forest" sözü bir gün -olur a- can kurtarabilir. Ancak şiir ortamında kendi tekniğini yaratma peşinde olmadan "yaptım oldu" mantığı çoğaldıkça bilginin, yeteneğin, şiir algısının tanım değiştirmesi daha- sı değersizleşmesi gündeme gelecektir.

⁴ *Birinci Sürrealist Manifesto* içinde, André Breton, altıkkırkbeş y.

⁵ Bu yazıdaki bütün Umberto Eco alıntıları *Açık Yapıt* adlı kitabındandır. Çev. Pınar Savaş, Can y., 2001.

⁶ Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, 2. bas. 2003, Metis y.

⁷ Öte taraftan eşkıyayı dağdan, "şakidir" diye inmeye zorlarsanız -ki onun asıl vasfı bozuk dü- zenden *şikâyetçi* olmasıdır- Dadaloğlu'nun da Köroğlu'nun da birer devlet memuru olması yakışık alacaktır bu mantık düzeninde. Çünkü bugün topluluk ruhunun en sadakatlı temsil- cileri memurlardır. Ortodoksinin yavuz kalesidirler. Kahramana yazıktır beyler! Onu dağdan indirip kadroyla işe almaktansa -Pound bile böyle yapmıştır biz yapmayalım-, iktidarı ve Bo- lu Beyini besleyenin, bizzat topluluk dediğimiz şeyin Sünni görünse bile sadece kravatlı üye- leri olduğunu görelim. "Yiğit muhtaç olmuş kuru soğana / bilmem söylesem mi söylemesem mi" konusunu ise hiç açmayayım.

⁸ Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*, Çev. Kemal Atakay, 1996, Can y.

⁹ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, "Yeni Edebiyat Cereyanına Dair", *Dergâh* y. 5. bas. 1998.

¹⁰ Bilmediğimiz yeni bir şeyi söylemeyen, belli şablonlara oturtulmuş olan söylemlere klişe di-

yoruz. Çoğunlukla anlaşılabilirliği sağlayan unsurlar da –bellek gibi çalışan- klişeler olduğu için yapılacak her bozma eylemi yine klişe ile tanınır olacaktır. Yani klişe ile klişe olmayan, ortak bir sınırı paylaşır ve yekdiğerini görünür kılar.

¹¹ Norbert Wiener, aktaran Eco.

¹² Ayrıntısı için *The Mathematical Theory of Communication*, 1949. Özeti için Eco. Benzer bir yorumu için H. Cöntürk, *Çağının Eleştirisi*, haz. Ege Berensel, 2006, YKY.

¹³ “Patırtı nesnelerin alkışlarıdır. Olayların başlangıcında, kitle henüz küçükken ve çok az şey olmuşken ya da hiçbir şey olmamışken, bu türden bir gürültüye özel bir gereksinim var gibidir. Gürültü, kitlenin ümit ettiği desteğin vaadi ve gelecekte yapılacak işlerin mutlu bir kehanetidir.” (Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*)

¹⁴ Ancak daha önceki düzenle ilişkilendirildiği zaman düzensizlik olan, yani aslında iletişimi amaçlayan düzensizlik. Geniş bilgi için bkz. Eco.

¹⁵ Eco’nun açık yapısı, Barthes’in yazılabilir betiği hemen akla gelen çağrışımları. Çoksesli şiir poetikası, 1990 kuşağı şairlerin bir bölümünün olağanüstü bireysel çabaları, modern epik şiirin az sayıda örnekleri bu konuda umut verici bağımsız gelişmeler olarak aktarılmalı.

¹⁶ Bu bölüm aynı zamanda çoksesli şiir poetikasının yedinci adımı olarak geliştirdiğim değişime açık bir modeldir.

¹⁷ İfade Tanpınar’a ait. Zengin bir *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* yorumu için bkz. Beşir Ayvazoglu, *Geleniğin Direnişi* içinde “Geçmiş Yeniden Kurmak” ve izleyen birkaç bölüm, 1997, Ötügen y.

¹⁸ Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, “Susmanın Estetiği”, 2. bas. 1998, Metis y.

¹⁹ Bu ölçütler konusunda bkz. Harun Tolasa, *Sehi, Lâtîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, 2002, Akçağ y.

²⁰ Şairin, münafık ve mürai kategorisinden özü sözü bir modern kahraman kategorisine yakınsaması da gerekli değil midir zaten? Kimbilir...

²¹ Burada deformasyon girişimi şiirin söylemine yöneltiliyor, sözdizimine değil. Bu açıdan çoksesli şiirin “mekân-yerinden edilmiş etik” ilişkisine de oldukça basit bir örnek sergilenmesi arzu ediliyor.

²² Tırnak içinde “/” ile ayrılmış mısralar Necatigil’e ait. Alt alta dizilmiş mısralar bu deneme için tarafımdan yazılmış “evleşmeyen” şiirine ait.

²³ Mehmet Rifat altnetin der.

²⁴ Hypertextuality: geçişken metinsellik de denebilir. Şimdilik *hypertexti* genel ağda geçerli olan bir medya terimi olarak algılamayalım. Bu anlamda çokortamlı metin demek doğru olacaktır. Biz şimdilik edebiyat sınırları içinde kalalım. Bu terim ilk kez Gérard Genette tarafından 1982’de yayımlanan *Palimpsest* kitabında ortaya atılmıştır. Metnin, yazara açık uçlu düşünenebilmeyi sağlayacak ve çeşitli şekillerde uygulamaları geliştirilebilecek bir özelliğine dikkat çeker. Çoksesli şiirin diyalojik yapısını kurarken ihmal edilemeyecek olan ve aynı zamanda eleştirel bir metottur. Ancak bir aşama olarak görülmelidir. Bu kavramı tartışmak apayrı bir yazı konusu olduğu için ekleyip geçelim: Edebiyatımızdaki ilk basit uygulamaları için Cöntürk’ün hipertekstlerine bakılabilir. Bunları yayıma hazırlayan Ege Berensel’in sunuş yazısı da kavramın kısa tarihçesini içeriyor. *Çağının Eleştirisi*, II. Kitap, YKY 2006, ss. 625-753.

BELİZ GÜÇBİLMEZ

DEFORMASYON ARAÇLARI:
PARODİ VE TRAVESTİ ÜZERİNE

Biçimcilere göre edebiyat kaçınılmaz olarak biçim bozar, deforme eder. Yeni olmaya çalışan yapıt bunu ancak kendi tarihinin başarısızlıklarının ve başarılarının farkındalığıyla, öyleyse bir parçası olduğu edebiyat tarihi ile yüzleşerek gerçekleştirebilir. Yüzleşme acısız olmayacaktır. Biçimcilerin okuduğu tarih bir yapım değil, yıkım tarihidir; kendini yaparak değil yıkarak, akıtarak değil kesintiye uğratarak ilerleyen bir tarih. Her yeni tür bir önceki “baba yazarlar”ın, “baba metin”lerini, rüşünü ispat etmeye çalışan bir oğul gibi alaya alacak, aslında babasına ne denli benzediğini öncelikle kendi görmeye razı olacak ve nihayetinde baba olmayan’a dönüşmeye çalışacaktır. Ama günü geldiğinde, o oğul da bir baba olduğunda, klasikleştiğinde yani, kendisinden sonra gelen bir tür tarafından benzer biçimde parodize edilecektir. Rus formalistlerinin en formalisti Şklovski meşhur cümlesinde burada kurulan baba-oğul ilişkisini reddederek başka bir soy kütük kurar oysa. Sürekliliği, bir çizgi üzerinde ilerlemeyen, aşağı yukarı, sağa sola kayan bir kesintiye dönüştürebilmek için herhalde, şöyle der: “Bir yazın okulunun bir başkasıyla tasfiyesinde, miras babadan oğla değil, amcadan yeğene geçer.”

“Kurt kocayınca köpeklerin maskarası olur” sözünün edebiyat teorisi tarafından daha şık ve hiyerarşiyi tersine çevirerek kuran, yani oyunu saygın olduğu varsayılan kurtlardan yana değil, küçümsenen “köpeklerden” yana kullanan bir versiyon olarak dile getirilişi...

Parodi taklit ederken reddediyorsa, ikisini de yapmasının ardındaki kaçınılmaz ve kaçınılmak istenilen bağımlılık ve devamlılık ilkesi güçlü bir biçimde yoluna devam eder.

Buradaki varsayım açık: Klasikleşmiş yapıtın, ya da belirginleşerek, kanon haline gelmiş yazma biçimlerinin karşısında algı taşlaşmıştır. Öyleyse onu yenilemek gerekir. Bunu yapabilmek için, o yapıtın, parodize edilecek yapıtın içine yerleşmek, onun içinde orantısız ve uygunsuz biçimde büyüyerek onu çatlatmak, hatta belki de infilak ettirmek gerekir. “Travesti” bu nedenle parodinin ikizidir. Türkçeye genellikle (eşcinselliği akla getirdiğinden olacak) travesti olarak değil de “gülünç dönüştürüm” gibi bir çeviri-terim olarak giren bu santsal teknik, bir anlamda türlerin ciddiyetini bozarak, onları yeni bir kılığa, dahası gülünç bir kılığa sokar. Ciddi bir yapıtı hafifleştirirken, “hafif” bir yapı-

tı da ironik bir ciddiyetle yeniden yazabilir. Stoppard'ın *Travestiler*'i ya da *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i de, diyelim Orhan Güner'in *Antonius, Kleopatra Arada Bir Sezar*'ı da bunu yapar. Tragedyaları alıp onları hem tanınır, hem tanınmaz hale getirir, üstelerinde yılların biriktirdiği tozu silkelirken, saygınlık halelerini de parçalar, dokunulabilir bir şey haline getirir.

“Yerli” Bir Shakespeare Parodisi

Orhan Güner'in 1992 yılında Almanya'da yazdığı *Antonius, Kleopatra, Arada Bir Caesar*²¹ adlı oyunu, adından da anlaşılacağı gibi bir Shakespeare parodisidir. Eğer parodinin temel özelliği ana metnin komik kontrastı oluşu ise, ana metnin en temel öğelerine indirilerek çıplak bırakılması ve komik öğenin bu çıplaklıktan doğması da temel stratejidir. Orhan Güner çıplaklaştırma işlemine öncelikle oyun kişilerinden başlar. Oyunun kişiler listesi, adına yüklenir. Shakespeare'in otuz dört kişilik *Antonius ve Kleopatra*¹ metni üç temel kişisine indirgenir.

Orhan Güner'in oyunu bir önyun ile başlar. *Shakespeare*'in *Antonius ve Kleopatra*'sındaki I. Perde, I. Sahnede aşıklar arasındaki “beni ne kadar seviyorsun?” tartışması, Güner'in önyunun tamamını oluşturur.

(Kleopatra, Antonius... Antonius çevre düzenini oluşturan elemanlarla ritim yapmakta, Kleopatra göbek atmaktadır. Bu stilize oyun, onların çılgın ve sonsuz sevişmelerinin ritüelini çağrıştırmalıdır.(s.63)

Önyun Antonius ile Kleopatra'nın aşkının özellikle fiziksel yanını öne çıkarır abartır. Shakespeare'in oyunun geneline sinmiş, buram buram tüten ama asla oyunun yüzeyinde özel olarak vurgulanmayan cinsellik, Güner'in oyununda bu kadınla, bu erkeği birarada ve dolayısıyla Antonius'u Mısır'da tutan tek gerekçedir. Bu anlamda “dillere destan” bir aşk da Güner'in çıplaklaştıran gözünden nasibini almış, temel öğelerinden bir olan şehvete indirgenerek, abartılmış tekrarlarla komikleştirilmiştir.

Parodi metnin Antonius'u, ana metinde Kleopatra için söylenmiş bütün övgü sözlerini aradan geçen üç asırlık süre içinde kendi dağarına katmıştır sanki. Yeryüzünde –dünya edebiyatında, Kleopatra üstüne söylenmiş ne varsa, hepsi yeni metnin, hatta Antonius'un “malı”dır artık. Parodi metin, ana metni yıllar içinde, başının üstünde oluşan halesiyle birlikte kendine mal ederken, kendisinin bir yeniden yazım olduğunun “oyun” olduğunun bilinciyle donanmış, donatılmıştır. Üstelik sadece parodist Orhan Güner'in değil, oyun kişilerinin de Shakespeare'in metnin bilgisine sahip oldukları sezdirilir oyun boyunca.

Caesar : Sonu hiç iyi görünmüyor bu gidişin.

Kleopatra: Yaşanmamış bu şeyin böyle olabileceğini nereden biliyorsun?

Caesar: Kestirebiliyorum... tahmin ediyorum. (s.69)

Caesar'ın tahmini, kestirimi, referans olarak Shakespeare'in metnine işaret etmektedir. Güner'in Caesar'ı bu gidişin sonunun iyi olmayacağını *kestirebilir* çünkü Shakespeare Antonius ve Kleopatra'da bu gidişin iyi bir sona varmadığını *yazmıştır*. Bilmek yerine, tahmin etmek, kestirmek gibi belirsizlik yüklü eylemlerin seçilmesi ise Güner'in Caesar'ının, yazarının her an her şeyi yapabileceğinden, metni istediği yere götürebileceğinden kuşkulandığını gösterir. Oyun kişileri üç yüz yıl sonra yazılan bilmedikleri bir metne yeniden atılmışlar, yazarın estirdiği hangi yönden geleceği belirsiz rüzgarda, içinden geldikleri ana metne tutunmaya çalışmaktadırlar. Üstelik Caesar'ın bu sözleri ironinin ironisi olmak özelliğini de taşımaktadır çünkü Shakespeare tiyatrosunun en etkileyici dinamiklerinden biri olan "Shakespeare ironisi"nin ironisi yapılmaktadır.

Bu türden içiçe geçerek derinleştirilen ana metin-parodi metin ilişkisi oyun-da, alıntı olduğu söylenerek yapılan tek alıntıyla iyice giriftleşir. *Antonius: N'apalım bir şairin dediği gibi "yataklar daha yumuşak Doğu'da...(s.69)* derken söz ettiği şair Shakespeare, alıntı yaptığı metin de *Antonius ve Kleopatra*'dır. Üstelik Shakespeare'in metnindeki Antonius'un sözleridir bunlar. Bu anlamda, Orhan Güner'in Antonius'unun, Shakespeare'i mi, yoksa Shakespeare'in Antonius'unu mu "şair" saydığı, daha da önemlisi kaynak gösterdiği belirsizdir.

Güner'in metni bir bütün olarak ele alındığında izleyiciye/ okura sunulmanın bir "oyun" hem de bir başka oyuna karşılık gelen bir "oyun", dahası o ilk oyunu "oyuna getirme" çabası olan bir "oyun" olduğu havası egemendir. Üstelik oyun kişileri içinde bulundukları oyunun bir komik kontrast olduğunun bilgisine de sahiptirler. Ana metnin bir tragedya olduğu bilinciyle, buna uygun konvansiyonları hayata geçirmeye çalışırlar.

Antonius: İçinde bulunduğumuz durum da bir trajedi olduğu için... intihar etmeliyiz Kleopatra... toplu halde... yani ikimiz. (s.85)

Antonius: Bu bir trajedi ama Kleopatrasonunda ölüm olması lazım. (s.90)

Sahne ölüm söz konusu olduğunda gerçek olan ile kurgusal olan çatışması gündeme gelmektedir bir kez daha. Güner'in oyun kişileri ölmeyi bece remeyince, bu durumu kurgusal kişilikler olmalarına bağlayarak, gerçek kişilerden ölmeyi öğrenmeye çalışırlar. Seyirci ile bu noktada doğrudan bağlantı kurarlar. Salona geçip bir seyirci alırlar ve ondan basit bir biçimde sahnede ölmesini isterler. Böylece "oyun gereği" nasıl ölüneceğini öğreneceklerdir. Tam Antonius ile Kleopatra seyirciyi öldürmek üzere harekete geçerken, Caesar eylemlerini keserek girer.

Caesar: Durun! Yapamazsınız... (Seyirciyi onların elinden kurtarır) Kıyamazsınız seyirciye... Kolay mı yetiştiriyor bir seyirci... kolay mı onu besleyip büyütme... kolay mı onu bir şeyler seyrettirecek duruma getirmek... O seyirci ki; salonlarda... spor alanlarında... hatta ekran başında ne alışverişler,

ne pazarlıklar, ne blöfler seyrediyor... seyretmek istemediği zaman, sıkıldıkça kanal değiştiriyor... sıkıldıkça kanal değiştiriyor... sıkıldıkça...

(ışık söner)

(karanlıkta) Bir dakika daha bitirmedim. (s.91)

"Koskoca" Shakespeare'in "dağ gibi" *Antonius ve Kleopatra* metniyle dalga geçen *Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar* metni kendisiyle de dalga geçmeyi ihmal etmiyor. İroninin keskin kılıcını, kendine de gülümseyerek saplıyor.

Orhan Güner yarattığı parodi metni, eleştirel bakışıyla destekliyor, bu coğrafyaya ilişkin görüşlerini oyunun dokusuyla birlikte örüyor. Bu topraklarda kullanıla kullanıla anlam kanaması geçiren bayrak-vatan kavramlarının eleştirisi, Türkiyeli izleyiciye/okura son derece tanıdık gelen klişelerin peşi sıra geliyor.

Caesar: Düşünürken karar vermene yardımcı olur, vicdan muhasebende seni ayıltır, kendine getirir diye bu şanlı, bu mübarek bayrağı Antonius... Atalarının şehit... kanıyla yoğrulmuş bu bayrak...

Antonius: Rengini hemoglobinden alan o nesne artık ilgilendirmiyor beni.

Caesar: Burada kalsın.. seni belki kendine getirir...

Antonius: Biz de bayrak tahlili yaptırırız ona. (s.71)

Bayrak rengini hemoglobinden alır, Kleopatra aybaşı kanamaları içindedir, Caesar "durum kötü, kurtar götü.." (s.93) diyerek kaçabilecek biridir ve zaten sonuçta yapacak bir şey de yoktur, çünkü "bütün intiharlar doğaçlamadır" (s.85) Antonius'a göre. Önceden yazılmış bir metne göre intihar etmek biraz da bu yüzden imkânsızdır.

Güner'in oyunu bütün komedyalarda olduğu gibi bir mutluluk tablosuyla biter. Antonius, Kleopatra ve Caesar hayatlarının sonuna dek birer minyatür figürü olarak yaşayacak, yaşadıkça birbirlerine hikâyeler anlatacaklardır.

Güner, açıkça, ana metnine "ihanel" etmiştir. Parodik konumlanışıyla tragediyi komedyaya dönüştürmüş, onu sulandırarak, hafifletmiştir. Bir karnaval havası içinde, çömez rahip kılığına girip çevresini eğlendirmesi gibi yazınsal kutsiyeti bozmuş, parodinin eğlenceli ve yıkıcı pelerinini giymiştir. Öyleyse son bir benzetme daha: kuzu postuna bürünmüş bir kurt'tur da parodi; kuzu gibi munis değilse de; eğlenceli görünür, eğlenceli görüntüsü kandırmacıdır, okşamak için elinizi uzattığınızda sinsice gizlenmiş yok ediciliği bir diş izi olarak oturur etinize. Deformasyon can yakar, canımız yandığında unutarak yaşadığımız bedenimiz bağırır, "ben buradayım".

¹ Orhan Güner. Toplu Oyunları:1. İstanbul: Boyut Yayınları, 1996

ENİS AKIN

BİRİNCİ SINIF ŞİİRLERİ SADECE BİRİNCİ SINIF ŞAİRLERDEN BEKLEYEBİLİRİZ

Yaşları 30'un altındakiler hiç klişe görmüşler midir acaba? Pek zannetmiyorum. Eski matbaalarda fotoğraf basılacağı zaman bunun dökümden bir klişesi (kalıbı) hazırlanırdı. Kurşundan dizilen sütunların arasına bu klişe yerleştirilir ve sayfa bağlanırdı. Hakikaten ipe düğüm atılarak bağlanırdı. En son 1980 sonlarında kullanıldı bu "teknoloji", Edebiyat Dostları'nı böyle hazırlardık. Sonra ofset baskı geldi, sonra bilgisayar. En son 2007 Tüyap Kitap Fuarında Xerox herkese ayrı bir kitap basılabilecek bir teknolojiyi tanıtıyordu. Herkese ayrı bir kitap demek, başkarakter sizin isminizde, boyunuzda ve saç renginizde olabilir demek. İnsanın dünyada var olmasıyla ilgili sorunların çözümü teknolojiye bırakılırsa, işte teknolojiyle keşfedilecek olanın sınırı burası. Mevcut baş roman kişinin üstüne adınızı yazınca bunun "yeni, iyi ve istenir" olduğunu varsayıyor teknoloji. O kadar eski bir "yeni" ki, sıkıntı vermesi dakikalar alıyor. İş Zekası konularının gurularından biri gelecekte gazetelerin herkes için ayrı ayrı basılacağından söz etmişti. Biliyorum, böyle bir gazeteyi okuma özlemi duyacak kadar kendisiyle dolu bir çok kişi elbette vardır. Ancak bunun herkes için istenir olduğuna inanmaya gönlüm razı değil. *Basketbol sevenler için spor sayfası basketboldan ibaret. Ekonomi sayfasında sadece hisse senedine sahip olduğunuz şirketler hakkında haberler. Eğer gazete okumak fiili "dünyada/dışarıda neler oluyor," "ötekiler ne yapıyor" gibi meraklara yapılmıyorsa; sadece bizi, bizim için olanı ve bize ait olanı sunan bir ayna olsun isteniyorsa yukarıdaki teknolojik "ilerleme"ye hiç bir itirazım olamaz. Ama bu "içselleştirilmiş dış dünya" tasarımını ben artık hiç mi hiç heyecan verici bulmuyorum. Nazizm de Stalinizm de bir kendi içine kapanış öyküsü olarak okunabilir. İçselleştirilmiş o dış dünyalarda her şey tekrarlardan ibarettir, günler jargonları terennüm etmekle geçer, içerik klişelerden ibarettir ve dışarıdan herhangi bir "bilgi" sızması şiddetle cezalandırılır. Kısacası kültürel ufuk teknoloji tarafından tanımlandıkça veya tanımlanırsa, içerik klişeleşmektedir. 1950'lerin yaratıcılık dolu dünyasında edebiyat dergilerinde dışarıyla ilgili kürekle haber vardı, o zamanlar Türkiye edebiyat insanı herhangi bir yabancı dil bilmesine gerek kalmaksızın bugüne göre çok daha fazla dünya vatandaşıydı, öyle hissediyordu.*

Edebiyat, belli horozların çöplükleri halinde örgütlendikçe, bunun sınırı ne olursa olsun, dergiler veya gruplar halinde, bölgeler halinde, ulusal sınırlar ha-

linde, dilsel sınırlar halinde, her içe-kapanış az ya da çok ama mutlaka bir ölçüde geleneksel olanın, taklit olanın, tekrar olanın hegemonyasını güçlendirir. “Güneşin altında yeni bir söz yok” sözü klişeye tapanların anayasasının ilk maddesinde yazıyor. Bunların teslim olduğu “gerçeklik” yüzyıllardan beri değişmiyor; şairliği “gerçekliği yaratmak” gibi bir misyonla donatılmış görmüyorlar; 100-200 yıl önceki öyküleri anlatmakta bir sakınca bulmuyorlar. Bu tipteki insan genellikle hiyerarşide iktidara yakın bir yer edinmiş, ve kendini oraya getiren güçler dengesinin değişmesini istemeyen insandır. Edebiyattaki her türlü yeniliği ideolojik bir karşı-duruşla anlamamayı bir marifet sayarlar. Eğer yenilik olacaksa bunları yuhalamaktan bir an bile geri durmamak gerekiyor.

Yenilik bir ihtiyaç, ama herkese uygun olacak bir yenilik tanımı mümkün değil. Bazen fazla yenilik taciz edici olabilir. Benim bu konudaki görüşüm liberallikten yana. Sorun haklı olup olmama sorunu değil, güzel bir şey ortaya koyup koyamama sorunudur. Kime göre güzel? Eğer liseli gençleri hedefliyorsanız bunu klişelerle başarabilmeniz mümkün olabilir ama beğeni duygusu gelişmiş bir kesimi hedefliyorsanız aynı klişeler büyük olasılıkla bir işe yaramayacaktır. Bence çözüm her şair yazarın okur olarak kendini hedeflemesi, daha aşağısıyla yetinmemesidir. Kendisini bile büyüleyemeyen, kendisi için felsefi bir sorun ortaya koyamayan; hep kendinden küçük meydan okumalara cevap veren şairlerin ürettiklerine sanat eseri değil zanaat eseri denmek gerekir. Zaten, dışarıya açık duran, sadece en iyisini hedefleyen, her zaman kendinden büyük sorunlarla boğuşmaya yeltenen, mevcut gerçekliği beğenmeyen ve yerine yenisini koymak için didinen sadece birkaç kişi var.

SELÇUK ORHAN

EDEBİYATA İLİŞKİN YEDİ YERLEŞİK YANLIŞ

1. Zaman en büyük eleştirmendir.

Bu yargının ilk kiminle doğduğunu, eleştiri tarihinin hangi döneminde, nerede dile getirildiğini bilmiyorum. Ancak, zaman içinde nitelikli ya da sanat değeri yüksek yapıtların, tarihin derin suyunda yukarı çıkacağı, anlaşılacakları, büyüklüklerinin kavranacağı hem yaygın hem yanlış bir klişedir. Bu iddiaya göre yetenekli ellerden çıkmış hakiki bir sanat yapıtı, topluma sunulduğu çağda kenara itilse, gözden kaçsa bile, er ya da geç yeniden keşfedilecektir.

İnsanın geleceğe adadığı inancın kaynaklarını bulmak kolay değil; ancak modernliğin hep olumluya evrilen ilerlemeci paradigmasından doğmuş gibi görünüyor. Oysa bu iddianın özünde geleceğe karşı bir güven yatmaz; tam tersine geleceği daha şimdi’de dondurup dışlayan, geleceğin şimdi’de kurulduğu düşüncesine karşı çıkan bir anlayıştan doğmuştur. “Zaman en büyük eleştirmendir” ifadesi, günümüzün yargıları için geçmişin değişmez bir değerler kaynağı olduğu kanısına dayanır. Demek istediği kısaca şudur: “Gelecek de size gösterdiğimiz geçmişin tıpatıp aynısı olacaktır. Değişmez gerçeklerimiz vardır; yine değişmeyeceklerdir.”

Gerçekten ortaya çıktıkları çağda anlaşılmamış ya da edebiyat kamusunun gündemine girmekte gecikmiş yapıtlar vardır. Sözgelimi Kafka ölümünden sonra arkadaşı Max Brod’un çabasıyla yeniden keşfedilmiş gibi görünmektedir. Ancak bir yazarın ya da şairin yapıtlarının hele modern çağda görünüm kazanması çoklukla kısa bir süreç değildir. Dahası zamanın eleştirisini sonucu kestirilemez raslantılar belirler. Brod, Kafka’nın vasiyetine uyup müsveddelerini yaksaydı ya da dolabında saklayıp gözden uzak tutsaydı, şimdi belki adı hiç geçmeyecekti. Gün gelecek, edebiyat belki alışıktığımız biçimleriyle silinip yitcek. Ya da tamamıyla unutulacaktır. Zamanın en büyük eleştirmen olduğu yollu düşüncenin sahibi için yapıtların sonsuzluğu ölüm korkusu gibi ağır bir saplantıdır. Her çağda yeniden sevilen, ayrı zenginlikleri keşfedilen büyük klasikler olduğuna inanılır; klasiklerin her çağda yeni dayatmalar olarak üretildiğini hesaba katmazlar.

Sanat yapıtını da, sanatçıyı da, kesin eylemsizliğe iten, günün yargısını sadece günün yargısı olduğu için geçersizleştiren bu klişeye bağlanmanın ne sanatçıya ne sanat eleştirmenine, ne de ikisinden de bir parça taşıyan sanat alıcısına yararı yoktur. Zamanın en büyük eleştirmen olduğunu sanmak, sanatçıyı yapıtının görünüm kazanması adına harcayacağı çabadan alıkoyar. Yaşadığı çağın sanatıyla iletişim girmekten kaçınmasına, köhneleşmesine neden olur. Sanatının alıcısını geleceğe ötelediği için hiç kimse için üretme yoluna gider. Sanat yapıtının kazandığı değer in ya da saygınlığın her şeyden önce bir

ustalık değil, toplumsal/ tarihsel bir olay olduğunu kabul etmekte zorlanırlar. Zamanın elediği yapıtlar arasında bizim dört elle sarıldığımız büyük klasikleri aşacak başkalarının olup olmadığı konusunda kafaları karışık.

Elimizde ne yazık, Geleceğe Dönüş filminde olduğu gibi bir zaman makinesi yok; olsa bile geçmişin tüm verimini yeniden ele almak istediğimizde, hangi çağa hangi ölçütlere göre davranacağımızı yine de bilemeyiz. Sanat yapıtı dönemsel bir olaydır; geçer gider, insan nasıl ölüp çekiliyorsa, aslında en değişmez saydığımız yapıtlar bile, hatta antik, dinsel, uygarlığın ilk çağlarına ait o anıt-metinler bile yeniden ve dönüşerek okunmuştur. Dönüp dolaşıp Don Kişot'u okumamız belki karşımıza başka seçenekler çıkarmayan sıkıcı uygarlığın bir şakasıdır. Belki de, 5000 yıllık yazılı tarihimizi gözümüzde fazla büyütüyoruz; geçmişe boyun eğmenin kolaylığı karşısında kendimizi bırakıyoruz. Zaman, yazgı ya da tarih diye çeşitlendirdiğimiz bir mutlağın önümüze koyduklarından öte bir şey olmadığına inanıyor, bize kalan her şeyin aslında, bizden farksız insanlarca yapıldığını göz ardı ediyoruz.

2. Etkiden kaçanlar kendilerini bu soylu akrabalığa yakıştıramayanlardır.

Kimse etkiden kaçmaz; çünkü sanat söz konusu olduğunda etkinin doğmasını önlemek bireyin elinde olan bir şey değildir. Bu söz aslında ukala eleştirmenlere ve budala sanat izleyicilerine bir meydan okuma gibidir; o haliyle zarsız olmasına karşın gültünç yanı, sanatçıları neredeyse ayrı bir ulus, daha doğrusu kendine özgü ilişkileri olan ayrı bir kavim gibi anlamaya çalışmasıdır. Bu görüşe kalsa, sanat, ustalardan cıraklara tevarüs eden, eskilerin yenilere el verdiği, yenilerin eskileri geçmişin bulanıklığından çekip çıkardığı dehalardan oluşur. Aralarında çatışma ya da uzlaşmaları belirleyen ancak kendi sahip oldukları incelikli kavrayışla anlaşılabilir bir diyalog vardır. Bu görüşe göre, sanatçı olmakla kurulan bu kusursuz akrabalık, sanatçıya elbette bazı haklar bağışlar.

Sanatçıların ayrı bir tür oldukları yeni bir düşünce değildir; modernliğin bile tam anlamıyla sahip çıkmadığı aslında biraz da hüznü bir klişedir. Kaynağını ise özellikle modern edebiyatın, en çok da şiirin geniş toplum kesimlerince anlaşılmasının zorlaştığı çağlarda aramalıdır. Diğer bir deyişle bu klişe sanatçının sözünün değerden düşmeye başlamasıyla ilgilidir. Sanatçı toplumla arasındaki geçişsizliği çaresizce lehine çevirmeye çalışmıştır; bu çarpınma entelektüellerin arayışında da görülür. Belki de o yüzden, yüzyılın başında devrimi gerçekleştirecek yere, mezbahaya sürülen koyunlar gibi 1. Dünya Savaşı'na yürüten insanlık, ancak umutsuz dadaistleri üretebilmiştir. Sanat toplumla sadece bağını koparmamıştır; aynı zamanda topluma karşı dinmez bir öfkeye kapılmıştır. Yirminci yüzyıl, vasatlıkla sözüm ona soylu sanatın kimsenin umursamadığı çatışmasına küçük bir sahne ayırmıştır. Devrimci sanatın burjuva toplumu eleştirisi de sanatçının ayrıcalıklarının dile geldiği noktada sert bir iç çatışma yaşamıştır. Sanatçı, şair ya da yazar, kendi toplumsal kimliği üstüne genel geçer yargılar üretmeye kalktığında başarısız olmaktan kurtulamaz.

3. Ustalık, az sözle çok şey anlatmaktır.

Bu klişe özellikle öykü, roman ve diğer anlatı sanatlarının kimi “usta”larının diline takılıp kalmıştır. Sözü azaltmayı, anlatımı sığlaştırmayı, anlamı belirsiz yorumlara açılan aforizma ve çağrışım yığınlarına boğmayı iş sayan bir sanat anlayışının ürünüdür. Bu ustalar söz duruluğunu, yalınlığı, minimalizmi teknik bir seçenek olarak görmenin ötesine geçmiştir. Yapıtlarının sonsuz okyanusu titreşimlerle sarsan tek bir damla olduğu kanısındadırlar. Eksiltmenin, yapının sanatsallığını damıttığını düşünürler; böylece ellerinde indirgenmiş, kerelerce ayıklanıp yazılarak budanmış yapıtlarının eşsiz bir cevhere dönüşmesini beklerler. Bu tür bir ustalık aslında katı klişeler üretme çabasıdır; kusursuz cümleyi kurup bütün yapıtları silip atma arayışındadır. Çabalarının gerisinde ise çoklukla Eski Ahit ya da çeşitli filozofların unutulmaz sözleri gibi, değişmez bir kalıcılığa sahip olduklarına inandıkları metinler vardır. Zamanın etkileri karşısında katılaşmış, anlamını sonsuza kadar koruyan bir kabuk yaratma peşindedirler. Aralarında, kendilerini başarılı sayacağımız kadar çok kişiyi inandırmış olanları da eksik değildir. Ancak çoğunluğu, hatta en tanınmışları bile sıklıkla alay konusu olur, gülünç duruma düşer. Kendilerini büyük bir sarayın anahtarlarını yontan sadık, alçakgönüllü ustalar gibi görürler; oysa hiçbir o sarayı sanatının konusu etmek gibi ömürden ömür yiyecek bir çabalamayı göze alamaz. Oysa gerçek ustalar sadece çok deneyip çok yanılmış kimselerdir.

Bu söz, çoğunlukla minimalizmin teknik bir özeti gibi sayılagelmıştır; oysa minimalizm bir bakış açısını tanımlamaktan öteye gitmez, sözün azaltılması ya da indirgenmesiyle mutlak bir ilgisi yoktur. Reklamcılığın sıklıkla başvurduğu bir klişedir; çünkü bir reklamcı sözünü saniyelere, büyük panolarda harf sayısı sınırlı alanlara sığdırmak zorundadır- ancak bir reklamcı, daha geniş zaman ya da yer bulduğunda hiçbir boşluk bırakmayacak biçimde doldurmaktan geri durmayacaktır. Ayrıca reklam metinleri bile, çok daha kapsamlı bir kampanya kurgusunun uzantıları ya da adımlarıdır.

4. Önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığıdır.

Bu yazıda geçen diğer tüm klişeler için haklı bazı savunmalar bulunabilir; ama bu klişe kelimenin tam anlamıyla palavradır. Özellikle kurmaca sanatları için söylenmiş bu söz, ilkel bir eleştirinin bakış açısıyla, biçim/içerik karşıtlığında biçimden yana tutum göstermek olarak adlandırılabilir; oysa sanat yapıtı, ne olursa olsun, salt biçimdir. Bu söz, sadece boş ve yararsız değil, aynı zamanda ahlakça da sorunludur- geçmiş yıllarda (belki de hâlâ) liseler arasında düzenlenen münazara yarışmalarıyla aynı mantığı taşır. Münazara yarışmalarında nasıl laf ebeliği haklılığa üstün çıkarılıyorsa, bu sözle de sanatçının, özelde yazarın çabası boşa çıkarılmış, değersizleştirilmiş demektir.

Kurmacada biçimin yerini tanımlamak pek kolay değildir; çünkü dilin olağan araçları içinde bir ustalık gösterisi de yazarı yerle bir edebilir. Özellikle edebiyatımızda, dil sanatlarına, yaratıcı betimlemelere, dilde söz dizim oyunlarına, abartılı sözcük seçimlerine aşırı önem verildiğini görüyoruz. Oysa anlatı sanatlarında, okuru anlatıya yabancılaştıracak her biçim oyunu, bel-

li bir hedefi yoksa zararlıdır.

Yapıtın değeri, yazarın anlattığında yatar- anlatmaya geçecek bir şey yoksa da yazmaya kalkmak yersizdir. Sanat bir mesaj verme biçimi değildir; sanat mesajın ta kendisidir. Bu söz ancak kompozisyon yazılısına girecek lise öğrencilerine söylendiğinde anlam taşıyabilir. Biçime ilişkin sanatlarda ustalık gösteremeyen birçok yazar, değerini artık pek tartışmadığımız yapıtlar ortaya koymuştur. Edebiyat virtüözite kavramına belki en uzak sanatlardan biridir; çünkü özünde performansa dayanmaz.

5. Hakiki bir şiirde (ya da bazen öyküde, romanda vs.) bir sözcük bile yerinden oynatılamaz.

Dilin sınırları içinde doğmuş hiçbir şey bu derece dokunulmaz değildir. Tüm sanat yapıtları bazı kusurları giderilerek ya da belki yeni kusurlar eklenerek de olsa, yeniden üretilebilir; bazı şiirler daha iyi yazılabilir, bazı romanlara bölümler eklenip çıkarılabilir. Yapıtın dokunulmazlığı tuhaf bir boş inançtır. Bir arkeolog karşılaştığı bulguların orijinalliğini korumakta mesleksiyle ısrar edebilir- çünkü bozulmuş bulgular, araştırılan çağa ilişkin bilgiyi de saptıracaktır. Oysa bir sanat yapıtı, üretildiği süreçte zaten bozup düzeltilerek, değiştirilerek ortaya çıkar. Çok zaman da bir işi başlayandan daha iyi yapabilecek birileri mutlaka vardır. Bu klişenin arkasında da sanırım deha mitine duyulan yersiz saygı yatıyor; kimilerimiz, elbette yerleşik anlayışın etkisi altında, sanatçının dudakları arasından çıkanı değişmez Tanrı sözü gibi anlamayı seviyor. Kimse kimsenin yazdığına ilişmiyor; ilişmek bir tabu sayılıyor- oysa özellikle edebiyat söz konusu olduğunda ortaya çıkan yapıtı değiştiren birçok el olabilir. Yazar, başka yazar ya da dostlarıyla paylaşarak metni değiştirebilir, önerileri deneyebilir, editörün işin içine girmesiyle sözcükler yer değiştirebilir, cümleler yeniden yazılır, redaktör bambaşka bir metne dönüştürebilir. Zaten beğenerek okuduğumuz birçok yapıt, başka yapıtların baştan yazımından başka bir şey değildir.

6. Edebiyat her şeyden önce bir söz sanatıdır.

Günümüzde artık giderek eriyen bu klişe, çeşitli biçimlerde, çoğunlukla da yapıtlarının niteliği konusunda kuşku içinde olan şair ya da yazarlara avuntu kaynağı olarak sürmektedir. Edebiyatın doğduğu ilk çağlarda, türler bizim anladığımız biçimde ayrılmamıştı; tanımlanmamıştı. Aslında edebiyatın salt dilin alanı içinde olduğu kavramı da yeni sayılabilir; günümüzde birçok kültür ürününü edebiyatın mantığı sarmalamıştır- bizim toplumla ilişkisini dilin sınırlarına sığdırdığımız edebiyatsa bu ağın içinde bir dönüşüm geçirme noktasındadır. Geleneksel anlamda tanıdığımız yazının biçimi değişmiştir; tekniğin evrimi, artık hareketli görüntüyü, bir görseli ya da ses kaydını yazının içeriğine eklemeyi olanaklı kılmıştır. Bu dönüşümün bir başka sonucu daha beklenmelidir: Edebiyat, ya da daha doğrusu sanat, artık bireylerin ortaya koyduğu tekil yapıtlarla ilerlemeyecektir; kolektif dahası anonim bir sanat anlayışı öne

çıkacaktır. Sanatlara yapıştırdığımız deha mitiyse, ikon tapıcılığıyla beslenen tüketim toplumuna geçici oyuncaklar vermekten ileri gitmeyecektir.

7. Klişelerden kesin olarak kaçınmalıdır.

Klişelerden kaçınmak edebiyat açısından pek mümkün değildir; çünkü her şeyden önce dilin kendisi klişedir, dili bozmak da olası bir kaçışın en ayağa düşmüş biçimidir. Klişeyi tamamıyla olumsuz anlamda kullanmak doğru olmayabilir. İnsan yaşamı yinelemelerle, taklitle, kopyalarla doludur; insanın kendisi bile başka bir insanın klonudur - sadece kendi olabilen bir şey söz konusu değilse, klişelerden kaçınma isteğinin de haklı bir yanı yoktur. Klişeler yaratmanın arkasında bana göre insanın kalıcılığı, daha doğrusu sonsuzluğu istemesi yatıyor- özellikle de dinsel metinlerin pek çoğunda olmak üzere, insanın sonsuz bir benlikle doğduğu varsayılıyor. Sonsuzluk isteğinin insanın özüne ait bir şey olup olmadığı tartışmaya açıktır; sonsuzluk da başka her şey gibi bize dayatılan yanlış bir kanı olabilir. Ancak adımızdan başlayarak her şeyimizle bir tekrarlar ve klişeler dünyasında yaşadığımızı aklımızdan çıkarmamalıyız.

Klişe ile ezberleme arasındaki bağlantının sorgulanması gerektiğini düşünüyorum. Bazı metinleri; ayetleri, şiirleri, dil kalıplarını ezberleriz- yani düşünce de bir işlem den geçirilmeden sadece birebir yeniden okuyabilecek biçimde belleğimize yazarız. Bazen bilmediğimiz dillerde cümleleri de ezberleriz. Ezberleme sadece bir işlemdir; kişinin kendisini metnin içine katmasını, anlamaya çabalamasını gerektirmez- hatta ezber biraz da anlamının önüne geçmek içindir. Klişeler toplumun bütününün ya da belli bir topluluğun vazgeçemedikleri ezberidir; örneğin, Türk sinemasının değişmez zengin kız – yoksul erkek ya da yoksul erkek – zengin kız evliliği bir klişedir. Zengin cimri, züppe entelektüel, onurlu yoksul... Hepsi birer klişedir. Günümüzün edebiyatı da kendi klişelerini üretmiştir; sözgelimi 17. Yüzyıl'da İstanbul'da geçen bir roman yazmak ya da öyküyü anlatmak klişeleşmiştir. Klişe kendi başına bir şey ifade etmez; biraz şuna benzer: Doğduğumuzda kendimizi bir yerde buluruz; ailemizin evinde, yetiştirme yurdunda, bir akrabanın yanında sığıntı olarak... Nerede olursak olalım, mekân bizden önce kurulmuştur. Ev döşenmiş, bir köşeye sedir kurulmuş, belki cam bir sehpanın üstüne Çin vazosu yerleştirilmiştir. Belki evimizin kapısının açıldığı aradan dar bir merdiven bir sokak boyunca yükselmektedir. Bizden önce kurulmuş mekânda yürümeyi öğreniriz; işte klişeler de, bizi önceleyen bir mekânı oluşturan parçalar gibi kaçınılmazdır. Merdiven çıkmayı, eşiklerden atlamayı, kapı açıp kapamayı yaşamımızdan silemeyiz; kendi mekânımızı kurgulama olanağını elde ettiğimizde bile, başkalarını da buyur edecek biçimde tasarlamazsak, kimseye ama hiç kimseye kendimizi anlatamayız. Yabancı bir memlekette, anladığımız dilde bir selam alırsak gülümseyerek karşılık veririz; çünkü bazı klişeler nasıl bir insan olduğumuzu anımsamamız içindir.

MEHMET MUKADDER YAKUPOĞLU

EDEBİYATIN YENİDEN ÜRETİMİNDE KLİŞENİN KAÇINILMAZLIĞI

Edebiyat bir dil oyunudur ve bu oyun bireye bir varoluş olanağı sunar. Bu olanak hayatı dilin içinde yaşama olanağıdır. Edebiyatta dilin işlevi ters-yüz edilmiştir. Dil asıl olarak yaşamın aracıyken edebiyatta yaşam dilin aracı haline gelmiştir. Ancak yaşam dil yoluyla hayali bir dünyanın içine yerleştirilmiştir. Bu dünya iç dünyadır.

İç dünya edebiyatın temel varsayımdır. Edebiyat adıyla anılan dilsel yapılar aracılığıyla bu iç dünyalar görünür kılınmaya çalışılır. Burada hemen bir soru önümüze çıkar: Bir insan diğer bir insanın iç dünyasını görünür kılabilir mi? Hatta bir insan kendi iç dünyasını tam anlamıyla algılayabilir mi? Daha doğrusu bir insan kendini tanıyabilir mi?

Edebiyatta kurgunun kaçınılmazlığı, insanların iç dünyalarının biline-mezliğinden kaynaklanır. Edebiyatta kurgu, belirli bir insan tipinin belirli bir iç dünyayla donatılarak yaratılmasıdır. Kurgu, bir insanın iç dünyasının doğruluğunun tartışma konusu yapılmasını önler.

Flaubert'in Madame Bovary örneğini ele alalım. Eğer Flaubert gerçekten yaşayan bir kadının iç dünyasını anlatan bir roman yazsaydı, hemen o kadına iftira ve hakaret ettiği suçlamasıyla karşılaşacaktı. Bunun yerine Flaubert sıkıcı kocalardan tatmin olamayan bütün kadınlar için varsaydığı bir iç dünyayı anlatmayı seçtiği için bir edebiyat eseri yaratabilmiştir.

İşte edebiyattaki klişe de bu tür edebiyat eserlerinin örnek oluşturmasıyla gerçekleşmiştir. Edebiyatta kocasını aldatan kadın bir klişedir. Strindberg bu klişeyi kendi yaşamındaki aldatılma hezeyanının takıntılı bir anlatımı için kullanmıştır.

Bu klişenin erkek egemen toplumun kadına bakış tarzının edebiyattaki tezahürü olduğu açık bir gerçektir. Buradan da görüldüğü gibi edebiyat ait olduğu dönemde topluma egemen olan duygusal kalıplara (klişelere) ister istemez boyun eğmektedir. Örneğin edebiyat bu sıkıcı ve acımasız dünyanın baskısına karşı koymak için çeşitli klişelere sarılmıştır: büyük kahramanlık, büyük aşk klişeleri toplumun taleplerinden doğmuştur. Edebiyat toplumun duygusal gereksinimlerine cevap verdiği için var olmuştur.

Bugün edebiyat için bambaşka bir dönemdir. Artık mekanik bir dünya ve bu mekanik dünyanın kapitalist üretim biçimi vardır. Edebiyat da bu çağa uy-

gun olarak kalıplaşmış duyguları yeniden üretecek ve devasa tüketim talebini karşılayacaktır. Bu talep nedeniyle edebiyat tamamen klişeleşmiştir. Basmakalıp düşünceler belirli tekniklerle ve atraksiyonlarla yüksek edebiyat olarak yutturulmaktadır. 60'lı, 70'li yıllarda denenilen bir takım yöntemler vardı. 80'li yıllardan itibaren edebiyat seri üretime geçmiştir. Yenilik yok, üretim var.

Bireyler yalnızlıklarının içinde çırpınırken sahte bir iletişimin edebiyat dünyasını sardığını görüyoruz. Benim sezdiğim yaygın bir boş vermişlik duygusu var. Alışkanlıkla edebiyatla uğraşanların dışında bu alanı ciddiye alan kimse yok. Edebiyatta kayda değer tek ciddi olay yine parayla bağlantılı. Nobel edebiyat ödül miktarı bu kadar yüksek olmasaydı bu ödülü kim ciddiye alırdı?

Edebiyattaki klişe biçimle mi yoksa içerikle mi ilgilidir? Edebiyat bir dil oyununu olarak biçimin içeriğe dönüştüğü bir alandır. Kafka veya Camus'deki hayatın saçmalığı olgusu saçmayı içeren bir anlatıma dönüşmüştür. Hayat saçmadır, o halde biçimin kendisi de saçma olmalıdır. Kafka'nın "Dava" adlı romanı şöyle bir tümceyle başlar: "Biri Joseph K.ya iftira etmiş olmalıydı, çünkü kötü bir şey yapmamış olmasına karşın onu bir sabah tutukladılar." Bu tümcede anlam içeren en küçük bir imaya rastlamıyoruz. Bu anonim anlatım daha sonra içinde önemli yazarların (Camus, Beckett gibi) da bulunduğu edebiyatçıların kullandığı bir klişeye dönüşmüştür. Romanda saçmanın anlatımı her zaman Kafka'nın kullandığı biçime sadık kalmıştır. Klişe edebi üretim için vazgeçilmezdir.

Birçok edebiyatçı edebiyatı klişelerden kurtarmak için yapay çözümlere başvururdular. Örneğin romanda düz bir çizgi çizen zamanı parçaladılar. Böyle bir yöntemi Alain Robbe-Grillet'de görüyoruz. Örneğin "Silgiler"de romandaki olaylar oluş sıralarının tam zıttı bir sırayla anlatılarak zaman ters yüz edilmektedir. Alain Resnais'nin sinemaya aktardığı yine Grillet'nin "Geçen yaz Marienband'da" adlı senaryosunda şimdinin mi geçmiş, yoksa geçmişin mi şimdi olduğu anlaşılamaz. Yine Grillet "Kıskançlık" adlı romanında kıskançlığı nesnelerin yerlerinin değişmesiyle anlatmaya çalışır. Bu romanda öznel yoktur, yalnızca nesneler vardır. Romandaki özne ve zaman klişesi bu tür deformasyonlarla parçalanır ama bu deformasyonun klişelere dönme arzusunu kamçılamaktan öte bir işlevi olmamıştır. Çünkü roman klasik anlatım biçimini terk etmemiştir. Klişelerin deformasyonu hep gelip geçici hevesler düzeyinde kalmıştır. Çağımızda romancılar iki ana çizginin pek dışına çıkamamışlardır. Bu çizgiler Dostoyevski ve Kafka'nın ilk örnek olduğu yazım ve anlatım teknikleridir.

Sonuç olarak edebiyatın, temel olarak bizden önceki kalıpları izlemek zorunda olduğunu ve bu tekrar etme işinden zevk alanların bir faaliyeti olduğunu söylemek istiyorum.

ALİ GALİP YENER

EDEBİ KLİŞE, DEFORMASYON VE YENİ'NİN YENİLGİSİNE DAİR

*sezgilerimiz ve ellerimiz sonsuz bir alışkanlık gibi. İlerde
aşkın ve tüberkülozun ve uranyumun bulucusuyuz
karalarımız ve aklarımız bir duvarı yıkmaktır, anlatılır
biz, çılgın bir yürüyüşün en tetik yolcusuyuz
eririz tükeniriz, toplanır yaratırız. Bu bize aşktır
biz belki de en uzun yaşamalı bir su'yuz*

Turgut Uyar

Klişe kelimesi gündelik hayatta basmakalıp söz ya da görüş anlamında kullanılır. Bilindiği gibi bu kelime esasen bir matbaacılık terimidir. Yine Penguin'in *Edebi Terimler ve Edebi Teori Sözlüğü* 'ne göre Fransızca kökenli cliché kelimesi, aşırı kullanım sebebiyle değerini, hayatietini yitirmiş bir deyiş anlamına gelmektedir. Deformasyon ise kısaca biçim bozukluğu demektir. Ayrıca saptırma, özünü değiştirme anlamında da kullanılır.

Klişelerle yaşamak ve düşünmek hayatı kolaylaştırır. Hepimiz günlük hayatta klişelere başvurabiliriz zaman zaman. Bir alışkanlıktır kalıplar doğrultusunda yaşamak. Şair Y. Ritsos'un "Alışkanlıklar da değişir" sözü hakikatte devrimci, klişeleri kırıncı bir ifadedir. Zor olan alışkanlıkların değişmesi ve klişelerin deformasyonudur. Şiirde, edebiyatta sıkça başvurulan klişeler şairin, yazarın işini kolaylaştırır. Yapıtın niteliğini düşündürür ve biricikliğine, "aura"sına zarar verir.

Edebiyatın pek çok alanında sık kullanılan klişelere -ne yazık ki- eleştirel analizlerde de rastlanır. Edebiyat eleştirisi alanında da, deformasyona kayıtsız, klişeci, öznellikle yüklü ve nesnel eleştiri, eleştirel özerklik, yapıtın edebi gücünü metinden alması tutumuyla ilişkisiz ürünlerle sıkça karşılaşılır. Bu konudaki soruna değinen bir denemede, nesnel eleştirinin ve kendi meşrulaştırıcı araçlarını yaratan bir anlayışın yokluğuna işaret edilir. "Kimse artık bir yapıtın edebi gücünü, metinden yola çıkarak tartışmıyor. Hangi benzetmelerin 'yeni', hangilerinin 'klişe' olduğu konusunu görelilik kalkanı sayesinde çoktan bir yana bıraktık. Edebiyat eleştirisinin kendi araçlarını olduğunu unuttuk; o araçları unuttukça (...) üzerinde çalıştığımız nesnenin kendi içinden gelen değerini kaybettiğimizin farkına bile varamadık." (Alphan Akgün, Canetti ve Eleştirinin Eleştirisi, [http: // kitapzamani.zaman.com.tr/?bl=36&hn=852](http://kitapzamani.zaman.com.tr/?bl=36&hn=852))

Yukarıda değinilen durumda edebiyatın ölümünün de payı vardır. “Edebiyatın ölümü” deyişi elbette çoğumuza abartılı gelecektir. Ne var ki, Ahmet Oktay’dan ödünç alacağımız bir deyişle “medyatik hedonizme” teslim olmuş, “akıl tutulması”nın egemen olduğu (M. Horkheimer), edebi ürünün tamamen pazarlama tekniklerine teslim edilerek metalaştırıldığı bir ortamda, artık “Ben edebiyatçıyım” deyişinin sorumluluğunu üstlenen yazarlar, yazar ahlâklılığı ve yazı bilinci gibi kavramlar ortadan kalkmış gibidir. Şimdilerde yazarlar arasında “[T]ek başına anlaşılması güç olan bir dizi duyguyu bir arada tutmasına yardımcı eden duygusal dürüstlüğe” sahip Kafka gibi örneklerle son derecede ender rastlanmaktadır. (Ritchie Robertson, *Kafka*, Çev. E. Böke, Dost Kitabevi, 2007, s. 31) O Kafka ki: “Benim edebi ilgi alanlarım yok, ben edebiyattan ibaretim, başka hiçbir şey değilim, olamam.” deme cesaretini göstermiştir. (Robertson, s. 31)

Hal böyle olunca, edebiyat böyle krizli -yazarların güvenlik ve tutunacak dal arayışı, referans kaybı içinde oldukları bir ortam krizi temsil eder- bir dönemin içindeyken, bir şairin deformasyon, yenilik ve kuram söylemlerinden gına gelmesinden söz etmesine ve bu çerçevede şiir sanatının yeniden tebarüzünü nerdeyse imkânsız görmesine şaşmamak gerekir: “Antonin Artaud’nun yaşamında Vahşet Tiyatrosu’nun bir karşılığı vardır. Brecht’in dertleri ile şiiri, romanı, tiyatrosu birbirinden ayrılmaz. Aynı şey Rimbaud, Lorca, Turgut Uyar, Sezai Karakoç için de geçerlidir. John Cage gibi bir alışılmadık ses bile: ‘Yapacağım en son şey, sahip olduğunuz estetik yetileri nasıl kullanacağınızı söylemektir.’ derken, bizdeki klişe yıkan yenilerin, kuramcılarının kendilerine şablon çıkarmaları, yazımızın başından beri söylediğimiz güvenlik arayışındandır.” (Celâl Fedai, Deformasyon, Yenilik ve Kuram Söylemlerinden Gına Gelmesine Karşın Şiir Sanatının Yeniden Tebarüzü ve Tebellürünün Güçlüğü Üzerine, *Hece*, Sayı 131, Kasım 2007, s. 109)

Gerçekten şairin üzerinde hakkıyla durduğu ontolojik güvenlik arayışı, kendini medyatik hedonizme, popüler kültürün taleplerine ve narsisistik eğilimlere teslim etmiş bir edebi ortamda -ki bu ortam, insanların huzur ve mutluluğu kişisel güvenlikleriyle ilişkilendirmeden algılayamadıkları şu içinden geçtiğimiz neoliberal etiketli kapitalist cehenneme dahildir elbette!- her zamankinden daha yakıcı bir mesele olarak önümüzde durmaktadır. Artık çok az kimse Blaise Pascal’ın sorusunun içeriğini algılayabilir görünmektedir: “Eğer ruhunu kaybediyorsa evreni kazanmak insanın ne işine yarayacak?”

Şimdi yazının başlığında geçen diğer meseleye yönelelim. Yeni’nin yenilgisi deyişini açalım ve geleneğin edebi klişenin deforme edilmesi, aşılması sürecini baltaladığına dair görüşleri değerlendirelim. Konuya, Erken Alman Romantizminin büyük temsilcilerinin gelenek üzerine yazıları dolayımında bakarsak, edebi geleneklerin “estetik meşruiyet” bağlamında ele alındığını görürüz. Burada geleceğe saplanıp kalmaktan, edebi klişeyi bu yolla üretip devam ettirmekten değil, geleneğin yenileyici gücünden, yeni olanı fetişleştirmeyi engelleyici boyutundan, yenilenirken aynı zamanda kendini yineleme ihtimalini içeren teorik çabaların

muhtemel tuzaklarına düşmeyi önleyici birikiminden söz ediyoruz. Çizdiğimiz çerçevede, Erken Alman Romantizminin (Schleiermacher, Hölderlin, Novalis, Schlegel vb. temsilcileri anımsayalım) kültürü ve geleneği ele alış biçimine dair ne söylenebilir: “Kültüre yapılan vurgu, romantiklerin hem doğal hem de tinsel bir varlık olarak, insanın bütünsel gelişiminin ancak geleneğin bir yandan korunurken, bir yandan da yenilenmesi tarafından sağlanacağına duydukları inançtan beslendi. Gelenek, doğanın ve insan dünyasının meşruiyetleri arasında bir dolaşımdır; gelenek, insan yaşamının içinden doğduğu -ve gizem ve güzellik gelenekleriyle ifade etmeye çabaladığı- doğal yaşamın tiniyle süreklilik içinde var olmasını sağlayan şeydir. Yaşayan bir geleneğin özünü ifade eden şiir, bu bağlantının ‘estetik meşruiyeti’dir; insanlara konuşan ve bu konuşmasıyla onları gerçekten insan kılan asli duyumun tinsel dünyasına doğru bir açılımdır.” (*Devrimci Romantizm*, editör: Max Blechman, Çev. B. Çölgeçen, Versus, 2007, s. 27)

Günümüzde şiirin “...ilerleme, şaşırtıcı olma, şairin adını berkitme, ilginç olma gibi itkilerden ivme alarak salt bir yenilik uğruna yazılmasından artık vazgeçilmesi gerektiğini” (Fedai, s. 110) söyleyen şairlerin varlığından hareketle, geleneğin yeni olanın fetişleştirilmesi meselesini ve klişelerin yeni olanla beslenmesi biçimindeki beyhude gayreti aşmada nasıl işe yarayacağını bilmek ve yine geleneğin, her şairin kökenini bulduğu toplumsal ortamı (halkın ruhunu) nasıl doyurduğunu anlamak için yeniden Alman Romantizmine başvuralım: “Gelenek yerel önyargıların tahakkümü, belirli normların zalimce dayatılması ve özerkliğin sonu olduğu biçimindeki görüşlere karşılık romantikler, geleneğin bir halkın kendi kültürünün ruhuna açılımı olduğunu ve bu ruhun gelenek aracılığıyla sürekli ifade edildiğini düşünüyorlardı. Gelenek bu nedenle kolektif bir keşiftir; dünya, üzerinde her hiyeroglifin yeni bir ifade biçimi beklediği geniş bir metinmiş gibi, insan yaşamını evrenle olan ilişkisinde tekrar tekrar canlandırma mücadelesidir. Romantiklere göre otantik gelenek mutlak otorite iddialarını desteklemekten çok zayıflatmaktadır, zira insanların kültürel ifade biçimlerinin ve yaşama ve doğaya karşı hislerinin akışını içerebilecek ya da yönetebilecek herhangi bir otorite bulunmamaktadır.” (Blechman, s. 27)

Geleneğe yukarıda görüldüğü gibi sahip çıkan romantizm, Ulus Baker’e göre, nitelikli romantik duyarlılık boyutunda ele alındığında, -Baker Jean Luc Godard’ın *Çinli Kız* filmindeki klişe / imge dönüşümünü örnek olarak verir- bilinenin tersine klişe doğurucu değil, klişeyi imgeye dönüştürücü bir işleve sahip olmasıyla önemsenmesi gereken bir birikimi temsil eder aynı zamanda: “Romantizm hiçbir zaman en sıradan klişeleri kullanmaktan geri kalmadı. Hatta kitle kültürünün en sıradan ve budalaca klişeleri bile romantizmin malzemesi dahilindedir. Ama romantik duyarlılığın gerçekten işlediği noktadan itibaren, klişeler önce kitlelerin günlük kullanımından sökülüp alınır, imgelere, herkesi ilgilendirmeye devam eden, ama daha önce hiç karşılaşmadıkları imgelere dönüşür. Romantik edebiyatın sırlarından birisi bu-

dur. En kişisel, en sıradan, en önemsiz bir ayrıntıdan, en kişiliksiz klişeden bir imge, güçlü bir imge yaratmak..." ("Vicdan: Romantizmin Ufku", Ulus Baker'le Ahmet Telli'nin Söyleşi'si'nden, *Ütopya*, Sayı 6, 1999)

Denemenin sonunda, Türk şiirinin durumuna bir göz atalım kısaca. Ahmet Oktay, 12 Eylül 1980 darbesinden bu yana, özellikle solcu / liberal şairlerin edebi klişeye mahkûmiyeti, yenilik duygusunu fetişleştirmesi ve kültürel / ideolojik referans bölgesini tahkim edememesinin doğurduğu sonuçları Gadamer'in gelenek kavramını ele aldığı bağlamda yorumlar. Solcu / liberal şairlerin mistik / metafizik (Oktay'ın deyişiyle İslâmcı) şairlere göre temel zaafı, bir kurtuluş ve özgürlük umudu oluşturmamalarında ve gelenekle ikircikli / tedirginlik verici / yeni olanı fetişleştirme vasatı olarak kullanıcı bir ilişki kurmalarında somutlaşır. (Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika*, Alkım Yay., 2004, s. 106) Yeni'nin yenilgisini çözümlerken ve geleneği aşmaya yönelik her çabanın soğurucu geleneğe dahil olması, manifestolarla, şablonlarla beslenen yeni'nin şiirin misyonunu / vizyonunu körleştirmesi, onun toplumsallıkla ve gelenekle ilişkisini dumura uğratması meselesine bakarken, Oktay'ın Gadamer'den alıntıladığı gelenek tanımını anımsamakta yarar vardır: "Gelenek, insanın, daha genelde Dasein'ın kendisini 'gelecek olanaklara doğru aşma çabasıyla' yakından ilgilidir ve amaç öncelikle 'gelenekten kurtulmak' değil, tam tersine, 'miras alınmış kültüre hepimizi birbirine bağlayan somut bir köprü' gibi bakmaktır. 'Her yeni pozisyonun önceki pozisyona gereksinimi vardır.'" (Oktay, s. 107)

Yeni'nin fetişleştirilmesi ve şiirin özü olarak algılanması, Türk şiirinin Batı şiirine eklemelenmesi sürecini güdümlleyen problemlili bir durumu temsil eder. Unutulmamalıdır ki Türk şiiri: "Batı şiirinin içinde değil, hep çevresinde (periferisinde) üretilen bir şiir olması dolayısıyla kendi geleneğinden edindiği sorun-sallardan kopamamış, bu yüzden de modernleşirken bir yerellik yansıtmaktan kurtulamamıştır." (Oktay, s. 130) Oktay, "kurtulamamıştır" kelimesine olumsuz bir anlam yüklediğini, yerelliğin Türk şiirinin özgüllüğünün önkoşullarının oluşturucusu olduğunu özellikle vurgular. Türk şiirinin Batı şiiri güdümünde yazılmasında etkin olmuş, çok ünlü bir şair-yayıncının çıkardığı bir holding bankası destekli edebiyat dergisi için bir vakitler Tomris Uyar'ın "Sanki sömürgeci çıkan bir dergi bu" saptaması, Türk şiirinin yerelliğin özgüllüğüyle ilişkisini koparması halinde alabileceği vahim hali anımsatması bakımından önemlidir.

Geleneğin gücü ve klişeden imge yaratmaya fırsat vermesi anımsamanın devrimci imkânında yatar: "Bütün şeyleşme bir unutmadır." (Horkheimer – Adorno) Geleneğin birikimine sahip çıkılan verili koşullarda, yeni olanı inşa etmek amacıyla anımsamak sanatın asli görevine dahildir: "Sanat taşlaşmış dünyayı konuşarak, ona şarkı söyleterek, belki de ona dans ettirerek şeyleşme ile savaşıyor." (Herbert Marcuse, *Estetik Boyut*, Çev. A. Yardımlı, İdea Yay., 1997, s. 62) O halde, Türk şiiri şablonlardan ötede, belleğine / geleneğine sahip çıkarak var kalma çabasını gösterebilmelidir, dayatılan normlarla şeyleşmek istemiyorsa!

JOHN O'LOUGHLIN

Türkçesi: Deniz Gemici

ANTİ-ŞİİRİN ANTİ-FELSEFESİ¹

Felsefenin nerede bitip anti felsefenin nerede başladığını merak ediyor olabilirsiniz. Felsefenin bir dil eleştirisi ile (dildeki görüngünün en açık tezahürünün eleştirisi ile) bittiğini ve bu gelişmenin, "öz"e yani, fiziğe karşı metafiziğe, doğaya karşı doğaüstüne dair yeni keşfedilen bir merak saikiyle görüncüye karşı bir ayaklanmayla birlikte başlayan anti felsefe ile bir arada var olduğunu farz etsek dahi, kesinlikle aynı yerde ve zamanda değildir.

Söz konusu ayaklanma, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında, bir dil eleştirisi yazmayı henüz hiç kimse düşünmemişken Schopenhauer ile başladı. Bu başkaldırı, büyük oranda, ahlak felsefesinin, hümanistik kavramlarla anlamlandırılan görüngünün, Kantçı eleştirisine karşıydı. Bunu, burjuva felsefesi-ne karşı bir küçük burjuva tepkisi olarak tanımlayabiliriz ki, bu felsefe Kant'ta da metafiziksel bir yöne doğru kaymakta idi. Sonuç olarak şöyle diyebiliriz; yeni baş gösteren transandantal bir çağda, burjuva felsefesi metafiziksel eğilimlere tam anlamıyla bağışıklık kazanmamışken, ağırlıklı olarak metafiziksel bir felsefe, yani anti felsefe, küçük burjuva bir müdafî beklemek zorundaydı. İşte bu müdafî Schopenhauer'dı ve o da (geleneksel izafi tarzlar da dahil) burjuva teknik usullerine bağlı olmasına rağmen –tamamen olmasa da belli bir oranda baskın olarak- hakikate duyduğu ilgi, öze olan düşkünlüğü oranında metafizik bir çerçeve içinde eserler kaleme aldı.

Şimdi, girişte sorduğumuz soruya adamakıllı bir cevap vermek için diyebiliriz ki; anti felsefe, küçük burjuvazinin metafizik spekülasyondaki özün, en kapalı tezahürüne duyduğu merakla orantılı olarak başlarken; felsefe, küçük burjuvazinin dildeki görüngünün en açık tezahürüne duyduğu merakla orantılı olarak vadesini doldurur.

Bu kadar felsefe yeter! Şimdi bu yazının kalbine inebilmek için, kendimize, şiirin nerede bitip anti şiirin nerede başladığını soralım. Kanımca bu soruyu, girişteki soruya verdiğimiz cevapla benzer bir biçimde, bu iki tür, pratikte sıklıkla birbiriyle örtüşse de, anti şiirsel olan, gerçeği arama ve açıklama aracı olarak metafiziğe duyulan ağırlıklı ilgiyle başlarken, şiirsel olan yapay güzelliğe düzülen övgülerle nihayete erer; şeklinde cevaplandırabiliriz. Bu nedenle, tıpkı felsefe ve anti felsefede olduğu gibi, şiir ve anti şiirin de küçük burjuvazinin ilgi düzeyiyle orantılı olarak bitip başladığını söylemek için iyi

bir nedenimiz var; birincisi görüngenüye, en eğreti koşullar altında, tıpkı kent-sel/endüstriyel çevre gibi, zirve düzeyinde bir ilgiyi gerektirirken, diğeri için metafiziksel spekülasyonun entelektüel izahı gibi asgari tinsel koşullar altında, öze gösterilen başlangıç düzeyinde bir ilgi yeterlidir.

Batı medeniyeti bize bir kez daha, Baudelaire ve Swinburne ile, bir şiirsel geleneğin sonuna ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarına dayandırabileceğimiz bir anti şiirsel başkaldırının başlangıcına dair oldukça açık iki örnek sunuyor. Görüngenüye duyulan ilginin her zaman güzelliğe veya eğretiye dair olmaması gibi, hakikate duyulan merak da her zaman metafiziksel spekülasyonla sonuçlanmaz; ancak bu merak, daha radikal örneklerinde olduğu gibi (Rimbaud ve Mallarmé), öze giden yolda rehberlik edebilir ve böylelikle, gramer kuralları içinde kalarak ve öze ulaşmak adına oluşturulanlar da dahil, tüm görüngenülerle baş etmek için yol gösterebilir.

Şayet küçük burjuva şiirini, evrimsel gelişiminin daha erken ve daha ileri safhalarına tekabül edecek şekilde daha alt ve daha üst türlere ayırabilecek olursak, bu durumda metafiziksel şiirin eskiye, deneysel soyut veya soyutumsu şiirin ise yeniye tekabül ettiğini buluruz. Bu yüzden anti şiirin evrimi, küçük burjuva uygarlığının görelî kriterine –diğerleri, tinsel olandan daha az entelektüeldir- uygun olarak küçük burjuva tabirince, sahte-görüngüden özbenzerine doğrudur. Ancak sözü edilen kriter, aşkın bir uygarlığın serbest elektron yapısına uygun düşecek tam anlamıyla soyut bir şiirin (üstün şiir?) kuruluşuna ve gelişimine destek olma garantisi vermez. Küçük burjuva şiiri, içinde her zaman, belirli bir düzeyde entelektüel görelilik barındırır; bu görelilik; faydacıl başvuruya ve geleneksel tanımsal/analitik kullanıma meydan okurken örneğin, sıfatlarla isimler, zarflarla sıfatlar, fiillerle zamirler, zarflarla fiiller vb. arasındaki alışıl gelmiş bağlara müdahale ederek gramer kurallarına kafa tutmak adına neredeyse hiçbir girişimde bulunmayan, dahası belirli bir sürrealistik görelilik düzeyinde anlamlı ile anlamsız arasında bir uzlaşmaya razı gelen sürrealizm formunu aldığında da durum değişmez. Şüphesiz bu tür şiir, küçük burjuva uygarlığının son derece görelî bütünlüğü ile bağdaştıkça mutlak değerlere dayanan proleter uygarlığında kendine yer bulamayacaktır. Burada, tam anlamıyla soyut şiir, bağımsız sözcüklerin durağan toplumunu kurmak için tek başına yeterli olacaktır ve bu en temel öze doğru ilerleyen şiirsel gelişimin doruk noktasını ifade edecektir. Bu “üstün şiir”, yani şiirsel uğraşın en mükemmel örneği, edebiyatın kurtuluşuna delalet edecektir. Ve nihayet, başka hiçbir şiirin yapamadığı biçimde okuru, entelektüel görüngülerden azat edecektir.

Sonuç olarak, şiir ve karşı şiir arasındaki, felsefe ve anti felsefe arasındaki az olmayan farklılık, zahiri olanla esaslı olan arasındaki ayrıma da-

yandığından, anti şiir ve anti felsefe bir Transandantalist için kabul edilebilir olurken, felsefe ve şiir, görüşüyle kurdukları farklı düzeylerdeki bağ nedeniyle kabul edilebilir olmayacaklardır. Dolayısıyla, kavramların en esaslı biçimiyle, anti felsefe ve anti şiir, en sonuncu insan uygarlığında itibar göreceken, bu uygarlıkta ne felsefe ne de şiir yüreklendirilecektir; çünkü bunlar, anti felsefe ve anti şiirin küçük burjuva düzeyi de dahil olmak üzere, görelî bir çağa aittirler ve mutlak bir uygarlık hakkıyla bir kez yola çıktığında, bu toplumda görelî olan hiçbir şey kabul görmeyecektir; soyut şiirin ön örnekleri dahi! Şüphesiz, roman/kısa öykü olarak kabul edilen kurgusal edebiyatın da, ne ağırlıklı olarak felsefî ve/veya şiirsel anlamda görüngülere dayananları, ne felsefe ve/veya şiir ile anti felsefe ve/veya anti şiir arasında bir denge kuranları, ne de ağırlıklı olarak anti felsefî ve/veya anti şiirsel anlamda öze ulaşmaya çalışanları bu toplumda kabul görmeyecektir. Kısaca gündelik hayatı düzenleyen burjuvazinin hangi katmanına dayanırsa dayansın böyle bir yazar bu toplumda yer bulamayacaktır.

¹ John O'loughlin, "Abstracts", 2007

FERNANDO ALEGRIA

Türkçesi: Deniz Gemici

PARRA VE ANTİ ŞİİR¹

Parra (1914), tuzaklardan söz ederken, modern dünyayı, fareleri ve insanları avlayan devasa bir lağım olarak tasavvur eder. Dünyanın bir lağım olduğu kanısına varmak için Parra, önsel bir sıralama yapar ve ahlaksızlıklardan, suçlardan, yalanlardan, iki yüzlülükten ve sahtekarlıktan bir sentez oluşturur. Tıpkı eski bir yanlışlıklar komedyasında olduğu gibi, her şeyi sabit ve patetik gösterir. Anti şiirsel çizgi, gerilimin en yüksek noktasına ulaşır. Parra, tam anlamıyla yıkımın müjdecisidir. Parra'nın, çağdaş anti şiirde eşi bulunmayan sentezleme yeteneği, düpedüz yetersizliği ve güçsüzlüğü karşısında insanın çektiği acıları tarif etmesine cevaz verir.

Parra, pedagojik reçeteler ve popüler jargondan cümlelerle karıştırdığı gündelik dili, hakimiyeti altında tutar: bu dil onun savaş atıdır, tıpkı konuştuğunda çaresizliği açığa çıkartan anonim sesin kullandığı gibi bir şeydir. Onun anti şiiri, sigorta pazarlamacısının, ilkökul öğretmenin veya trafik polisinin, sendikacının veya sekreterin, dişçinin, kaptanın, tiyatro hizmetlisinin, okul müfettişinin, hayvanat bahçesi müdürünün yani, çarşafın altında cırlıçıplak kalmaktan yakınan namuslu, dürüst insanların şiiridir.

Breton gibi Parra da, belirsizlikle berraklığı birleştiren güçlü bir kavrayışın anti şiiri doğurduğundan söz eder. Parra, insanlık halinin, kafi derecede rasyonel olsa da tamamen mantıksal olmayan, daha ziyade absürt ve eksantrik olan somut bir imajını elde edebilmek için berraklığa ihtiyaç duyar. Bu imaj, içinde güçlü bir günah, hata ve boşluk duygusunu saklar. Bunun dışı vurumu, alaycıdır ve harekete geçmemiş bir öfke ile doludur. Anti şiir, o imajı çevreleyen ve keyfi bir düzen içinde topluma şekil veren karmaşa sürecini işletmeye dönüşür. Bu da ona, dünyayı absürde indirgeme imkanı verir.

Parra, en karşılıklı suçlayıcı ve açıklayıcı şiirlerinin zaman içinde hareket-sizleşerek tıpkı posterler gibi yurtlara, meydanlara ve halk kütüphanelerine asılacağını öngörmüş müdür bilemiyorum. Bu şiirler, dört bir yana savrulduklar ve kendi yataklarını belirlediler. Kökleştiler. Zamanın içinde, tıpkı iyi şaraplar gibi seyretiler. Bu şiirler; "The Snake", "The Trap", "The Vices of the Modern World", "The Tables" ve "Soliloquy of the Individual"dır. Bunlar kaosun kapsamlı ve aşkın yorumlarıdır.

Daha sonra Parra, söylemlerini aksiyomlara dönüştürerek aşırılıklarını anti şiire dayandırmak durumunda kaldı ki, bu aksiyomlar felsefi absürdün ve sosyal anarşinin doğrudan ifadelerini temsil eden kilit ibarelerdir. Böylelikle Parra, bir meydan okuma ruhu içerisinde duvara güçlü şiirler yazan aktivist şiirsellik yerine, duvar şiirselliğine vardı; büyük kentlerin duvarlarına radikallerin yazdıklarına (68 Mayıs'ında Paris duvarlarındakilere) benzer bir cin fikirlilik içermeyen gerçek duvar şiirlerine ulaştı. Parra bunları, "Artefakt" olarak isimlendirir. Mesela şöyle der;

"Birleşik Devletlerde özgürlük bir statüdür."²

Bu yazı, bir tebeşirle Berkeley'in duvarına da yazılabilirdi. Parra, anti şiirlerinde alaycılık, burjuvazi kurumuna cepheden saldırı ve yerleşik geleneklerin yıkımı gibi bir çizgiye bağlı kalsa da "Artefakt"larından, belagatin tüm unsurlarını, tüm ses hokkabazlıklarını, tüm retorik ve didaktik endişeleri defederek geriye sadece şiirin çıplak bedenini temsil eden sözler bırakır. Bu taştan, katışıksız, edebiyattan kökleriyle koparılıp müşterek dile iade edilen kelimeler, varoluşun gerçek tasarımını verir; yazarın karar verip süslediği varoluş tasarımını değil.

Parra'nın köprüleri kendisinden yalıtıp yaktığı ve kendi arkasındaki hendekleri doldurduğu iddiasında ısrarcıyım. Tebeşirle çizilen daire, artık ateşten bir çember. Kendi sanatında Parra, çılgın bir oduncuya benzer; elde balta, yaşam ağacını budamaya başlar ve son kalıntısına kadar onu yok eder. Geriye kütük, duman ve tahtadan başka hiçbir şey kalmaz. Bir yandan da baltasının ağzını bileylemeye devam eder. Karşı şairler her yandan kendilerini göstermeye ve ona kollarını uzatmaya başladığında artık hiç yalnız kalmaz. "Thick Work" yeni bir başlangıç, yapı için bir ilk adım önerir; fakat aslında felaketten sonra ortalıkta dönen kaplamaya, karışıma, çiviye, tahtaya ve mukavvaya gönderme yapar. Marangoz, elinde çekiciyle koca koca mıhları çakmaya hazırdır.

Anti şiirin açıklayıcı geleneğinde (evet, böyle bir geleneği olduğuna inanıyorum), insanlığın açılıp bir kürk gibi yere serildiği eğik düzlemde, onlar delikleri buldular ve akan kanı zapt etmek için o deliklere çaputlar tıkadılar ve Nicanor Parra bu belirlenmiş rotanın başını çekti. Diğerleri arasından Gonzalo Rojas, Cesar Fernandez Moreno, Ernesto Cardenal ve Roque Dalton, bu yolculukta Parra'yı kesinlikle yalnız bırakmayacaklar.

¹ Fernando Alegria, "Literature and Revolution", çev. D.Ohmans, 1997

² Çev. Notu: İngilizce'de "statü" kelimesi (statue), hem heykel anlamına hem de yasa ve yasalar karşısındaki konum anlamına gelmektedir.

EDITH GROSSMAN

Türkçesi: Deniz Gemici

PARRA'NIN TEKNİĞİ¹

Parra tekniğini ele alan her yaklaşımın cevaplandırması gereken temel soru, Parra'nın neden anti şiiri karakterize eden bu apaçık yavan söylemi kullandığıdır. Konuşma dilinde kullanılan deyimlerin ve klişelerin onun yazımındaki sürekli varlığının, başlıca iki nedeni şunlardır. Birincisi doğrudan, Parra'nın samimi olana, yani onun ifade etme ve betimleme vasatı olarak popüler dile olan mütemadi bağlılığından ileri gelmektedir. Diğeri ise, Parra'nın ironik ve komik mesajlarıyla yakından ilişkilidir. Parra, aslında trajik veya patetik olan kompozisyonlarında bayağı bir dil ve mizahi bir ifade biçimi kullandığında öyle bir ironi kurar ki, pek çok anti şiirde yapının önemli unsurlarını belirleyecek kadar ona nüfuz eder.

Konuyla duygusal olarak uyumlu olmayan dil, anti şiir yapısının temel unsurlarından biridir. Şiir güzelliğinden yoksun olan bu yavan dilin ironik etkisi, bu bağlamda, şiirin başkahramanının ve ona riayet eden okurun farklı bakış açılarının altını çizer, yapıtın havasıyla niyeti arasındaki farklılığa vurgu yapar ve bu farklılıkların neden olduğu ifadelerin sözlük anlamlarıyla çağrışımları arasındaki gerilime dikkat çeker. Parra, okurdan, bu aykırılığı idrak etmesini ve anti şiirdeki birbirinden farklı ruh hallerine karşılık vermesini ister. Parra kendi sanatını, "bir diğerrinin karşısı olan duygulanımların" şiiri olarak adlandırır ve anti şiir tekniğini, veciz bir biçimde, "kahkaha ve gözyaşının" eş zamanlı birliği olarak tarif eder. Kuramsal şiirleri-örneğin "Advertencia al lector"- ciddi, ağır konular ile argo ifadelerle dolu, bayağı bir dilin çelişik birlikteliğinden aldığı hazzın belgeleridir. Anti şiirin duygulanımları, Parra'nın her şiirinde yarattığı imler sisteminin kasti tutarsızlığının ürünüdür.

Bir şiirde imgeler, figürler, dilin ciddiyeti, mizahiliği, sıradanlığı veya coşkunluğu; şairden okura sirayet eden söylem veya algı ve tüm bu unsurların hep birlikte etkili olduğu tekdüze veya birbirinden tamamen farklı biçimler, bir imler sistemi ve okura yönelik duygusal işaretler oluşturur. Bu işaretler, hem imler sistemindeki her bir unsurun doğasına hem de her unsurun diğerrleri ile uyumlu olup olmadığına bağlı olan, mantıktan ziyade duygulara dayanan bir tepki verilmesini teşvik eder. Şayet şairin teşvik etmek istediği tepki ve onun şiirsel ifadesi, duygusal bir havaya ve o ifadeyi üreten pek

çok unsurla benzer bir etkiye sahip olursa, bu durumda, imler sistemi açık sözlü ve doğrudan, şiirin duygusal dokusu ise ahenkli ve klasik olarak uyumlu olur. Tekdüze imler sistemine sahip kompozisyonlarda tema, oldukça akıcı ve sürekli bir gelişme gösterir ve devinim, sona gelene değin istikrarlı ve neredeyse önceden kestirilebilir bir seyir izler. Fakat Parra, anti şiirlerde tutarsız bir imler sistemi kurar. Umutsuzluk hakkında yazdığı komik klişeler ve banallikler kullanır ve yavan düz yazı diline özgü olan alaycı ve parodik imkanlardan yararlanır; fakat bu gülünç bir biçimde ironik olan maskenin ardında bir ölüm ciddiyeti vardır. Duygusal etkilerini eşitleyerek tutarsız imler arasında bir bağ kurmak ve uyumsuzluklardan yeni bir anti şiirsel sentez yaratmak suretiyle Parra, patetik temaları komikmiş gibi işlemek için aykırılıkları bir araya getirmeyi amaçlar. Parra, sentez sürecinin arkasındaki motive edici gücü, her zamanki alaycı ve nüktedan üslubuyla şu şekilde özetler: “Şairin iletişim konusunda uzman olması gerekir. Mizah okurla iletişim kurmayı kolaylaştırır. Unutmayın ki, mizah duygunuzu yitirdiğinizde silahınıza sarılmaya başlarsınız.”

¹ Edith Grossman, “The Antipoetry of Nicanor Parra”

ALTAY ÖKTEM

Edebiyat da dahil olmak üzere hayatın her alanında klişeleşmenin yoğun olarak yaşandığı bir dönemdeyiz. Klişeler oluşturmak ve oluşan klişelere bağlı kalmak büyük bir rahatlık sağlıyor aslında. Edebiyatın, her ne kadar uçlara savrulmaya, marjinaliteye müsait, muhalif, gerekirse savaşıcı tavrı yüzünden biraz uçarı, haylaz, hatta ele avuca sığmaz, zapt edilemez gibi görülse, gösterilse de; en azından yazınsal statükoya bağlı olma zorunluluğu ve gelenekle bağlantısı yüzünden süregelen klişelerden kopması neredeyse olanaksız gibidir. Teknolojinin ve ekonomik süreçlerin farklılaşması, hızla gelişmesi ve dönüşüm geçirmesi nedeniyle tüm dünyada yeni ve deneysel olan vakit kaybetmeden hayata geçiriliyor; gün geçtikçe artan ve farklılaşan ihtiyaçları karşılamak için geçmişin köhne ve ağır yapıları değiştirilerek yeni ve hızlı sistemler geliştiriliyor. Edebiyat ise gelişmeye karşı çok daha refleksif davranır, geçmişin yazınsal değerlerine eklemlemediği için çoğu zaman tedbirli ve yavaş ilerlemek zorunda kalır.

Peki bu zincirleme süreçlerde kırılma noktası yok mudur? Elbette vardır. Genellikle ana akım edebiyat tarafından dışlanan, kabul görmeyen, hatta yok sayılmaya çalışılan bu kırılma noktaları, geleneksel yapı içersinden bakıldığında, edebiyattaki deformasyonun ta kendisidir. Gerek biçem, gerekse içerikteki, ya da ikisi zaten aynı şeyin parçalarıdır dersek topyekun anlatıdaki yerleşik klişeleri, kalıpları kıran bir edebiyat elbette ki deforme edicidir. Ama deformasyon ağır aksak gelişme için değil; sıçrama için gereklidir.

Edebiyat tarihimiz, “kırılma kusuru” olan bir tarihtir. Ana akımın belirlediği her şey mutlak ve yaşanan kırılmalar bir çeşit “isyan bastırma” yöntemiyle alaşağı edilir. Zaten bu yüzden bilimkurgu, fantastik, korku, polisiye gibi türler birkaç yıl öncesine kadar yerleşik edebiyatın içinde yer bulamamıştır.

Müthiş bir mistik geleneği, korku edebiyatını besleyecek zengin kaynakları olmasına karşın edebiyatımızdaki korku unsuru Gulyabani’yle sınırlı kalmış, Kerime Nadir’in Dehşet Gecesi gibi bir yapıtı edebiyat çevreleri tarafından görülmemiş, gösterilmemiş, Peyami Safa’nın Selma ve Gölgesi’nde yarattığı kötücül, ürpertici femme fatale tiplmesi uzun süre gözden uzak kalmıştır. Kenan Hulusi Koray’dan söz etmeye gerek bile yok. Türkiye’nin belki de ilk gotik yazarı, toptan edebiyat tarihinin dışında bırakılmıştır.

2. Yeni’nin oldukça gecikmeli olarak, ancak 80’li yıllardan sonra hak ettiği değeri görmeye başlaması, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi öncü yazarların yeni yeni keşfedilmiş, yine de tamamen kabullenilmemiş olması, Bilge Karasu’nun hala yok sayılmaya çalışılması klişeleri kırmanın hiç de kolay olmadığını gösteriyor. Yukarıda söz ettiğimiz yazarlar, yaşadıkları dönemdeki yazınsal statükoyu deforme eden, hatta altüst eden isimlerden sadece birkaçı.

Klişelerin hangi oranda kırılması gerektiğini düşünmeden topyekün yadsımak, deformasyonun kendi iç dinamizmi gereği oluşturacağı sınıra müdahale bile etmeden, ayrıca bir sınır oluşturmaya çalışmadan yazmak tek çıkar yol gibi görünüyor.

Klişelere sarılmak popülizmin, dili ve anlatımı deforme etmekse edebiyatı geliştirmenin yegane yolu. Edebiyatçı açısından zor bir karar bu; popüler olmaktansa dışlanmayı seçmek!

HASAN AYCIN'LA "SÂHİPKİRÂN" ETRAFINDA BİR SÖYLEŞİ

Konuşan: Cemal Şakar



— *Esrarnâme ve Sâhipkırân'a baktığımızda her şeyin bir an içinde olduğunu görüyoruz; durmadan kendini açan bir an. Ama biz, romanlarınızı okurken gelişen olayları farklı anlar olarak algılıyoruz. Oysa finallerde de görüldüğü gibi bütün anlar hep o anın içindedir. Bu bağlamda zaman anlayışınız nedir?*

— Zamanla ilgili yanıldığımızı düşünüyorum; onu düz bir çizgi gibi algılıyoruz mesele. Geçmişin karanlığından ayaklarımızın altına uzanan dümdüz bir çizgi gibi... Bölüyoruz, diliyoruz; dakika, saat, gün, ay, yıl, yüzyıl diyoruz... Milattan sonraya, milattan önceye ayırıyoruz... Tumturaklı bilimsel cümleler kuruyoruz varoluşa ilişkin; milyonlarca yıldan

söz ediyoruz. Ve o çizginin geleceğin sonsuzluğuna uzanırken; bizi de taşıdığına/taşıyacağına inanıyoruz. Ne de olsa "Bu şarda hayâllerin haddi vü şümârı yok." Alabildiğine sınırlı olmamıza rağmen; ayağımızı koyduğumuz yer, gözüміze ilişen herşey sınırlıyken nasıl oluyor da böyle sonsuzluğa varacağımıza inanıyoruz? Aslında benden/bizden önceki akıllara durgunluk veren sertiven, o sertivenin muhteşem tarihi, katredeki umman, tohumdaki orman misali hepsi bir an içinde. 'An'ın bu çağltısı başımızı döndürüyor da biz 'an'ı göremiyoruz. "Anda neler oldu neler" demiş Yunus Emre.

Meşhur bir hikâye vardır, bilenler bilir; bir âlim kürsüde vaz ederken biri kürsünün dibinde onu dinlemektedir. Âlimin "Allah zaman içinde zaman yaratır" dediğini işitir de "nasıl böyle bir şey olabilir ki?" diye içinden geçirirken başı düşer, bir an dalar ve kendini rüyada bulur. Nice yıllar süren acayip hâller yaşar. O anda, düşen başı kürsünün ayağına dokunur, kendine gelir, uyanır ki; âlim cümlesini yinelemektedir: "Allah zaman içinde zaman yaratır!" Evet Allah zaman içinde zaman yaratır ve o zamanın içinde de neler neler yaratır. Yine Yunus Emre şöyle söyler:

Belî kavlin didik evvelki demde.

Henüz bir demdir ol vakt ü bu saat.

— *Sâhipkırân'da cinler, periler, devler âlemi (Kaf Dağı) ile insanlar alemini (dünyayı) içiçe görüyoruz. Bu iki âlem karşılıklı birbirini etkileyip dönüştürüyor. Kaf Dağı sizce neye tekabül ediyor, bu anlamda gerçekliğe bakışınız nedir?*

— Sâhipkırân'ın Batıda yapılan Yüzüklerin Efendisi, Harry Potter gibi çalışmalarla karşılaştırılmasını tasvip etmediğimi öncelikle belirtmeliyim. Biliyorsunuz, çizgilerim konusunda da hassasiyetim aynıdır. Düşüncemin ve onun neticesi olan çalışmalarımın vahiyle, hakikatle ilintili olmasını isterim ve bunu gözetirim. Çünkü ben Müslümanım. Bu yüzden albümlerim besmeleyle başlar hep; esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla (adına ya da)... Vahye mugayir, hakikat dışı bir takım gölgelerin ya da gizil güçlerin adına değil. Hatırlarsanız, Hee Man'ın "Gölgelerin gücü adına!.." nidası yayılmıştı gösterildiği kanallardan yıllarca... Batılı yaklaşımda, olağandışı varlıklar büyü, sihir, kehanet gibi bir takım yollar aracılığıyla güç elde ederler ve o güçle olağanüstülüklerini pekiştirirler. Kur'an, Allah'ın dışındakilere güç atfedenleri ta'zir edip, onların nasıl bir azaba uğratılacaklarını bildirirken, böyle yapmaya devam ederler. Bu ise Allah'a ve O'nun hudutlarına isyan niteliği taşır. Bilmiyor olabilirler mi? Kur'an ineli binbeşyüz yıl olmuşken ve anakitap olarak güneşin altında duruyorken, böyle bir ihtimali kabul edebilir miyiz?

Kur'an-ı Kerim'in son kelimeleri cinler ve insanlardır; cin ve nâs... Bizim peygamberimiz Resûlû's-sekaleyn'dir, yani cinlerin ve insanların peygamberi... İslâm dîni cinlere ve insanlara gelmiştir. Hâkezâ Kur'an da öyle. Peygamber Efendimiz Kur'an'ı insanlara okuduğu gibi cinlere de okumuştur. Hattâ Medîne'de, O'nun cinlerden bir gruba Kur'an okuduğu yerde mescit inşa edilmiştir ki adına "Cin Mescidi" denir ve hâlen milyonlarca insan tarafından ziyaret edilerek namaz kılınır. Kur'an'da "Cin Sûresi" adını taşıyan bir sûre de vardır. Cinlerin müslüman olanları bizim din kardeşlerimizdir. Biz onları göremeyiz, ama onların bizimle olduğunu/olabileceğini biliriz. Bu yüzden yeryüzündeki bütün mescitlerde imamlar, cemaatlerinin arasında cinlerin olabileceğine inanarak namaza niyetlenirler ve onlara da imam olurlar.

Evet, cinler vardır, gerçektir; müslümanları kâfirleri vardır. Geleneksel hikâyelerimizde geçen perîler, ifritler, devler bu tâifeden kabul edilirler. Ve yine işbu hikâyelerimizde geçen Kaf Dağı'nın onların âlemi olduğuna inanılır. Kaf Dağı ayrıca bugün sanal dünya dediğimiz âleme de karşılık düşer ki müslüman muhayyilesinin günümüzden yüzyıllarca önce o âleme ilişkin olayları kurgulayıp hikâyeleştirmesi açısından son derece câlib-i dikkattir.

Bu bağlamda gerçekliğe bakışımı soruyorsunuz. Ben, insanların ve cinlerin olağanüstü güçlerinin ancak Allah'ın dilemesi ve yaratmasıyla olduğuna inanırım. Cinler görünmez varlıklardır; bizse görünür âlemin varlılarıyız. Kendimizden ve görünür âlemden çıkarak, görünürün ardındaki anlamı kavrama-



ya, daha doğrusu gaybı idrak etmeye çalışırız. Bir vasfımız da gayba inanmak değil mi? Görünür âlem dediğimiz, Allah'ın âyetlerini izhar ettiği âlem, müşahede âlemi değil mi? Ama yine de vurgulamakta fayda var: Molla Câmî'nin dediği gibi, Mûsâ'nın mucizesiyle Sâmirî'nin sihrini birbirine karıştırmamalı.

— *Esrarnâme ve Sâhipkırân'a roman denilmekle beraber, modern romanın unsurlarını taşıyorlar. Bu türü edebiyat içinde nasıl bir yere oturtmalıyız?*

— Modern roman unsurlarını taşıyorlarsa bu benim onları tür kaygısı taşımaksızın yazdığım anlamına da gelir ki öyledir. Tabii bu durum, edebiyatın dışına itilebilecekleri anlamına gelmemeli. Esrarnâme henüz dosya konumundayken masal mıdır yoksa roman mı, tartışmaları olmuştu. Sonuçta roman olarak takdim edildi. Masal denilseydi de itirazım olmazdı. Sâhipkırân da öyle, henüz dosya aşamasındayken masal, roman, uzun hikâye, mesel.. tartışmaları oldu dostlar arasında. Sonra roman olarak sunuldu. Bizim bir anlatı geleneğimiz var malum, hikâyât geleneğimiz var ve ben onlardan yeterince beslenmişim. Çalışmalarına yer ararken bu hususun gözden uzak tutulmaması gerekir.

— *Sâhipkırân'da İslâm öncesi bir dönemi anlatmanıza rağmen İslâmî kavramları, simgeleri, imgeleri kullanıyorsunuz. Bu durumu nasıl anlamalıyız?*

— O çalışmayı en önemli klasik hikâyelerimizden sayılan Hamzanâme'den kalkarak yaptım. Hamzanâme'nin bildiğim kadarıyla matbu nüshası yok, hiç basılmamış; yüzyıllar boyu sohbet ortamlarında, yeniçeri ocaklarında anlatılagelmiş ve birbirinden pek de farklı olmadığını zannettiğim birkaç defterde kayıt altına alınmış. Bendeki de onlardan biri. Konusu İslâm'dan önce geçmesine rağmen müslüman kültürünün, müslüman muhayyilesinin ürünü. Müslümanca duygularla, müslümanca öfkelerle, müslümanca umutlarla kurgulanmış. Bu yüzden İslâmî kavramlarla, imgelerle, simgelerle anlatılmış olması gayet doğal. Doğrusu Hamzanâme'nin bu özelliği işimi oldukça kolaylaştırdı, hattâ teşvik etti diyebilirim.

— *Pekâlâ! Bizden öncekiler Hamzanâme'yi anlatırlarken sizce niçin İslâm öncesi dönemi seçmiş olabilirler? Üstelik Hamza imgesi açıkça Hz. Hamza'ya göndermeler yapıp dururken, niçin Hamza üstünden anlatmış olabilirler?*

— İslâm'dan önceki insanlık tarihine bigâne kalmadıklarını göstermek ve onu da sahiplenmek için öyle yapmış olabilirler. Çünkü Müslümanların ba-

kışında İslâm'dan önceki tarihin adı da İslâm tarihidir. Tarihi peygamberler izleğinde düşünürler. Bu izleğin adı da İslâm'dır. İlk insan ilk peygamberdir. İlk peygamberin adı Âdem'dir. Âdemin anlamı insan demektir. İnsanlık benîâdem, yani Âdem'in çocuklarıdır. Genel tarih denilen, insanlık tarihi denilen tarih; Âdem'in çocuklarının tarihidir, yani bizim tarihimizdir.

Hamza üstünden anlatmalarına gelince, bu gayet normal. Çünkü, Müslümanlar adına meydana ilk çıkan, çöllerin şanlı aslan avcısı Hamza'dır. Yandaşlarıyla birlikte Kâbe önünde, Müslümanlara meydan okuyan müşrik otoritenin en güçlü ismi Ebuçhil'i, bir muştayla yere serer ve alayına meydan okur. Öyle ilan eder Müslümanlığını. Müslümanların ilk kahramanıdır o.

Ayrıca ben, tahkiye geleneğimizde müşterek bir bilinç olduğunu düşünüyorum; örneğin Hamzanâme ile konu bakımından, ondan üçyüzyılı aşkın bir zaman sonrasına tekabül eden Battalnâme'yi doğuran aynı bilinçtir. Biliyoruz ki İslâm geldiğinde yeryüzü iki kutupludur ve bir kutbunu Rumlar, diğerini Acemler oluşturur. Acemler ateşperest, Rumlar ise ehl-i kitap. Aralarında sık sık savaşıyorlar ve bu durum Hicaz'lıları ilgilendiriyor. Hicaz'lı müşrikler ateşperestleri tutarlarken, sayıları az da olsa Hanîf olanlar ehl-i kitaba taraf oluyorlar. Öyle ki aralarında iddialaştıkları bile oluyor. Rum sûresinde ehl-i kitap yanlılarına bu konuda müjdeler vardır. Hamzanâme Hanîf bir yaklaşımla kurgulanmıştır; mü'minler Allah'ın birliğine inananlar, kâfirlerse ateşperestlerdir. Sözümlü ettiğim müşterek bilinç, Acem diyarını ve ateşperestliği merkeze alarak zulmün karşısına Hazreti Hamza'dan mülhem bir kahraman çıkarırken, üçyüz küsur yıl sonra Rum diyarını ve gayri İslâmî inancı merkeze alarak, zulmün karşısına evlâd-ı Resûlden mülhem bir kahraman çıkartmıştır.

— *Sâhipkırân'da özellikle Osmanlıca terkipler ve kelimeler dikkat çekici. Niçin böyle bir tercihte bulundunuz?*

— Yazılış aşamasında yakın dostlarımdan bu konuda uyarılar aldığım olmadı değil. Uyarılarını önemsememe rağmen söz konusu terkip ve kelimelerden bir türlü vazgeçemedim. Bu durum tercih meselesinden öte, benim günlük hayatta da yakın bir dil kullanmamla ilgili olabilir, yani bu dile yatkın olduğumu söyleyebilirim. Ayrıca nerden baksanız yüzyıllar öncesinden kalma bir hikâye var ortada, o zaten baştan ayağa Osmanlıca. Özel isimler, yer isimleri.. çoğunu zaten olduğu gibi almak zorundaydım. Ayrıca Osmanlıca'nın âhengi, şiriyeti, anlam zenginliği su götürmez bir gerçek. Konu da müsait olunca...

— *Elinizde orjinal bir Hamzanâme olduğunu biliyoruz. Orjinali ile Sâhipkırân arasında nasıl bir ilişki söz konusu olabilir? Sizi, Hamzanâmeyi Sâhipkırân adı altında yeniden yazmaya iten saikler nelerdir?*

— Öncelikle belirtiyim ki ben Hamzanâme'yi şifahî olarak hiç dinlemedim. Çok masal, kıssa, menkıbe dinledim. Fakat onun ve diğer hikâyelerimi-

zin anlatılageldiği sohbet demlerine ermedim. Haftalarca, aylarca süren bir hikâyeyi anlatıcısının ağzından, hem de ortamında, hiç dinlemedim. Sâhipkırân daha dün yazıldı, Hamzanâme'nin ise kaç yüzyıl önce ve ilk ne zaman anlatıldığını kim bilebilir? Ve kaç türlü anlatıldığını?.. Ayrıca kişisel hassasiyetlerim de yeniden yazmak üzere beni harekete geçirdi; ki bu konuda özellikle birkaç saik sıralayabilirim. Birincisi, hikâyeyi tekrarlardan arındırmak istedim. İkincisi, anlatıcının işret ve kadınlarla muâşeret konusundaki hassasiyetini yeterli bulmadığımı söyleyebilirim. Üçüncüsü ki bu bence çok önemli, hikâye muhayyel de olsa kahramanların bir kısmı tarihte yerini almış gerçek isimlerden seçilmiş. Bu yüzden o isimlerin çoğunu gizledim. Hızır aleyhisselâm'a Tenhâsüvâr Yiğit, Hazreti Hamza'ya Sâhipkırân dedim meselâ. Şöyle düşündüm bir an: Zaman dürülüp mahşerde toplandığımızda onlardan biri, yapmadığım ve söylemediğim şeyleri bana nasıl isnat ettin, derse cevabım ne olur? Bu sebepten mümkün olduğunca özel isimleri gizleme, değiştirme ve hattâ olayları onlardan arındırarak anlatma ihtiyacı hissettim.

— *Sâhipkırân'da konudan bağımsızmış gibi duran ilk bölümleri niçin yazma ihtiyacı duydunuz?*

— Çünkü o benim hikâyem, yani bizim hikâyemiz ordan başlıyor; yaratılış öncesinden... Ordan başlamayı uygun buldum.

— *Odada Üstâd ile çocuğun başbaşa kalmasıyla başlayan romanda; odaya ancak son bölüm 'Temmet'te dönülüyor. İlk bakışta bu kurgunun esere pek bir şey katmadığı düşünülebilir. Ancak çalışma boyunca sık sık yinelenen "Ey oğul!" hitabıyla Üstâd'ın konuşmaya devam ettiğini görüyoruz. Bu diyalogun orjinal metinde olmadığını biliyoruz. Öyleyse romanı niçin bu mükâleme üzerinden kurdunuz?*

— Gelene diyelim. Bizim 'pendnâme' geleneğimiz var, 'eyyühelveled' geleneğimiz var malum. Eyyühelveled, yani 'ey oğul'... İslâm'ın büyük âlimi İmam-ı Gazalî'nin "Eyyühelveled"i meşhurdur örneğin. Bir babanın oğluna nasihatlerini sıralarken her sözünün başında 'ey oğlum' demesi gibi; bir âlim de ilmî nasihatlerini bir baba şefkatiyle mü'minlere sıralar ve "ey oğul, bil ve âgâh ol!" der, her sözünün başında. Ne kadar müşfik ve içten bir üslup değil mi? Doğrusu romanı bu mükâleme üzerinden kurmam biraz da kendiliğinden oldu. Çünkü ortada böyle bir geleneğimiz var ve ben ondan beslenmişim. Ne kadar beslenmişim, ayrı konu; ama, durum bu.

— *Geleneksel hikâyelerimizden özellikle Leyla ile Mecnun'da olduğu gibi Sâhipkırân'da da sevgililer kavuşamıyorlar. Bir farkla ki, Leylâ ile Mecnun'da Kays ilâhî aşka ererken, sizin çalışmanızda Mihrî Nigâr için böyle bir kapı açılıyor. Bilinçli bir tercih midir bu?*

— Leylâ ile Mecnun bir aşk hikâyesidir. Kur'an-ı Kerîm'de kıssaların en güzeli olarak takdim edilen Yusuf ile Züleyhâ hikâyesini bir yana koyarsak,

türünün baş hikâyesi sayılır. Sâhipkırân'sa hâzâ kahramanlık hikâyesi... Orjinali Hamzanâme'dir ve o da kendi türünün baş hikâyesi sayılır. Kültürümüzde öylesine köklü bir yere sahiptir ki, hâlâ güreş meydanlarımız "Pîrimiz Hazreti Hamza!.." nidalarıyla açılır, bu bir. İkincisi, Leylâ ile Kays aynı kültürün çocuğu, hattâ aynı hocanın talebeleri. Mihrî Nigâr ile Shahipkırân ise apayrı diyarların ve dünyaların insanlarıdır.

Kabileleri Leylâ'yı uzaklaştırmak için başka bir yere göçünce, Kays da oradan ayrılır; ama Leylâ'nın ardına düşmez. Yitirdiğinin değil, aradığının peşindedir çünkü... Hem önce şunu kabul edelim ki, sözünü ettiğimiz yaşanmış bir olayın hikâyesi değil, muhayyeldir; bir görüşün, bir inanışın kurgulanmış hikâyesidir.

Kays'ın aradığı güzelliştir; ama, sıradan bir güzellik değil; mutlak güzellik, yani Allah'ın güzelliğidir. Cümle yaratılmışların güzellikleri, Allah'ın güzelliğine nispetle nispîdirler. Fakat nispî olmalarına rağmen de özeldirler. Sanıldığı aksine, yaratılmışların güzelliklerinin özellikleri, taşıyanlar için değil, arayanlar içindir. Nitekim Leylâ, karaca kuruca, öylesine bir kızdır, taşıdığı güzelliğin farkında bile değildir. İşin garibi başkaları da farkında değildir. Farkında olan sadece Kays'dır. Öyle ki kendisine Leylâ'nın pek de güzel olmadığı, hattâ karaca kuruca bir şey olduğu söylendiğinde "siz bir de benim gözlerimle baksanıza" der. O ona özeldir çünkü, onun için bulunmaz bir iz, bir işaretir. Leylâ onun mecnunluk sahrâsına açılan biricik kapısıdır. Ondandır geçer, Mecnun olur ve aradığını bulur.

Sâhipkırân, Mekke'li Hanîf bir ailenin oğludur. Dört yaşındayken hocaya verilir ve henüz mektepteyken at biner, kılıç kuşanır. Bir üstâdın taliminden geçerek silâhları kullanmayı ve dövüş sanatlarını öğrenir. Ardından, râvîlerin Hızır aleyhisselâm'dır dediği tenhâsüvâr bir yiğitten bütün hünerleri öğrenir. Tenhâsüvâr Yiğit, zâlim her kimse; zulüm nasıl ve nerede olursa bertaraf etmedikçe boynuna vebaldır, der ona. Kadınlar konusunda da uyarır ve ahit alır. Sâhipkırân meydana böyle çıkar, yani o bir hak ve adalet savaşıdır. Mazlumları sever, kendisini sevenleri sever, kadınları da... Kadınlar arasında en çok, Kaf'ta Süleyman aleyhisselâm'la Belkıs'ın neslinden gelen Esmâ Perî'yi sever; yerde ise Mihrî Nigâr'ı. Mihrî Nigâr'dan önce Esmâ Perî âşık olur ona. O da Esmâ Perî'ye âşık olur; ama, Tenhâsüvâr Yiğit'le olan ahd-i peymânını hiç ihlâl etmez. Mihrî Nigâr'a gelince, ateşperestler pâdisâhının kızı olarak dünyaya gelir. Ondört yaşındayken görür Sâhipkırân'ı ve usanmaz, iflah olmaz âşığı olur. Sâhipkırân Kaf Dağı'na dek zulümlerin izini sürerken o yer yüzünde, onun aşkına yanar; kaçma, korunma ve sığınma kaygılarıyla sonu gelmez maceralara sürüklenir. Tâkatının tak olduğu bir anda şöyle yakara-

caktır çölün tenhasında: “Ey sâhipsizlerin sâhibi ey / ey kimsesizlerin kimse-
si ey / ey çâresizlerin çâresi ey / ey Sâhipkırân sevdâsıyla garîbesini koruyan
/ ondan alıkoyup / iş bu hâle koyan / Allah’ım ey / ey Allah’ım ey,,

Son olarak, evet, Leylâ ile Mecnun’da sırr-ı ilâhîye eren Kays’tır. Sâhipkırân’da ise Mihrî Nigâr’dır o sırda nihân olan.

Mecnun’un kalbinde, en içli ünleyişlerle çağrıla çağrıla ince bir çağrıya dönüşen Leylâ, bir gün bir gölge gibi sessiz çıkageldiğinde, iltifata mazhar olamaz. Çünkü o değildir aranan ve ünlenen.

Sâhipkırân Kaf Dağı’ndan geldiğindeyse Mihrî Nigâr, bembeyaz libaslar içinde ak kuğular gibi duruyordur endam aynasının önünde... Elleri kınalı ve iki yanağında iki gamze... Öyle güzeldir ki... Omuz üstünden bakar ve şöyle der:

– Geldin mi?

– Ancak gelebildim.

– Tam da giderken.

– Nereye Mihrî’m?

– Gideceğimiz yere, deyip kapıyı açık bırakarak dışarı süzülür. Bu Sâhipkırân’ın Mihrî Nigâr’ı son görüşü ve Mihrî Nigâr’ın dünyada son görülüşüdür.

— *Sâhipkırân’ı, insanlık tarihini iyilik kötülük arasında bir mücadele üzerinden anlatan roman olarak düşünebiliriz. İnsanlık tarihini neden bu iki zıtlıkla anlatmayı seçtiniz?*

— Seçmekten ziyade hazır bulduğumu söyleyeyim. Hikâyenin aslı bu iki zıtlık üzerine kurulmuş zaten. Dünya hayatı da bu iki zıtlık üzerinde akıp gitmiyor mu? Bu zıtlık Kabil’in Habil’i öldürmesiyle başlamış ve insanlığın serüveniyle sürmüş; sevap-günah, iyi-kötü, mazlum-zalim, güzel-çirkin.. bize kadar gelmiş. Düsturumuz şu olmalı: Güzellerin haberleri de güzeldir, çirkinlerinse haberleri de çirkindir... Anlayış olarak hangilerinin yanında isek onları önceleriz ve onların haberlerinin muhabirleri oluruz. Yâsin sûresinde şehrin kenarından koşup gelen ve habercileri doğrulayan adam ne güzeldir; onun heyecanı, telâşı, kaygısı ne güzel... Ve sonu ne güzel... Cennette gördüğü izzet ve ikrama karşılık “ah halkım bunu bileydi” deyişi... Dünyadaki heyecanı, telâşı, kaygısı bunun içindi işte... Özetle, ben insanlık tarihini iki zıtlık üzerinden anlatmayı seçmedim, o zaten vardı; ben sadece kendi yerimi seçerek anlattım onu.

— *Sâhipkırân’da düşüncenin ve duyarlılıkların doruğa çıktığı anlar oluyor ve sanki o anlarda kelimeler kifayetsiz kalıyor, dilin kalıpları dar geliyor. Buralarda şiirimsi ifadelerle başvuruyorsunuz. Öyle mi?*

— Tabii ki öyle. Herkesin bildiğini ayân-beyân ben de biliyorum ki; şair değilim. Şair olsaydım Sâhipkırân’ı, hattâ Esrarnâme’yi şiir olarak yazmaz mıydım. Hepsini rahmetle andığım Mevlânâ, Yûnus, Fuzulî, Şeyh Gâlip.. da-

ha doğrusu hepsini anamadığım şuarânın açtığı yol önümde hazır dururken... Ama o yol şairlerin yolu, şair olanların yolu.

Belirttiğiniz gibi meramımı düz cümlelerle ifade etmekten acze düştüğümde başvurdum onlara daha çok. Esrarnâme’de de öyle yapmıştım. Kismet olursa bundan sonraki çalışmalarımda da farklı olacağını sanmıyorum. Mevlânâ, kelimeler kaptan ibarettir der; kap, yani sınır. Kelimeler ve anlamlar sınırlıdır. Dahası insan sınırlıdır ve sınırlı olduğunun da bilincindedir. Üstüne üstlük yaşadığı ruh hallerini, coşkunkuluklarını aktarırken çoğu zaman doğru kelimeleri bile bulamayabilir. Ya da bulduğu kelimelerin kifayetsiz kaldığını görebilir. Benim, sizin tabirinizle söyleyeyim, şiirimsi ifadelere başvurmam daha çok, işbu yetersizlikleri aşmak, sınırlardan kurtulmak için kalkıştığım, bir anlamda çaresiz denemelerdir; ki hikâyât geleneğimizde bunun da yeri vardır.

— Romanın “Ben, kendi hikâyemi anlattım; sen, kendi hikâyeni dinledin. İşbu hikâyede, dinleyen anlatandan, anlatan dinleyenden gayri değildi.” diye bitmesi bir anlamda anlatı boyunca kurulan, kurgulanan her şeyin imha edilmesi gibi geliyor bana. Yani roman okura bir nevi ayna tutmuş oluyor; gördüğün, okuduğun, anladığın aslında sensin, sende olanlar, diyor bize. Tıpkı simurg gibi. Bu alegori insana kendine ve kendinden çıkarak dışındaki âleme bakmayı ve akletmeyi öğütleyen İslâmî ilkeyi hatırlatıyor; yanılıyor muyum?

— Ben hitabın muhataba özel olduğuna inanırım ve herkes kendi hitabının muhatabıdır. Yani insan kendinin muhatabıdır. Aslolan, yükümlü olan, emaneti yüklenmiş olan insandır çünkü. Dağların taşların yüklenmekten kaçtığı emaneti yüklenmiştir ve türünün en bildik numunesi kendisidir. İnsan, kendi numunesine bakarak kendini kavrar ve böylece kendisinin de içinde yer aldığı âlemi kavrar ki; bu onun, âlemdeki konumunu ve yükümlülüğünü kavrayabileceği yegâne yoldur. “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen” demiyor mu Şeyh Gâlip. Ve tabii insan olmaklık değeri yükümlülüğünü müdrık olmasıyla doğru orantılı. İdrak gücü kendisindedir, onu yitirirse yükümlülüğünü de yitirmiş olur.

Sâhipkırân’ı elli yaşında yazdım. Yani gençlik rüzgarlarından başımı almıştım. Çocukluğumun fırtınasız günlerine giderek kurgulamayı daha münasip buldum. Klavuzum Hamzanâme’ydi. Elime alıp sayfaları arasında her gezindiğimde kendimi ve kendimde olanları görmüştüm onda. Dile gelenler kendimde olanlardı, dinlediklerim onlardı. Hikâyeyi ben anlattım, ben dinledim; hikâye benim hikâyemdi. Etraf-ı âleme hikâyemin içinden baktım. Baktım ve dedim ki: “Ben kendi hikâyemi anlattım, sen (yani ben ve benden başka herkes) kendi hikâyeni dinledin. İşbu hikâyede dinleyen anlatandan, anlatan dinleyenden gayri değildi. (...) Ekuulü kavli hâzâ / Ben sözümü böy-

le söylerim. Ve âhirü da'vânâ / Son davamız (duamız). Eni'l-hamdü lillâh / Övgü Allahadır. Eûzübillâh / Allaha sığınırım. Bismillâh / Allahın adıyla."

Ama vurgulamaya çalıştığım gibi, bu hikâye herkesin kendisindeki karşılığı kadar mâkes bulur ancak.

— *Sâhipkırân'da üstâd kimdir, çocuk kim?*

— İlkokul üçten sonraki yazı Balıkesir'de geçirmiştım. Yıl bindokuzyüztaltmışdört, yaşımdokuz; dedemden Kur'an okumayı öğreniyorum. Benimle beraber iki amcaoglum da var, bir de esnaftan birkaç kişi... Boşluklarda soluğu sokakta alıyoruz tabii; çocukluk işte... O zamanlar çocukların en yaygın eğlencesi misket ve Amerikan işi resimli romanlar... Misket, köyde bilez derdik. Her neyse, ben sevmezdim; ama diğer çocuklar misketten artan bütün boş zamanlarında resimli roman okurlardı. Tom Mıks, Texas, Zagor, Red Kid, Ten Ten vs... Umurbey Camii'ne yakın münhal bir arsada yere özenle serilir ve orda alınıp satılırdı söz konusu kitaplar. Bir gün farklı bir kitap görüp almıştım ben de; bu benim ordan aldığım tek kitaptır: Tahir ile Zühre. Saklı saklı okumuştım onu. Sonra Orhanlar çeşmesinin sırasında küçük bir dükkânın tezgâhındaki elif cüzleri arasından Ferhat ile Şirin'i almıştım. Mahallede akranlarım resimli roman okurlarken ben, özellikle Ferhat ile Şirin'i okumuştım defalarca. Tabii saklı saklı.

Bindokuzyüzseksenaltı yılının ramazan bayramında rahmetli büyük amcamı ziyarete gittiğimde dedemden yadigâr kitapların önemli bir kısmını bana vermişti. Hamzanâme de aralarında ydı; samanî yapraklarında elyazısının su gibi aktığı kahverengi ciltli, görkemli bir defter... Tıpkı çocukluktan ilk gençliğe evrilirken, Tahir ile Zühre'yi, Ferhat ile Şirin'i okurkenki hâlet-i rûhiye ile okumuştım onu. Dahası dinlemiştim. Kendi hissiyatımı da anlattıklarını katarak dinlemiştim. Üstâd odur. Çocuksa kendimim ya da okuyucudur.

— *Son olarak, romanlarınızdan başka "Gözgü" isimli albümünüz yayınlandı. Albüm ve tahkiye olarak yeni hazırlıklarınız var mı?*

— Bu arada 'Kırk Hadis Kırk Çizgi' isimli bir albüm daha oldu. Birdirbir dergisi yayınları arasında çıktı, fakat daha çok dergi okuyucuları ve aboneler arasında tüketildi. İnşallah önümüzdeki günlerde yeni baskısı yapılacak. Dosyası yayınevine teslim edilmiş yeni bir albüm var, adı "Ahzan", kismetse önümüzdeki günlerde "Gece Yürüyüşü"nüin ikinci baskısıyla beraber yayımlanacak. Ön çalışması yapılmış, Battalnâme'den mülhem uzun soluklu bir roman çalışması da var, şu anda elimde; ne kadar zaman alır bilemiyorum.

SİBEL ERASLAN

İKİ YILDIZ SAHİBİ: SAHİBİ KEYVAN /
SÂHIPKİRÂN

"Oturduğu toprakların altında ölüleri yoksa,
O adam, o toprağın insanı değildir."

Marquez

Kapağı açtım;
Sâhipkırân'a baktım...

...

O anda sadece iki kadın olarak karşılaştıklarını sanmıyorum. Yani onları iki ayrı uzay gibi birbirinden ayıran o yaşlı ağaç kapı, iki kadının hem birbirini gördüğü hem de birbirine değemediği bir *eşiktir* benim zihnimde... Zaten kadınlardan genç olanı bir iki gün sonra intihar edecektir (*S.Plath*); ardından bıraktığı günlüklerden öğrendiğimizse, diğer kadının (*ihtiyar Mrs.P...*) kütüphanesindeki kitaplara mütenasip bir hayatı süregeldiğidir... *Plath*'ın "*tabii ki Tolkien*" (yüzüklerin efendisi) diye hızlıca geçtiği bir ayrıntıda gizlidir oysa iki kadının kaderi... Biri *Tolkien*'den *Churcill*'e uzanan ve anı *üstüne anı çağırma*-ya dayalı upuzun bir devamlılığın, diğeri ise kendisi dışında tüm hafızaları reddeden, hatta kapıldığı *bilinç akışı* selinde *kepkendisi* olanı ararken, kendini her an kıyma makinasında doğrayan, *masal karşıtı bir kadın*... İşte bu kapıda tam olarak karşılaşan masallar konusunda anlaşılamayan iki kadın değil; varlığa, ontolojik zamana ve mekâna farklı bakan iki ayrı görüştür...

Bununla beraber; *masal karşıtı* olmanın tam olarak imkanı var mıdır bundan emin değilim, hele ki Sâhipkırân'ı okuduktan sonra, asla...

İnsanın, her şey'i ve her an'ı kopartıp unutarak ortaya koyabileceği safi kendisi (*kepkendisi*) anlamında bir *belleksizlik*, hafızadan yalıtılmış bir "*ben*" mümkün müdür? Belleğe karşı en radikal manada bağımsızlığını ilan etmiş bedenine adına; niçin *ceset* veya *kadavra* diyoruz? Kaldı ki atalarımızın cesetlerinden gömüldüklerinden sonra bile tam olarak kurtulmamızın imkanı da yokken... Zira devasa bir insanlık kabristanının üzerinde oturuyoruz.

Oturuyoruz da ne oluyor? Unutmak için türlü bahaneler, hayalet kovucular, antidepresanlar, kredi kartları, sayısız extacy formülleri ile "*maddiliğin bize en iyi şekilde sağlayacağı unutma*" yolları türetiyoruz her yeni gün... Ama ruh



ve belleği, unutarak reddeden bu maddilik, acı'yı dindirmeye yetmiyor yine de... Aramızda radikal manada unutmayı başaramayanlar, iki yüzlülüğe katlanamayanlar, yukarıdaki genç kadın gibi intiharı tercih ediyorlar...

Hadi hiç çekinmeden itiraf edelim: En kadim öğretmen olarak acı, şayet içimizde yeni gözler ve diller açamıyorsa, onu dindirmenin en kestirme yollarından biri; bedenimizi iptal ederek onu evsiz kılmak değil midir?

Sâhipkırân yazarı Hasan Aycın ise varoluş acısı karşısında bu iki kadının dışında, bambaşka kapı açar bize. Ne üzerine cümle gülistanları çatmış olsa da çürümüş ölü kokusundan kurtulamayan gelenek, ne de sırça fanus'u her sabah paramparça ederken bileklerini kesen sevgilisine bir gün bile yas tutamamış modernizmin haberin olmadığı bir yöntemdir bu! Onu tek kelimeyle anlat deseler: *Yolculuk* derdim... Ölmeden evvel ölmeye dair bir yolculuk...

...

Her tecrübe ettiğimiz yeni acı, çizmekte olduğumuz ve yaşı belki insanlıkla akran olan o büyük haritaya yeni kıtalar, küçük adalar, aniden keşfedilen ırmaklar, saati gelince patlamayı bekleyen volkanik yeni dağlar ekler oysa... Böylece acı; salt olarak "ben"e bağlı olmaktan çıkar, "başkasının acısı" dediğimiz şey, o tamamlanmamış haritanın içinde varoluşun doğal florası olarak "hepimiz"leşir...

"Acının yol açtığı konuksever dil" şeklinde alçakgönüllü ve kısık sesle söyleyecek olursak; ne aşırı materyalist bir "unutma"dır bu, ne de kendi bileklerini kesen idealist bir kendini "iptal" provası... Acının yol açtığı konuksever dili Hasan Aycın ve Sâhipkırân üzerinden izlemeye çalışırken; belki üst üste binmiş anıların ve ölümün de içinden geçerek, "hatırlayış"a dayalı bambaşka bir yol seyri çıkıyor karşımıza...

Seyir Defteri...

Hasan Aycın'ın Sâhipkırân'ı, benim için işte tam burada duruyor!

Şimdiki zamanın içine dercedilmiş sabırlı hatıra ırmaklarının taşıdığı fısıltıların, sanatçının çizmekte olduğu o tamamlanmamış insanlık haritasında yeni ve şaşırtıcı imgelere dönüşmesi halidir bu...

Belleğin; anı'dan (büyük anlatı, masal, mitolojiyi de kişisel anı parantezine ekleyebiliriz) imgeye varış performansında yaşadığı bir tür sarhoşluk veya hayranlık halidir diyebilir miyiz...

Hayal gücüyle kuşanılmış bir tür bedenleşme iksiri, rüya aleminden duyular alemine bitişme girişimi diyebilir miyiz Sâhipkırân'a...

Ben, derim... Zira yukarıda bahsettiğim iki kadından ayağının altında kabristanı olmaya-nına tekabül ediyorum daha çok ve kitaplı, kabristanlı, hayaletli, çok kelimeli bu görkemli ihtiyarlar karşısında elbette ezildiğimi hissediyorum... Toprağın altında bana ait olduklarını söyleyen ölüleri ve alfabetine bile yabancı olduğum o devasa geleneği reddetmeye devam ettiğim sürece de, eksikliğim örtülmeyecek...

Karşımda duran Sâhipkırân'a bakıyorum. Bu kitap bana göre çok yaşlı ve bana göre çok çocuk geliyor aynı anda... İhtiyar ve çocuk...

*Hac Suresi'*nde (5.ayetin sonu) döndürüleceğimiz bir güçsüzlük vakti (*erzeli umur*) olarak çocukluğa bitleştirilen şu ihtiyarlık... Kötü müdür cidden? Nice bilgidен sonra yolu yeniden "*hiç bilmez*"e varan eliptik döngüde, erzeli umur aslında negatif manada kötülen bir hal olmanın ötesinde bir tür öze dönüş olarak okunamaz mı, bir tür çocuklaşma gibi mesela... Dünyevi bilgi atkılarıyla sıkı sıkıya sargılanmış insanlık için çocukluk ve ihtiyarlık, sadece güçsüzlük değil, iki azadlık yaylasıdır... İşte masalın ve hatıranın devasa gücü buradan besler kendini, çocukken dinlediğimiz, ihtiyarken anlattığımız masal, hayatın iki ucunda salınan iki deniz gibidir... Gözümüzde o çok büyüüttüğümüz hayat ise, bu görkemli iki denizin (çocukluk ve ihtiyarlık) arasındaki ince bir berzaktan ibarettir... Bunu Sahipıran'ın hem başında hem de sonunda konuşan *Üstad* 'dır dile taşıyan:

"*Ey bu alemin sergerdanı! Bu seriüvenin gariplerinden ve zir ü zeber olmuşlarından hangi haberleri yükledin de gidiyorsun?*" Hayat; iki masal arasındaki bir masaldan ibarettir, içinde gider geliriz...

Bir fotoğraf makinası kadar çocuksu, mütecessis bir göz Aycın'ınkisi...

Kendisinin tecrübe etmediği ve fakat ilk insanlık acısı olarak anlatılalagelen "*cennetten düşüş, kopuş ve ayrılık*" üzerinden kadrajlama yaparken, bellek üzerinden tertip ettiği bir zaman yolculuğuna çıkarıyor okuru evvela... Devasa bir anılar müktesebatı olan kaderin içinde aslında ezel ve nihayet de yoktur, iki ucu açık sonsuzluk okyanusunda her şey *şimdiki zamanda* olup geçmektedir.

Sâhipkırân'ı fantastik *bilim kurguyla*, kadim *epope'*den ayıran eşik, öyle zannediyorum ki; eserin *zamansız ve mekânsız* olmasına karşın an'da öykülenmiş olmasından kaynaklanıyor.

Üstad'ın diliyle anlatılan Sâhipkırân'ın öyküsü, maktel geleneğine has Siyeri Nebi selamlamasıyla açılıyor. Cennetten düşüşü hatırlayıp peygamberleri Hz.Adem (as) ile Hz.Muhammed(sav) arasında temenna ettikten sonra ana anlatının başlatılması da aynı geleneğin sürülebilecek ayak izlerinden...



Kitaptan okuduğumuz kadarıyla serüvenler, *Fil Yılı* civarında geçmektedir. Ebrehe'nin ordusunun Kabe'ye saldırdığı yıla dair yapılan vurgu üzerinden bunu söylüyorum ama emin değilim. Zira pek çok tarihi kişi ismi geçiyor anlatılarda ki bunlardan birisi Efendimizin (sav) büyükbabası Abdülmuttalip'tir. Hatta öyle ki okuyucu çok rahatlıkla Sâhipkırân'ı Hz.Hamza zannedebilir, zaten eserin adı da Sâhipkırân Nam-ı Diğer Hamzaname... Fakat Hz.Hamza da değil kahramanımız, hatta anlatılan Mekke ve sakinleri, bir hayli Türk'çe ve Türkçe...

Zaten kısa bir müddet sonra; lisan-ı murg (kuşların konuştuğu bir dil) bahsini müteakip, mekân ve zaman soyutlamasına giden okur, kitabı bitirdiğinde bunun aslında kendi hikâyesi olduğunu da görecektir...

Kıssa geleneğine has birbirine bağlanmış tam 505 hikâye var ve bunlar içinde toparlandığında tek bir öyküye dercoluyor, öykü size teslim ediliyor; "bu serüvenlerin içinden hangi haberleri yüklendin de gidiyorsun?" cümlesiyle okuyucuyu da öykü (aslında *Öykü*) kahramanı eyleyen hikmetli bir dili var Hasan Aycin'ın...

Kıssa; hakikat yolculuğunda bizi anayola çıkarmak üzere takip edilen küçük patikaların genel ismidir... Kıssa geleneğine has bir tavırla okuyucuyu da hikâyesinin içine devşiriyor Sâhipkırân; dışta ve var olduğunu düşündüğümüz her şeyin aslında bir hayalden ibaret olduğunu, bir *Büyük Hikâye*'nin içinde olduğumuzu, *Var* olanın dışında başka var'ların olamayacağı, olsa olsa rüya içinde rüya olabileceğine dair hikmetli bir *seyredıştır* Sâhipkırân...

Sâhipkırân, aslında *Sahib-i Keyvan*'dır, çift yıldız sahibidir. Güneş ve Uranüs aynı hizada yükseldiği gün doğan çocuklara veya o gün tahta çıkan kralara verilen bir isimdir bu... Sanatkarların da aynı burcun etkisi altında söyleniyor eski takvimlerde... Çift yıldız sahibi olan, fütuhatçı olurmuş, kapılar açar, yurttan yurda geçermiş... Nitekim kitaptaki kahramanımız da Mekke'de dünyaya geldikten sonra, *Medayin'e*, *Hindistan'a*, *Serendib'e*, *Kayseri*, *Antakya'ya*, *Kaf Dağı'na* ve *Tanca Kalesi'ne* seferlerden sefere uçuşuyor...

Üç atı, üç kadını var... Atları; *Esb-i Siyah*, *Cenk-i İshaki*, *Kıtas-ı Siyah*... Kadınları; *Esmâ Peri*, *Mihrinigar*, *Meryem Zahide*... Bir de kendisine bağlılığa and içmiş on yiğit arkadaş... Medayin Hükümdarı ateşperest *Nuşirevan*'ın yedi iklime hükmederken yaşadığı gelgitler; kah kötü vezir *Şem'un Melûn* ve yerine geçen oğlu *Buhtîn*'in iğvalarıyla zulmediyor halkına... Kah Müslüman vezirler *Argis-i Hanif* ve ardından *Hoca-i Dana* adlı, adil danışmanlarıyla nam salıyor dünyaya...

Nuşirevan ateşpereset bir hükümdar, ona akıl veren iki vezir figürü ise *Hak* ile *Batıl*'ı temsil ediyor, biri nar'a, diğeri nur'a çağırıyor hükümdarı... Sâhipkırân ise Nuşirevan'ın oğulluğudur, beylerbeyidir, üstelik kızı *Mihrinigar*'ın da yavuklusudur. Gelgör ki, Sâhipkırân alemin cümle devleri, ejderhaları, zalimleri ile savaşmaktan bir türlü *Mihrinigar'a* kavuşamaz... Ama *Kaf Dağı* Melikesi *Esmâ*

Peri ile Antakiye Kale'sinin prensesi *Meryem Zahide* Hanımla evlenir... *Mihri* ise *bekaretin, platonik aşkın ve adanmışlığın* sembolü olarak vuslatı olmayan ilahi aşkın tercümesi gibidir... Hz.*Meryem*'i Hz.*Fatma*'yı, Hz.*Asiye*'yi andıran, bilinçaltımızdaki cennet hatunu imgesi gibidir *Mihri*... Nitekim sevdiği adamın *Kaf Dağı*'nda *Esmâ Peri* ile nikahının kıyıldığını işitince de şöyle diyecektir: "*Mihrinigar, kurban olsun ona!*", yeter ki *Sâhipkırân* sağ salim olsun da...

Bundan sonrasında *Kaf Dağına* çekilen *Sâhipkırân*'ın yeryüzünde yarım kalan işlerine *Mihrinigar* devam eder, at biner, ok atar, çöllerde dağlarda *Sâhipkırân*'ın yiğit silah arkadaşlarıyla bir savunmadan diğerine koşar... Halim selim bir ev kızı tonları ile çizilen *Meryem Zahide*'den de, fettan ve muktedir diş kimliği ile betimlenen *Esmâ Peri*'den farklıdır *Mihrinigar*: Cesur, dürist, sabırlı ve idealisttir. Bir erkek için olabilecek üç kadına tekabül eder bu hatunlar: *Esmâ* sevgili, *Meryem Zahide* anne, *Mihrinigar* kardeş-arkadaş'tır...

Kitabın nice zafer ve fetihlerden sonra ayrılıkla nihayete ermesi de dikkat çekicidir. Gerçi bu noktada *Mihrinigar* gözünü çoktan ötelere dikmiştir, başından geçmeyen kalmamış, sevdiği adam üstüne iki kere evlenmiş, dünya savaşları ve adaletsizlikler almış yürümüştür. Aslında *Aycın*'ın kesretten tekillik çıkartma şeklinde söyleyebileceğimiz metodolojisi üzerinden bir okuma da yapabiliriz; *Sâhipkırân* *Mihrinigar*'a inkılab etmiştir. Çok feminen bir yorum denilebileceğini sanmıyorum Bu bizim geleneksel EhliBeyt anlatımında Hz.*Fatma* ve Hz.*Zeynep* üzerinden devamde gelen "*Kerbela* " bakışıyla da uyumlu bir yorum olur. *Mihrinigar* ve *Sâhipkırân* *Hüseyin* manada birer kurbandır...

Sonuç; "*Dünya dedikleri bir gölgeliktir*" misali, *raciun* vurgusu ile geçilecektir öte dünyalara...

Hasan Aycın beşyüzün üzerinde küçük öykü ipleri ile ördüğü bu renk cümbüşünü, yeniden şimdiki zamana dönerek sonlandıracaktır. *Üstad*'ın önünde onun anlattıklarını dinleyen bir küçük *çocuk*. Tıpkı ayetteki gibi dizdize oturmuşlardır. Sanki o bir tek ana, nice mevsimler, nice yıllar, asırlar iç içe girerek akıvermiştir. Sakalları yerleri süpüren ihtiyar geçmiş ile henüz doğmamış gelecek, aynı anda tebarüz edecektir. *Üstad* ve *çocuk*, kesişen iki uzay kavsi gibidir ve kesiştikleri yerde kavisler kalkarak, tekliğe akarlar... Yazar okuruna karışır, her ikisi de hikâyenin içine...

Sâhipkırân'dan aklımızda kalan gür sada:

"Yerde gökte
Her yerde...
Allah birdir bir!"

Kapıyı açtım,
Sâhipkırân'a baktım, orada kendi yüzümle karşılaştım...

KÖKSAL ALVER

GÜNEŞİN ALTINDA HASAN AYCIN'LA KONUŞMAK



Hasan Aycin, günümüzün en müstesna sanatçılarından. Onu müstesna ve özel kılan elbette ilkin sanatı, çizgi dünyası. Ancak sadece bu değil. Başka pek çok husus onu müstesna kılmaktadır. Yaşantısı, tanışıklıkları ve tanıklığı gibi.. Merkez şahsiyetlerden biri olması gibi.. Bilgiden değil hikmetten konuşması gibi.. Sohbet adamı olması gibi.. Onunla birebir tanışanlar, onunla aynı mekânı paylaşanlar onun bu yönlerini de yakinen görmüşlerdir. O başlı başına bir *sohbet adamı*dır. Sohbetin cisimleşmesi, gerçek kıvamını bulması için gerekli tüm enstrümanları devreye sokabilmektedir. Yani konuşmak, halleşmek, gülmek, katılmak yahut reddetmek, sevmek, müşfik olmak gi-

bi sözlü iletişimin sohbet olabilmesinin temel unsurlarına işlerlik katar. Ve sohbet ortamı artık kurulmuş, muhabbet demine geçilmiş, sınırlar ortadan kalkmış, bütün bir samimiyet kendini göstermiştir. Bundan dolayı o, katışıksız bir sohbet adamıdır ve sohbetin adeta cisimleşmiş halidir.

Onunla farklı şekillerde konuşma gerçekleştirilebilir. Örneğin, herhangi bir ortamda, iş yerinde, çay evinde, sahilde, cami avlusunda, vasıtada alabildiğine tabii bir şekilde gelişen konuşma gibi. Bu türlü konuşmada belli bir çerçeve yoktur; konuşma sonuna kadar hürdür ve her şeye değinebilir, her yere ulaşabilir. Yalın, kendi yolunu bulan bu türlü konuşmanın mevzusu ise hayli geniş bir alanı, hatta hayatı kuşatabilir. Siyasetten sanata, ticaretten eğitime belirgin bir şekilde esprili, vurgulu, kimi zaman ağır kimi zaman rahat bir seyirde ilerleyen konuşma, geniş bir evrene yayılabilir. Bu konuşmadan herkes kendince hisseler alır. Hisse hiçbir zaman pragmatik ve tüketici bir edayla ortaya çıkmaz. O sohbetin kendisi dahi hisselerin en kıymetlisi olur. Genç bir yazar, yazma serüvenine dair önemli ipuçları bulur bu konuşmada, orta yaşlı akademisyen nasıl bir hoca olması gerektiğine ilişkin kıymetli hisseler elde eder, bir hisse almak istemeyen de sadece sohbetin buğusunda demlenir de demlenir.

Hasan Aycın'la ilgili bir düşüncemi zikrederek onun farklı zamanlarda farklı yayınlarda yer alan konuşmalarının toplamına sözü getirmek istiyorum. Hasan Aycın ismi ile tanışmam Bocurgat'ın ilk yayını vasıtasıyla oldu. Çok dikkatli bir şekilde o çizgilere baktım, o çizgilerdeki düşünceleri okumaya çalıştım. O günden sonra benim için özel bir insan haline gelen Hasan Aycın'ın konuşmayan, yani fazla konuşmayan, genellikle susan, yani yanındakileri bir bıkkınlığa sevkedecek kadar susan birisi olduğu düşüncesi zihnime çakıldı. Onu tanıyan kimseyle konuşmuş değildim, onu kimseye sormuş değildim. Ama nedense o düşünce etrafında bir Hasan Aycın imgesinin oluşmasına engel olamadım. Zaten çizgileriyle konuşan ve çok iyi konuşan bir kişinin, söze gerek görmeyeceği yahut kısa konuşup işine döneceği düşüncesi de beni etkilemiş olabilir. Belki pek çok kişinin düşündüğü şeyi ben de düşünmüş durumdaydım. Ne ki onunla ilk kez Yedi İklim'de karşılaşmamdan sonra durumun düşündüğüm gibi olmadığını anlamış oldum. O günden sonra yakinen görüşmelerimizde de ortaya çıktığı gibi, aslında çok iyi konuşan, derin konuşan, güzel konuşan ve hatta konuşmak böyle olur dedirten biri Hasan Aycın. Konuşmanın güzelleştiği ender dil ve ağızlardan biri. Konuşmanın dahi övündüğü, gururla donandığı dillerden biri.

Neden? Neden konuşmanın dahi kendini yakıştırdığı bir ağız/dil Hasan Aycın? Bunu söylerken konuşmanın yakışmadığı, konuşmanın kırılıp döküldüğü kimi ağızların da olduğunu söylemiş oluyorum. Muhatabını yorup bitap düşüren, kafasını karıştıran ve allak bullak eden, ışık saçmak bir yana iyice ortamı karartan fuzuli, mesnetsiz, anlamsız, saçma, hayrı taşımaktan uzak konuşmalar da vardır mutlaka. İncir çekirdeği meselelerle kendini ve muhatabını yoran konuşmacılar vardır. Bir de kötü konuşmalar vardır. Söylem ve üslup açısından bakıldığında berbat denecek konuşmalar.. Tahammül edilmesi imkânsız olan konuşmalar.. Cümlelerin kötü, kelimelerin özensiz, mısallerin gereksiz ve yersiz, espriden, vurgudan, yol açmaktan uzak konuşmalar.. Kötü konuşmalar yani belli bir çerçevesi ve disiplini değil belirgin bir yörüngesi ve anlam dünyası olmayan konuşmalar.. Güzel konuşmalar yani belli bir çerçevesi ve disiplini değil belirgin bir yörüngesi ve anlam dünyası olan konuşmalar.. Güzel konuşmalar yani bir söylev/nutuk olmaktan uzak, bilinçli ve bilgiç kurgudan/kurgulamadan uzak alabildiğine samimi, yalın, içten konuşmalar.. Dayatan, çerçeve çizen, kapatan konuşmalar değil.. Sadece 'hayr'la dolan, hayrı ve güzeli taşıyan konuşmalar.. Hasan Aycın'ı iyi/güzel konuşturan sır burada işte: samimiyet ve inanmışlık. Dilini, kendini ve de muhatabını ciddiye alan, onunla samimiyet zemininde yer alan, köprü kuran Hasan Aycın, iktidar kurmayan, nutuk atmayan edasıyla konuşmayı güzelleştirir. Olan ancak bu düzlemde olur; konuşma kendiliğinden adeta bir şö-

lene dönuştür. İnanmışlığın verdiği güven ve derinlik, samimiyetle birlikte bu şöleni hazırlar. Hasan Aycın'ın konuşma karşısındaki tutumu konuşmalarının/söyleşilerinin toplamı okunduğunda daha net bir şekilde görülür.

Onun konuşmalarının toplandığı kitabın adının *Güneşin Altında* oluşu bence manidar. Çünkü, o, sohbetlerinde 'güneşin altında' terimini fazlaca kullanmaktadır. Onun konuşma pratiğini çok iyi özetleyen/karşılayan bir ibaredir bu. Ayrıca, Hasan Aycın, çizgisini de 'güneşin altında' olan insanın anlatısı olarak kurmaktadır. Güneşin altında olup biter her şey; bu kadar ya-lındır, bu kadar ayan beyandır. Herkes buradadır, göz önündedir, güneşin altındadır, kimse bunun dışında değildir. İnsanlık, güneşin altında toplanmıştır adeta, bir mahşerdir bu dünya da. İnsanın bütün eylemleri, amelleri ve halleri güneşin altında gerçekleşir. İnsan ne yapıyorsa burada yapmaktadır. Onun için güneşin altı çok özel çağrışımlara yol açmaktadır.

Hasan Aycın ile yapılan konuşmaların çoğunluğu onun çizgi dünyasına ve çizgi diline dönüktür. Uzun yıllar sadece çizgi ile terennüm eden Hasan Aycın, son yıllarda yazı ile de konuşmaya başlamıştır. Masallar, romanlar ve hatıralar kaleme almıştır. Birkaç konuşma ise bu çerçevede durmaktadır. Ancak tahmin edileceği üzere konuşmalar genelde çizgi etrafında dönmektedir. Bir meslek adamı olarak çizerin yani sanatının tüm boyutlarını içselleştiren, sorgulayan, geliştirmeye çalışan, işinde usta, işinde devamlı bir figürün yaptığı şeye ilişkin değerlendirmeleri ve dahası o şeyle nerelere uzandığını dillendirmesi elbette anlamlı. Bizim değerlendirmemiz de bu çerçevede yani onun çizgi dünyasında dolaşacaktır.

Konuşmalar genel bir bakışla söylenecek olursa, bir anlamda tüm sanatçı/edebiyatçılarla yapılan konuşmaların ortak zemininde yer almaktadır. En temelde iki alanda seyretmektedir konuşmalar; sanat ve insan/dünya halleri. Toplumsal ve siyasal bir varlık olan sanatçının insan ve dünya halleri üzerine düşünmemesi, bir bakış açısı ve tavır geliştirmemesi, belli bir zeminden konuşmaması düşünülemez. Sanatın/edebiyatın çıkışı insana duyarlı olmaksa eğer, bundan kaçınmanın anlamsızlığı ortadadır.

Hasan Aycın, sorumlu, tavırlı ve 'mümin' bir sanatçı olarak dünya olaylarını, insanlık hallerini değerlendirmektedir. Dikkatli bir şekilde vurgulanması gereken hususun o'nun durduğu zemin, baktığı pencere olduğudur. Müslüman bir sanatçı oluşu, bizzat müslümanca bakışı önemsemesi onun sanatına da dünya olaylarını değerlendirme tarzına da yansımaktadır. Zaten o, bunun böyle olması gerektiğini, sanatçının mutlaka inancından, dünya görüşünden kalkarak bir değerlendirme ortaya koyması gerektiğini ifade etmektedir. Sanatın bir amel bilinciyle ortaya konulması, kesinlikle bir artistlik yahut poz ile değerlendirilmemesi gerektiğini dile getirmektedir. Bundan ötü-

rü o'nun durduğu yerin net bir şekilde belirlenmesi çok önemlidir. Aksi takdirde hem çizgi dünyasını/dilini anlamak hem de konuşmalarının çerçevesini değerlendirmek bir hayli güç olacaktır.

İnsanlık hallerini/durumunu değerlendirirken Hasan Aycın'ın belirgin bir şekilde insanın başına buyruk, tümüyle özgür bir varlık olmadığını vurguladığı görülmektedir. Sürekli insanın sınırlarından, inancın gölgesinde kendi yolunu bulması gerektiğinden, sınırları aşan, kendini merkeze oturtan insanın dünyayı yaşanmaz hale getireceğinden söz etmektedir. Dünyanın almış olduğu halin ancak bu temel noktada yani insanın bütün bir kâinatı kendi dar görüşüne hapsetmek istemesinde, hırsında, kibrinde, zalimliğinde, unutkanlığında aranması gerektiğini dillendirmektedir. İnsana ve özelde Müslüman insana, coğrafyaya ve özelde İslam coğrafyasına, siyasal olaylara, savaşlara, cinayetlere, işgallere, zulümlere bir sanatçı ve özelde inanmış bir sanatçı duyarlılığıyla yaklaşmaktadır. Sınırlarını aşan insanın neler yapabileceğini hatırlatmaktadır. Bunun için mutlaka insanın şeytani ve hayvani yönüyle değil kul ve aciz haliyle davranmasının ne kadar önemli olduğuna dikkat çekmektedir.

Konuşmalar/söyleşiler ayrıca, söylendiği gibi, o'nun çizgi dili, çizgi dünyası ve daha da önemlisi çizgiye yaklaşımı etrafında seyretmektedir. Çizgi hususunda söylenenler birkaç açıdan çok önemli. Bir sanatçının bizzat kendi sanatına bakış açısını sunması bakımından önemli. Bir tanıklık, şahitlik adeta. Niyet, amaç, o sanatla uğraşmanın nedenleri, imkânları, açmazları yahut sınırlılıkları, zemini vb. temel hususlar, bu tanıklık sürecinde ortaya çıkmaktadır. Sanatçının sanatıyla halleşmesi, kimi zaman hesaplaşması, ona bir anlam yüklemesi, onun meşru zeminini araması görülmektedir. Bütünüyle sanatına dönük bir teorik çerçeve çizmesi söz konusu olmaktadır. Hasan Aycın çizgisi üzerine konuşmak, yazmak, yorum yapmak isteyen araştırmacılar için bu belirlemeler kıymetli hazine değerindedir. Çünkü bizzat sanatçı kendine sanatına nereden baktığını, kendi sanatını neden, hangi niyetle icra ettiğini açık dille orta yere sermektedir. Kabul edilmeli ki, böylesi bir tanıklık o sanatçıyı ve eserini anlama ve yorumlamada birincil derecede önem arz etmektedir.

Öncelikle, Hasan Aycın'ın geleneksel İslam sanatları içinde yer almayan çizgi/karikatür sanatını meşru bir zemine oturtma çabasını vurgulamak gerekir. Belki her mü'min sanatçının kendine, kendi sanatına dair mutlaka sorması gereken sorularla yaklaşmaktadır çizgiye. Suret çizmeme gibi bir yasağın yahut eğilimin gölgesinde çizgiyi nereye oturtacaktır sanatçı? Bir amel bilinciyle yaklaştığı ve öyle gördüğü çizgi ya gerçekte boş bir uğraş, beyhude bir çaba ise? Bir yasağı çiğnemek, sürekli o yasak meyveden yemek ise? Bütün bu sorular ve şüpheler etrafında kalan sanatçı, uzun yıllar bir iz bulmak, kendi-

ni rahatlatacak bir işaret bulmak için gayret göstermiştir. Bunun ızdırabını yaşamıştır. İçinde taşımıştır bu soruları. Kitaplar okumuş, araştırmalar yapmış, ulu kişilerin sözlerinde aradığını bulmağa çalışmıştır. Doğrusu bu uğraş, ciddiyet, samimiyet ve şuur dikkate şayan bir husustur. Ve aranan şey bulunmuş, sanat belli bir zemine oturtulmuş, amel bilinciyle kendi yolunu bulmuştur. Ancak tam mutmain olma durumu da söz konusu değildir. Sorgu devam etmektedir ama en azından niyet kendine bir zemin bulmuştur.

Sanatına meşru zemini ararken ve o zemin şöyle böyle bulunmuşken takınılan tavırda da belli incelikler saklı. Niyet, kesinlikle bir kisve yahut iktidar arzusu değildir; bir zorunluluğun, kaçınılmazlığın görünümüdür. Bir dil aramaktadır sanatçı, söylemek istemektedir. Gayet samimi ve yalın bir şekilde murad budur. Bildiği dil ise çizgidir. Öyle bir dil ki, başka dile izin vermeyen, bu dille konuşması için sanatçıyı zorlayan. “Yürüyordum, o yolun üstündeydi, elime aldım, bir süre yadırgadım, sonra onun hangi iklimin, hangi ağacın asaya müsait dalı olduğunun önemi kalmadı. Artık o benim asamdı. Kâh ona yükleniyorum, kâh omuzlarıma alıyorum. Ona yaslanıyorum; yeryüzünü dolduran itilmiş, dışlanmış ana gövdeye yaslandığımı hissediyorum. Onu hiçbir zaman sopa olarak kullanmak istemiyorum. Ya da bir ayrıcalık simgesi olarak.” Bu denli zorunlu ve bir o kadar da rahat ifade. Kaygılı ama aynı zamanda özgüvenli.

Bir başka ince husus ise böyle bir zorunluluğu ne büyütmesi ne de küçümsemesi. Sanatını olması gerektiği yere oturtmaktadır. Ne bir hakikat gibi görmekte ve abartmakta ne de olmasa da olur kabilinden onu değersizleştirmek, kıymetsizleştirmektedir. Her ikisinden de sakınmaktadır, sakındırmaktadır sanatını. Hakikat arayışında bir yol belki, bir çaba. O kadar. Ama bir çaba, bir amel. Tam da insandan istenen, tam da insanın mükellef kılındığı durum. Tam da bir ibadet bilinci: ‘acaba yüzüme çarpılır mı’ endişesini taşıya taşıya ibadetini sürekli yapmaya gayret eden mü’min gibi. Büyük bir titizlikle ve dikkatle hayatı sürdürmek; sakınarak ve dayanarak ama yolda kalarak, amel üzere olarak hayatı karşılamak, hayatla yüzleşmek. Çizgisini ‘âsâ’ya benzetererek söylediği gibi: “O benim dünya yolculuğumu kolaylaştıran, kâh dayandığım, kâh omuzlarıma aldığım bir âsâ gibidir; yol benim yolumdur, yolcu olan benim. Ve eğer yürüdüğüm yol gideceğim yer varıyorsa doğru bir yoldur; yolculuğumu kolaylaştıran âsâ da -yani çizgi- doğru bir yol arkadaşısıdır”.

“Çizgi benim için bir tür dil oldu. Onun imkânlarını kullanıyorum. Onun aracılığıyla konuşuyorum. Hatta onun aracılığıyla kendimle konuşmayı deniyorum” diyor Hasan Aycın ve ekliyor, “benim derdim çizgi değil, çizgiyle terennümdür”. Duadır çizgi, perdeleri aralamadır. Anlama, kavrama çabasıdır. Görüneni çizip görünmeyene yahut asıl olana doğru bir harekettir. Örtülere bakmak değil, örtüleri aralamaktır. O aradan görülenleri çizgiyle insan-

lara anlatmak, aktarmak, onlarla paylaşmak.. Cepheden konuşmak, söylemek adeta. Bir düşünürün yazıyla yaptığını, bir vaizin sözle gerçekleştirdiğini, bir mimarın camisi yahut köşküyle anlatmak istediğini o, çizgiyle anlatmaktadır. Gördüğüm ve hissettiğim budur demektir. Bir misyonla donanarak, bir mesajla kuşanarak çizmek/söylemek/konuşmak.

Sanatçı eserini nasıl, ne şekilde, hangi durumlarda oluşturur? Bunlar belki ayrıntılardır ancak merak edilir. Öykücünün öyküsünü nasıl yazdığı, şairin şiirini hangi ortamlarda kaleme aldığı, bir bestekârın hangi iklimlerde dolaşarak bestelerini yaptığı önemli ayrıntıları görmemize yol verir. Hasan Aycın da çizgisinin hallerini konuşmalarında ortaya koymaktadır. Çizginin vakti saatinin belli olmadığını ifade eden Aycın, bir 'olay'ın yahut başka hallerin, örneğin ilhamın çizgiye yol verdiğini söylemektedir. "Çizgiyi bazen karşımdaki çehrenin ifadelerinde oynarken yakalıyorum. Bazen, başlarını eğmiş dönüp giden kalabalıkların izlerinde buluyorum. Bazen, dünyanın uzak bir köşesinden yürek kıpırtılarıyla geliyor. Bazen, hiç ortalarda gözükmeyen rüzgârın önce hafif hafif, sonra güçlenerek ve toz, toprak, yaprak ne varsa toplayarak hortuma dönüşmesi gibi meydana çıkıyor. Bazen gelip kapıyı çalıyor sanki ve içeri alıncaya kadar bir hayal gibi orada bekliyor. Bazen bir şairin dizeleri arasından geçip gittiğim bir vadide çiziyorum. Dahası nasıl oluyor ben de pek bilmiyorum." İlham ise türlü türlü biçimlerde gelir. "Bana hüznün veren, hislendiren, heyecanlandıran her şey ilham kaynağım olabilir." Mesela, güneşin batışı, bülbülün nağmesi, sesler, şarkılar, bakışlar...

Güneşin Altında adlı konuşmalar/söyleşiler toplamı, konuşmanın doğallığı ve yalınlığı bakımından, Hasan Aycın değerlendirmesinde eşsiz bir kitap olarak durmaktadır. Sanatçının portresinin ayrıntılarına, düşünsel, insani ve siyasal duruşuna dair önemli izler taşımaktadır. Sanatçının sanatına yüklediği misyon, anlam ve değere ilişkin, özellikle genç sanatçı/edebiyatçının mutlaka dikkatle takip etmesi gereken, kıymetli değerlendirmeleri ihtiva etmektedir. Farklı açılardan okunacak ve değerlendirilecek bir eser olma yönüyle öne çıkmaktadır.

CEMİLE SÜMEYRA

MÜŞAHEDAT: BİR HAYATIN TANIKLIĞI



Özyaşam öyküleri, bir kişinin kendi hayatını kaleme alması şeklinde tanımlansa da olayların geçtiği dönemin, toplumun ve muhitin izlenmesi, değerlendirilmesi açısından önemli kaynak eserlerdir aynı zamanda. Bu eserlerde tanıklık 'gözlem'le başlayıp anlamlandırmakla noktalır. Hayata tanıklık olarak da değerlendirilebilecek olan bu eserlerde, entelektüeller, yazarlar, sanatçılar uzak duramamışlardır. Önemli ayrıntılarla bezenmiş, derin, incelikli ve anlamlı bir metin olarak ortaya çıkan yaşam öyküleri, okura da büyük-küçük ama insani olmasından ötürü mühim deneyimlere tanık olma, kendi yaşamında da bu deneyimlerden faydalanma imkânını sunar.

Türk çizgi sanatının önemli isimlerinden Hasan Aycin, kendi yaşam öyküsünün, özellikle çocukluk yıllarına karışık gelen bölümünü *Müşahedat* adlı eserinde (İz yay., İstanbul, 2007) anlatmaktadır. Eser, yazarın kendi yaşam öyküsü anlatılırken hayatına tanık olduğu yakın ve uzak çevresindeki insanların yaşamları, serüvenleri, sevinç ve ızdırapları da anlatılmaktadır. Bu anlatımlar sırasında bir dönemin, toplumsal hayatı değişimleriyle, siyasi çalkantılarıyla kişilerin hayatına yansıdığı boyutta ele alınmıştır. Balkanların Osmanlı'nın elinden çıkışına bağlı olarak gelişen kimi olaylar; örneğin büyük göçlerin yaşanması, ailelerin bölünmesi, hatıraların parçalanması, hayatların parçalanması, kopukluklar, hasretlikler, sevinçler, kişiler etrafında anlatılmaktadır. Dolayısıyla eser, bir çocuğun tanıklığının yanı sıra baba ve dededen oluşan üç kuşağın tanıklıklarını da kapsamaktadır. Tanıklık, anne, baba, dede karakterlerinin nazarında bütün Muhacirlerin hayatlarını da kuşatmakta ve yansıtmaktadır. Çocuk büyürken, dedeyi ve köyün yaşlılarını dinlerken, etrafında olup biteni izlerken adeta şahitlik yapmakta, tanık olmaktadır.

Hasan Aycin'ın *Müşahedat*'ı çocukluğunun geçtiği köyü ve köyün insanını anlatmakla başlar. Doktorlar tarafından tedavi edilemeyeceği söylenen çocuk, sekiz yaşına kadar yürüyememiştir. Yürüyememenin bir sonucu olarak sıkı bir gözlemci haline gelen çocuk, kendine anlatılan masallar, menkıbeler, hikâyeler, peygamber öyküleri ile kendi gözlemlerini birleştirerek muhayyi-

lesini oluşturmuştur. “Gökyüzüne bakmaktan gözleri kamaşıyor; gurupları izliyor, ışıktan atlara binip ufukların ötesine geçiyor. Yıldızların altında geç saatlere kadar unutuluyor bazen, seslerin kırbacında hükmetmeye çalışıyor”. İlerde çizgi sanatında bir usta haline gelecek çocuk, sanatını yürüyemediği yıllarda edindiği muhayyile ile inşa etme imkânına kavuşmuştur.

Aycın’ın yakın çevresindeki insanların hayata bakışı ve halleri, yakın çevresinin kültürel ve psikolojik yapısı hem o dönemin insanının kimlik özelliklerini vurgulaması hem de modern insanın açmazlarını hissettirmesi bakımından önemlidir. Aycın’ın çocukluğunu hareleyen bütün karakterler, anne, baba, dede, nine, yeğenler ve komşu kadınların ortak özelliği iman, acz, hak, saygı... gibi modern insanın zamanla kaybettiği / kaybetmeye yüz tuttuğu değerleri içselleştirmeleri ve hayatlarını bu değerler üzerine kurmuş olmalarıdır. Çocuğunun ölüminin ardından ‘oğlumun ruhunu incitirim’ diye ağlayamayan anne, devasız bir derde yakalandığı söylenen çocuğun hastalığı karşısında da aynı tavrı koruyor. ‘Bacaklar da yaralar uç verdikçe ruhlarına pırıl pırıl bir acz akıyor.’ Bu tevekkül, şükür, yalınlık, iman, Allah’a sığınış halleri sadece anneye has değil. Bütün köy halkını kuşatmaktadır bu değerler. Anneyi teselliye gelen kadının dilinden dökülenler, bu psikolojinin beslendiği kaynakları da göstermektedir: “İhtiyar bir komşu kadın anneye sabır telkin ederken çocuğa da sayısız masallar anlatıyor. Elinde öreke, sürekli yün eğiren ve nefesi çok güzel kokan bir başka ihtiyar kadın da cenneti anlatıyor. Arada ilahiler söylüyor. Anlatılanlarda melekler var, peygamberler var, Hızır var, Ömer var, Ali, Hasan, Hüseyin var, mübarek, şerefli, kutsal, aydınlık, keremli şehirler, Hoca Nasrettinler, Keleğlanlar var.” Yıllar sonra bir düğün evinde şifaya vesile olacak bir kadınla karşılaşılıyor. Annenin o anki hali ‘Nicedir ilk kez cennet gibi gülümsediğini görüyor onun. Tevekkül ve tebşir dolu bir sesle kulağına fısıldıyor...”

Köy hayatını, paralel hayatlar gibi, besleyen damar, hayatın algılanışı, hayata bakış ve bu alının gelenek çerçevesinde korunmasıdır. Köy hayatı küçük evlere rağmen, küçük mekânlara karşın küçülmeyen gönüllerin hikâyesiyle örüldüür. Henüz kahvelerin olmadığı o dönemde toplanmak için düzenlenmiş özel odalar veya cami odalarında paylaşım doruk noktadadır. ‘Kendi sofralarında hangi yemek bulunuyorsa odaya da ondan gönderirler.’ Paylaşımda esas ilke ummak değil, bulmaktır. Evler birbirinin güneşini engellememe, mahremiyetine karışmama ilkesi etrafında inşa edilmiş olup, odalarında da kullanışlılık ve sadelik dikkate alınmıştır. Küçüklerin ve büyüklerin dünyası ayrıştırılmamış, iç içe kılınmıştır. “Ocakbaşlarında, odalarda, tarlalarda, meralarda, değirmenlerde, iki insanın olduğu hemen her yerde, savaşlar, korkular, göçler, yoksulluklar, özlemlerle yüklü hikâyeler anlatılıyor. Dinleyenlerin hikâyeleri, bu hikâyelerle başlıyor. Gözyaşıyla anlatılıyor, can kulağıyla dinleniyor bu hikâyeler. Kayda geçmeyen, hiçbir referans değeri olmayan; dahası böyle şeylere ihtiyaç duyulmayan, güneşlerle yan-

muş, ay ışıklarıyla kutsanmış; dinleri ve canları pahasına yurtlarından göçmüş muhacirlerin ezik hikâyeleri” adeta o toplumun hayatının direği, sarsılmaz sütunu olmaktadır. hikâyeler, topluma ortak bir bilinç aşılamaktadır. W. Randall’ın kitabının adında olduğu gibi: *Bizi Biz Yapan hikâyeler...* hikâyelerin yahut edebiyatın bir topluma nasıl yön verdiğinin, bir kimlik unsuru olarak var olduğunun canlı bir örneği Aycın’ın anlattıkları.

İnsanın insandan mesul olduğu, bananeciliğin görülmediği bir yalın hayat. Herkesi durduran ya da harekete geçiren komşuluk bilinci her tarafı kuşatmış durumda. Bu korunaklı durum, zamanla köy hayatına da nüfuz eden iki unsurla bozulmaya başlamaktadır. Modern hayatın sunduğu teknik imkanların gelişi ve siyasi sorunlar, siyasi tartışmalar. Tek parti döneminin olanca ağırlığında kendi yolunu bulmaya çalışan ama sıkışan bir köy ortamı. Öğretmen-imam gerilimi yahut çatışmasının ortasında kendini bulan köy toplumu. Dedenin bu gerilime tahammül edemeyip köyünü terk edip Balıkesir’e yerleşmesi. Modernizmin zamanla köy hayatını kuşatması. Eskisi gibi olmayan hayat karşısında gösterilen büyük şaşkınlık; yaşlılarda, babalarda, kadınlarda. “Yol geliyor, mesafe mefhumu değişiyor; motorlu vasıtalar geliyor, zaman mefhumu değişiyor; elektrik geliyor, mahremiyet mefhumu değişiyor ve bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmuyor. Telefon da geliyor. Ayan odasına konuluyor telefon makinesi.” Zaman değiştikçe kuşaklar arasındaki algılayış farkı da belirginleşir. Dedeye ait kitaplar çocukları için anlamlı değildir artık. “Çocukları onun birikimlerini ve hayat tecrübelerini tevarüs edememişlerdi. Torunlarından üniversite eğitimi alanlar olmasına rağmen kitaplarını okuyacak kimsesi yoktu. Zaman zaman iç çekip ‘ben mezara, kitaplar mezata’ diyordu. Kitaplar yıpranmış ciltleriyle, çok çok uzaklardan ve sanki yüzyıllar öncesinden gelen, dillerini dedesinden baka kimsenin anlamadığı yorgun konuklar gibiydiler evde. Yorgun, garip, sakın...”

Tıpkı köy toplumunun muhayyilesini ören hikâyelerde olduğu gibi dedenin anıları ve anlattıkları da, örneğin Bulgar zulmü, Balkan Harbi, savaşlar, göçler vb. hadiseler çocuğun zihin dünyasını örmektedir. Zamanın ezip geçtiği Osmanlı, Balkanlar, Rumeli ve bu dünyaların hayatlarının hızla değişmesi, dedenin ağzından bir bir anlatılır. Türklüğün yahut Müslümanlığın ateşle imtihan edildiği günler, çocuğun hafızasına kazınır böylece. Bütün bu yaşantılar, anlatılar, hikâyeler çocuğun zihin dünyasında karışık bulur. Çocuk büyürken aynı zamanda büyük bir tanıklığı da büyütür. Her çocuğun tanıklığı gibi Hasan Aycın da o tanıklık etrafında kendi dünyasını örmeye başlar. “Yürüyemediği zamanlarda her şey onun etrafında konumlanırdı; dünya ve ahiretin merkezinde hissedirdi kendini. Yürüyüp kırlara vardığında, kırların bir daire-i faside olarak araya giriverdiğini gördü. Bu hiç de beklemediği bir şeydi. Bir gün nasip olur da yürürse yürüyüp gideceğini sanmıştı hep. Her akşam başladığı yere dönüyordu.”

RIZA DURU

ŞAMAR

Bir internet sitesinde karşıma çıkan, 6 Ocak 2007 tarihli “Sezai’ye Ödül mü?” başlığındaki karalamada (karalama diyorum, çünkü en sert eleştiride bile saygı ölçüsü korunur; korunmalıdır), Sezai Karakoç’un Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’ne lâîk görülmesinden dem vurularak, “Sezai Karakoç’un ‘Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’nü alması şahsen bana Orhan Pamuk’a Nobel Edebiyat Ödülü verilmesinden farksız göründü.” deniyor ve ekleniyordu: “Çünkü, tıpkı Orhan Pamuk gibi beni anlatmıyor; bana hitap etmiyor; benim dil, kültür ve edebiyatıma hizmet etmiyor. Bu sebeple de, ne Pamuk’un, ne de Karakoç’un ödülünü al-kışlamam gerekmiyor.”

Bu satırların yazarı olan ve özgeçmişinde, kendisini Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu, yirmi yıllık bir yazar olarak tanımlayan Sefa Koyuncu’nun bir iddiası da var: “Üçüncü Yeni” şairi olmak. Bunun ilhâmını da, Tam İlmiâ Se’âdet-i Ebediyye’deki kuvantum öğretisinden alıyormuş.

Bu her anlamdaki karalamaların yazarı, bir yazıyı olduğu gibi alıntılıyor. Alıntı, Yağmur Dergisi’nin Temmuz-Ağustos-Eylül 2003 tarihli sayısında Sezai Coşkun imzasıyla yayınlanan bir yazı. Güya bir inceleme yazısı olarak kaleme alınmış bu âfâkî yazı, “Cumhuriyet dönemi edebî eserlerinde Hristiyan kültürünün etkileri”ni ele alıyor.

Coşkun, “Hem İslâmî öğeleri hem de Hristiyanî öğeleri kullanan sanatkarlardan biri de Sezai Karakoç’tur.” diye giriştiği yazısına, “Sezai Karakoç’un Hristiyan kültürünün iki temel unsuru olan Hz. İsa ve Hz. Meryem’i şiirlerinde ne şekilde ele aldığı”yla devam ediyor. Acar yazarımız, Sezai Karakoç’un kırk kez İsa ve yirmi kez Meryem isimlerini kullandığını da hızlı bir incelemeyle kendince tespit ettikten sonra, en otoriter bir tavırla yorumunu yapıyor ve noktayı koyuyor: “Sezai Karakoç, gerek Hz. İsa’yı gerekse Hz. Meryem’i taşıdıkları kutsallık ve bu kutsallığın kaynağı olan ‘doğum’ mucizesiyle ilgili olarak ele alır. Karakoç’taki bu durum, Rifaterre’in şiir çözümleme yöntemi göz önüne alındığında net bir tablo ortaya çıkarmaktadır. Rifaterre, ‘şiirin semiyotik birliğinin, bir matrisin varyantı olduğunu’ söyler. Bu matris, bir sözcük ya da bir tilmce’dir. Şiir, bu matrisin bir metne dönüşmesidir ona göre.’ Bu cümleden olarak Karakoç’taki Hz. İsa ve Hz. Meryem imgesinin ‘doğum’ mucizesine indirgenebileceği ortaya çıkmaktadır.”

Bu yazıyı olduğu gibi alıntılaman Sefa Koyuncu ise, mal bulmuş mağribî gibi hemen konunun üzerine atlayarak şu can alıcı(!) sorusunu soruyor: “Ve işte cevap bekleyen soru: Sezai Karakoç, şiirlerinde neden İslâmî motiflerden daha çok

Hristiyanlık motiflerine yer veriyor? Bunun mâkul bir sebebi varsa biri çıkıp cevap versin de, verdiği cevapla cehâletimizi yüzüümüze şamar gibi şaklatsın!”

Bu çıkışlardan ne yazık ki geç haberim oldu. Belki birileri çoktan şamarı indirmişti bile, ne var ki bir ses de işitmiş değilim. Bu yüzden, şamar talebiyle “sopaya sürünen” bu kötü niyetli kalem zanaatkârlarına yedi tokadım var:

1. İsa ve Meryem Hristiyanlık motifi değildir. Kur’an-ı Kerim’de 47 ayette Hz. İsa’nın adı bizzat anılmakta, 2 kez mesih, 25 kez Meryem, 5 kez Meryem oğlu İsa, bir kez ise “Meryem oğlu” ibareleri geçmektedir (**Kur’an-ı Kerim Fihristi**, Dr. Abdülvehhab Öztürk, Timaş Yayınları, İstanbul, 1993). Bizim inancımıza göre Hz. İsa, Hz. Adem’dan başlayıp Hz. Muhammed’de sona eren İslam peygamberleri silsilesinin bir halkasıdır. Yani Hz. İsa Hristiyan olmadığı gibi Hristiyan peygamberi de değildir; tebliğ etmiş bulunduğu din İslam’dır. Kur’an’daki lâkâbı Ruhullah (Allah’ın Ruhu)’dır (3/45).

2. Peygamberimiz Hz. Muhammed, Hz. İsa için “kardeşim” demıştır.

3. Sezai Karakoç, İsa ve Meryem lafızlarını şiirlerinde Kur’an’da geçtiğinden daha fazla kullanmamıştır. Güya eleştiri gibi gözüken, alıntıladığımız çarpık muhakemeye göre, Allah da Kur’an-ı Kerim’inde Hristiyanî öğeler kullanmış olmaktadır (Hâşâ).

4. Sezai Karakoç’un şiir inşa tekniğini bilmeyenler ya da öğrenmek gayretini göstermeyenler, onun “istiâre (eğretileme-metafor) yoğun” bir şiir kurduğunu tabii ki algılayamazlar. İstiâre, benzeyen, benzetme yönü ve edatı kullanılmaksızın, yalnızca kendisine benzetilenle oluşturulan benzetmelerdir. Sezai Karakoç, poetikası olan Edebiyat Yazıları-I’de, şiirini üç aşamadan geçirerek kurduğunu ta 1988 yılında açıklamışken, onun şiirini adete bir düzyazıyı okur gibi anlamlandırmaya çalışanlara ne söylenebilir! (**Edebiyat Yazıları I**, Sezai Karakoç, 2. b., Diriliş Yayınları, İstanbul, 1988, s. 17). Şiirin klasik bir bilgisi olan istiâre sanatından habersiz bir şekilde şairliğe ve şiir eleştirmenliğine soyunanlardan, İsa ve Meryem’in, tarihsel anlamlarından tamamen farklı anlamlara kavuşturulmuş istiâreler olduğunu bilmelerini beklemek tabii ki abes olur. Oysa, bu iki ismin teknik bakımdan edebi benzetme süreçleri, Sezai Karakoç’un ifadesiyle “tarihî, fizikî ve psikolojik doğayı soyutlama, ardından metafizik boyuta çıkarma ve oradan sanki diriltircesine yeniden somutlama” aşamalarıyla şöyledir:

(Kendisine) Benzetilen

– Müşebbehü’n Bih-

Birinci Somut

(Tarihî, fizikî ve psikolojik doğa)

İSA

MERYEM

Benzetme Yönü

–Vech-i Şebeh–

Birinci Soyut

(Soyutlama) İsa'nın bedenlen dirilmesine ve ölüleri diriltmesine telmih
Cebraîl'in nefesinden İsa'ya hamile kalan

Benzetme Yöni

-Vech-i Şebah-

İkinci Soyut

(Metafizik boyuta çıkarma) Mecazen dirilme ve diriltme
Cebraîl'in taşıdığı vahiyle ruhları diriltecek olanın teşkili

Benzeyen

-Müşebbeh-

İkinci Somut

(Diriliş somutlaması)DİRİLİŞ

Düşüncesi ve Eylemi

Kur'an-Hz. Muhammed-İslam ve Medeniyeti

5. Türk şiir tarihine bakıldığında, İsa ve Meryem metaforlarının klasik dönem Türk şiirinde, modern dönemden daha yoğun olarak kullanıldığı görülür. İsa ve Meryem'i, "klişeleşmiş mecaz" olarak da tanımlayabileceğimiz mazmun hâlinde kullanan şairler o kadar çoktur ki! Necâtî, Kâzım Paşa, Bâkî, Avnî Bey, Vahîd, Belîğ, Muallim Nâcî, Nâîl-i Kadîm, Fuzûlî, Nâîlî, Nef'î, Arzî Dede, Amrî, Maraşlı Kâmil, Rûhî-i Bağdadî, Nazîm, Diyarbekirli Azmî, Giritli Nazmî, Emrî, Süleyman Fehîm bunlardan sadece bazıları. Mesîhî mahlaslı mühim bir şairimiz olduğunu da buna ekleyelim (**Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, Ahmet Talat Onay, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 2004, s.284). Eski Türk edebiyatı sahasının da böylece, Hristiyanlık etkisi altında hayatîyet bulduğunu söyleyeceklerdir her hâlde, bu kerameti kendinden menkul şair ve eleştirmenlerimiz (Allah şaşırtmasın).

6. Kur'an-ı Kerim'den, hadislerden ve eski Türk edebiyatımızdan birkaç örnek vererek bahsi bitirelim ve dahası, bu kaynaklarda yer alan îmâ yollu değinmeleri hiç göz önüne almadığımızı da ekleyelim.

"Hem dünyada, hem de ahirette şanının yüce olması" (3/45)

"İnsanlar için bir ilâhî rahmet oluşu" (19/21)

"Doğduğu gün, öldüğü gün ve kabirden diri olarak kalktığı gün esenlik içinde olacağı" (19/33)

"Ölüleri diriltmesi." (3/49)

Ebu Hureyre anlatıyor: "Resûlullah aleyhissalâtu vesselâm buyurdular ki:

"Ben, dünyada da ahirette de Meryem'in oğluna insanların en yakınıyım. Benimle onun arasında başka bir peygamber yok. Peygamberler anneleri ayrı, babaları bir kardeşirler, dinleri de birdir." (Buhari, Enbiya 44; Müslim, Fezail 145, (2365); Ebu Davud, Sünnet 14, (4675).)

Ebu Hureyre anlatıyor: “Resûlullah aleyhissalâtu vesselâm buyurdular ki: “Ademoğlundan doğduğu vakit, şeytanın dürtüp de ağlatmadığı kimse yoktur. Bundan sadece Meryem oğlu İsa hariçtir.” (Buhari, Enbiya 44, Bed’ü'l-Halk 11, Tefsir, Al-i İmran 2; Müslim, Fezail 147, (2366).)

“Dem-i cân-bahşını gûyâ yele vermiş Îsâ
Ki bulur cân ten-i eşcâr deminden her dem” (Fuzûlî)

“Bûse ahd etti Necâtî'ye lebin gûyâ Mesih
Mu'cize izhârı için mürdeye cân arz eder” (Necâtî)

“Rûh-bahş oldu Mesîhâ-sıfat enfâs-ı bahâr
Açtılar dîdelerin hâb-ı ademden ezhâr” (Bâkî)

“Rûhü'l-kudüsün Meryem'e nefhettiği rûhuz” (Rûhî-i Bağdadî)

7. Sayın Sezai Coşkun ve Sefa Koyuncu; köpeksiz köy buldunuz da değ-neksiz mi geziyorsunuz? “Cehaletinizi yüzünüze böyle şamar gibi şaklatırlar” işte.

Hece Kültürevi etkinlikleri kapsamında, Muğla Üniversitesi Fen – Edb. Fak. Sosyoloji bölümü öğretim üyesi Yar. Doç Dr. Necdet SUBAŞI, 03. 11. 2007 tarihinde "Türk Aydını" konulu bir sunum yapmıştır. Söz konusu sunum, aşağıdaki metne dayanmaktadır.

NECDET SUBAŞI

TÜRK AYDINI ÜZERİNE

Aydınların kiteselleşen imajı, toplumsal hissiyat içindeki konumlarını paylaşım açma niyetiyle bakıldığında, sanıldığı gibi her zaman olumlu bir çağrışım alanı üretmez. Farklı referans dünyalarına bağlı aydınlar arasında gerçekleştirilebilecek bir karşılaştırmada, onların örneğin din konusundaki eğilimleri, Türkiye örneğinde aydınların yerini, duruşunu, refleks ve beklentilerini yeniden görmek açısından vazgeçilmez fırsatlar yaratır. Toplum açısından da bu fırsatlar, sadece aydınlar üzerine genel geçer kanaatler üretmekle sınırlı kalmaz; bu karşılaştırma içinde yer alma ve müzakereye dâhil olma çabalarındaki ısrarlılığın da okunmasına imkân verir. Türk aydınının kesin bir referans dünyasına ait olma mecburiyetiyle başlayan trajedisi, insan hakları, aydın ve din gibi konuların verili siyasetin sınırlarına sadık bir şekilde ele alınıp tüketilmesiyle daha da derin bir hüznü yaratır.

Türk aydınının aslında genel olarak din, özel olarak da İslâm hakkın-

da dikkate değer bir aymazlıktan fark edilir bir cehalete varıncaya değin sonuçta aynı kapıya açılan bir değerlendirmeye kolayca tabi olması, gerçekte mevcut problematiğin kronikleştğini de gösterir. Öyle ki Türk modernleşmesinin başat aktörleri arasında yer alan aydınlarımızı, ortalama bir teoloji birikiminden uzakta görmekle sınırlı kalmaksızın, yanı sıra insan hakları konusunda da "insan merkezli bir hak" temelinden uzak düşerek, daha çok "kimin için insan hakkı" sorusuna cevap arayan bir yönelim içinde bulmak elbette sınıktı vericidir. Hiç şüphesiz bu gözlemleri, "gerçek" entelektüel duyarlılığın herhangi bir düzeyiyle ilişkilendirmek oldukça zor olmalıdır.

Gerçi aydın kavramı her zaman çekicidir ve pozitif anlamlarla yüküdür. Genel aydın tipolojisinin taşıdığı değerler, anlam ve tavırlar toplumumuzda da her zaman aranan özelliklerdir. Ne var ki bu arama, çok kere bir hayal kırıklığıyla son bulur. Bizde aydınlara ilişkin bir



beklenti, tipik görünüm, üzerin-
den sürdürmek oldukça zordur.
Gerçi aydınları bu bağlamda mazur
görececek bir dizi değişkenin varlığını
da göz ardı etmemek gerekir. Ortada
gezinen tipik aydın görüntüsü, hem
aydının hem de Türkiye'nin öz-
gül/fiilî koşullarından beslenir/pe-
kişir. Son tahlilde zorluk Türkiye söz
konusu olduğunda hiç de şaşırtıcı
görülmez.

Aydınlanmadan mülhem bir ara-
yış, İslâm'la aydınlarımız arasında
artık neredeyse olağan sayılabilecek
bir kopma yaratır (Subaşı, 1996).
Türk aydınlanmacılığı, pozitivizm,
rasyonalizm, sekülerlik, bireysellik,
işbölümü, kurumsallaşma gibi dina-
miklerin oluşturduğu bir harita için-
de yeni bir dil peşindedir. İlerleme-
cilik için bir temadır. Toplumsal
bağlamdaki formülasyonu ilerlilik-
gericilik çekişmesinde karşılık bulur.
Hemen her konuda sathilikten uzak
bir derinlik talebiyle gündelik haya-
ta ilişkin açıklamalar peşinde koşma
iddiasındaki aydınların, din söz ko-
nusu olduğunda ciddi bir derinlik
taşıdığına tanık olmak ham bir ha-
yalden öteye geçmez. Bu konuda söz
söylenmiş ve aydınlar için tartışma

bitmiştir. Din konusundaki hazır ay-
dın yaklaşımları ve artık son noktayı
koyduğundan emin kararlılıklarla
buluşan aydın tavırları, her zaman
toplumsal vicdanı örseler. Toplum-
muzda ciddi bir karşılık bulan ve
özellikle gündelik yaşam dünyasını
derinden etkileyen dinsel-fenome-
nolojik hareketlerin yorumlanması
konusunda da eski bildik açıklama-
ların yeterliliğine olan güvenle bir
dizi argüman yinelenirse de bütün bu
açıklamaların tatminkâr bir anlam
taşımadığı kolayca fark edilir. Zaten
bu hazır ve çok kere ithal teoriler,
yeni durumların anlaşılmasında et-
kili olmaz, açıklama girişimleri inan-
dırıcılığını kolayca yitirir.

Bu nedenle aydınlar, her zaman
sorunlu bir kategori olarak değerklen-
dirilir. Gerçi bu değerlendirmelerde
onların çekim gücü yüksek prestijle-
rine erişilmezliğin psikolojik ağırlığı
da göz ardı edilemez. Ancak ortalama
eleştirilerin odağında, aydınların
toplumsal bellekten, toplumsal ta-
leplerden, toplumsal gerçeklikten
ciddi ve hissedilir bir şekilde uzak
kaldıkları iddiası ve kanaati yer alır.
Seçkin, elitist ve elden geldiğince
toplumunun sorunlarına yabancı bir

tipoloji, öteden beri sorunlu kabul edilen genel aydın eleştirilerine destek verir. O, tez üretir, ancak ürettiği tezlerin menzili konusunda bir geri bildirime ihtiyaç duymaz. Hiç şüphesiz bu iddiaların değeri, derinlemesine gözlemleri ve deneyimleri gerekli kılar. Ancak kitlesellenen bilgi fazlasıyla ürkütücüdür.

Aydınların söylemleri, bir tercüme havasında değerlendirilmeleriyle veya toplumsal düzende birer yabancı olarak kodlanmalarıyla ya da gündelik hayatın içindeki ayrıksılıkları göz ardı edilerek çözümlenemez. Gerçi inatçı bir gelenekselliğin, farklılıkları göz ardı eden boyutları, aydın eleştirilerinde her zaman dikkate değer yanlışlara yol açar. Aslında aydınının Edward Said'in de dediği gibi (1995: 14) genel ortama uyum sağlaması beklenemez. Çünkü yine onun ifadesiyle aydın, özgüllüğünü biraz da bu özelliklerine borçlu olmalıdır. Sonuçta o, "sürgün", "marjinal" ve "yabancı"dan başkası değildir.

Geleneğin dünyasında aydın, kendini her zaman dışarıda bulur. Çünkü modernleşme süreci toplumsal bağlamı yerle bir etmiştir. Ancak geleneğin yeni bir hatırlanışı onu modern kalıplar içinde biteviye yaratma konusunda topluma şaşırtıcı bir direnç katar. Ancak bu gerçek, aydının var olan kimliğine aşına olanlar için ikna gücü yüksek bir mazeret üretmez. Çünkü bizde aydının konumu, toplumsal yapının ağır işleyen değişimiyle ilişkisiz bir şekilde tasarlanmıştır. Nihayet aydın toplumuyla karşılaşmaz, yüzleşmez,

kendini farklılıklarını mitikleştirerek inşa eder. Öte yandan derin toplumsal muhayyile, kendi sorunlarına kulak veren, toplumsal açmazlar karşısında duyarlı, öngörü ve hissiyatıyla genel düzeneğin farkında olan aydınları kabullenmekte ise şaşırtıcı bir heyecana sahiptir.

Entelektüel hayat, iki koşulda serpilip gelişir: Entelektüellerin görelili olarak bağımsız bir konumda olmaları ve büyük ölçüde okur-yazar olmayan toplumda eşsiz bir konumda olmaları. Demokrasi, kitlesel okur-yazarlık ve bürokratikleşme; bunlar bağımsız entelektüelin rolünü sarsmaya eğilimli olan etkenlerdir. Bu bağlamda entelektüellerin giderek gözden düşmeye başladığı da söylenebilir (Marshall, 2003: 202).

Bizdeyse aydınlar üzerinde bir tanım birliğine ulaşmak her zaman zordur. Bu zorluk, aydınların sosyal orijinlerinde içkin olan çeşitlilikleri ve değişik hâllerini yansıtır. Türk modernleşmesinde, çağdaş Batı normlarına ulaşmak temel hareket noktası olarak görülür. Çok kere Batılılaşmayla modernleşmenin aynı anlamları taşıyan ortaklıkları belirgindir. Aydınlar bu yönelimde kilit rollere sahiptirler. Son dönem Osmanlı toplumunda aydınlar birer münevverdirler ve geleneksel toplumu mevcut yaşam kalıplarından kurtaracak kimi arayışlarla temayüz etmişlerdir. Cumhuriyet'le birlikte aydınlar, Batılılaşma serüveninin başat aktörleri olarak, toplumu aydınlatmayı, onları yönlendirmeyi görev edinirler. Son tahlilde aydınlar, kuratıcı misyonlarına sadık kalırlar,

kendileri kurtulmuş ve tabii ki kurtarıcıdır. Geride kalanlar ise aydınların marifetiyle kurtarılmayı bekleyen bir acizler topluluğudur. Ne var ki aydınların memur ve bürokrat kimlikleri, bağımsız düşünce üretmeleri konusunda apaçık kuşkulara yol açar. Devletin bürokratik ve aylıklı dünyasına eklemlenmiş aydınlar (Marshall, 2003: 202), son tahlilde bu bağımlılığın gerektirdiği şekilde sadakatin sahibi olarak ünlenirler. Bu ilişkisellik, devlet-toplum ilişkilerindeki yönelimlere paralel bir şekilde aydının konumunu şekillendirecektir. Ne var ki kişisel tercihlerini dışa vurdukları her seferinde, baskıcı temayülleriyle resmedilmekten kurtulamazlar (Davutoğlu, 1987).

Türk aydınları üzerine konuşmak her zaman bir genellemeye izin verir. Aydınların genel olarak ürettikleri vizyon, bu çerçeveyi zorlayan entelektüellerin sınırın dışına çıkmalarını hızlandırır. Toplumsal bellek, Türk aydını konusunda, aydın duyarlılığının maliyeti ve hedefleri konusunda ancak yabancılaşma çerçevesinde ele alınabilecek bir tartışma alanı yaratır. Gerçekten de belli bir kategori içinde ele alındığında aydınların kapalılığı (muğlâk), gizemlilikleri (müstear) ve her zaman mevcut yola karşı mesafeli duruşları (mürtet: mürted) dikkat çeker.

Popüler Türk aydını üç temel özelliğiyle entelektüel açıdan tartışılıp-sorgulanır: Bu özellikleri onu sahici bir dünyadan uzaklaştırıp/ayırıştırır. Esasen bu niteliklere mesafe koyan ya da bu sıyrılmayı başaran aydınları da söz konusu kategori içi-

ne hapsedmek gereksizdir. Aydınlarımız muğlâktır çünkü kapalı ve adeta kilitlidirler. Zor anlaşılır ve karışıkırlar. Söylediklerinin çoğu belirsizliğe mahkûmdur, içeriği kuşku ya yol açar, anlaşılmazlık bariz karakterleridir. Ancak bu belirsizlik onları mutlu eder. Müsteardırlar, çünkü duruşları iğretidir, sahici değildir. Kendi adlarıyla var olmazlar, rolleri ısmarlama ve emanettir. Taşındıkları rollerinden nasıl ve ne zaman ya da hangi koşullar eşliğinde vazgeçecekleri, yeni rollere nasıl adapte olacakları merak konusudur. Kendilerine ait olmayan bir roller kümesi kullanılır; bu roller, aidiyeti, cemaati, aşinalığı gündeme getirir. Sonuçta muğlâk ve müstear olmak, aydını mürtet yapmaya yeter. Toplumun genel geçer dünyasıyla sadece dil ya da kimlik açısından kopmaz, onun istikametinden de kendini koparmayı başarır. Mürtettir, çünkü o artık “yol”dan çıkmıştır. İrtidat, aydın olmanın neredeyse temel bir koşulu olur. Zaten bütün bu özellikleriyle onun inat ve gücü, ancak mürtet olmaya yetecektir. Toplumsala sirayet eden epistemolojik bunalım aydınları yorar (Arslan, 1988).

Dünya ölçeğinde bakıldığında da aydın, kurumsal olarak aşınmıştır. Artık gerçek bir entelektüelin kendisine yüklenen özgül bir kişiliği yerine getirdiğini düşünmek imkânsızdır. Modern dünyada aydının biricik rollere sahip olduğunu düşünmek neredeyse zordur. Eğitim olanaklarının artması, iletişim olanaklarının kitleselleşmesi, sınırların görece or-

tadan kalkması, aydınlara yüklenen ya da onlardan beklenen rolleri de zayıflatmıştır. Hatta bu nedenle aydınların açıkça tanımlanmış bir grup oluşturabildiklerinden söz etmek bile zorlaşır. Geleneksel düzlemde bakıldığında, entelektüelin rolü, düşünürlük ve hakikat arayıcılıktır. Hatta entelektüeller, Avrupa'da Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar yüksek kültürün yaratıcıları olarak görülürler. Farklı entelektüel yapılanmalar, geleneklere bağlı toplumlara yeni fikirler ve yeni bilgiler sokarak toplumu sözcüğün gerçek anlamında değiştirmişlerdir (Mars-hall, 2003: 201).

Aslında aydınların rolleri ve genel toplumsal hayat içinde nasıl kavrandıklarına ilişkin algılara dikkat edildiğinde genel aydın perspektifine hâkim olan temaların bu kopukluk ve ayrışma sınıf üzerinde inşa edilir. Toplumsal bağlamda içkin olan değerler gelenekle modernlik arasında bocalamalara yol açar. Aydınlar tercihlerini en erken yapan bir kategori olarak dikkat çeker. Toplum nezdinde aydınlar, dil yönünden kopukluğu, evren açısından yabancılığı, hedef açısından da zıtlaşmayı temsil eder. Toplumun aydına atfettiği değer bu çerçeve içinde netleşir. Aynı durum aydınlar için de geçerlidir. Aydın da toplumu bağnazlık, geri kalmışlık, taşralılık-köylülük, bilgisizlik-kültürsüzlük kavramları eşliğinde açıklamaya çalışır. Toplumu geren her tartışma ya da bilişsel dengeyi sarsan her tür çatışma, yine de aydınların dışında ger-

çekleşir. Bu bağlamda aydınlar kendilerini "fildişi kule"lerinde görmeyi tercih ederler.

Değişme her toplumsal evrende birbirinden farklı yönelimlere yol açar. Gerçi değişim kaçınılmazdır ancak sonuçları sürekli tedirginlik yayar. Toplumun yeni durumlara adapte olması zaman alır. Aydınlar yine de bu bağlamın dışında kalmayı sürdürür. İnanç temelli sorunların ortaya çıkardığı toplumsal gerginliklerde aydınlar bir uzlaştırıcılık görevi üstlenmezler. Referans dünyaları, mevcut sorunları bütüncül bir şekilde görmelerine izin vermez. Toplumsala olan duyarlılıkları sorunludur. Tartışmaya açıktır.

Türkiye söz konusu olduğunda İslâm, bir dizi temel tartışma konusunun odağında yer alır. Laiklik ve demokrasi tartışmalarında bile İslâm devre dışı tutulur. *Eski ve arkaik* yapının devamlılığı İslâm'ın garantörlüğüne bağlanmış gibidir. İslâm tartışmalarında aydınlar, her zaman ilkel bir dönüşüm çağrısının varlığını hissederler. Bu hissediş, İslâm konusundaki genel bilgisizliğin dünyasında gelişir. Gerçekten de bir din olarak da bir kültür olarak da İslâm'ın aydınlar söz konusu olduğunda, tutarlı bir şekilde öğrenildiği söylenemez. Çok yerde İslâm sadece İslâmist eğilimlerle ilişkilendirilir. Toplumun ortak bir kodu olarak, dinsel tercihi olarak, onun yaşantısına damgasını vurmuş bir kök paradigma olarak anlaşılmaz. İslâm'a ilişkin bu zayıflık, meşrûiyet sorununun da gündeme getirir. Toplum-

sal meşrûiyetin başat bir ögesi olarak din, doğru okunmadığı pek çok durumda, sosyal ilişkiler ağının yönelimini doğru bir şekilde kestirmek de mümkün olmaz.

Bir tipoloji yaratan aydınların başta İslâm olmak üzere pek çok konudaki entelektüel duyarsızlıkları ve yetersizlikleri bu verimsizliği aşma çabasında olan yönelimlerin de *dışarıda* kalmasını zorunlu kılar. Toplumsal yapıyı anlama, ondaki gizil şifreleri çözme çabası, toplumla aynı çizgide yer almayı gerektirmez. Esasen entelektüelden beklenen de odur. Nitekim entelektüel, “çağının ve içinde yaşadığı toplumun durumu ve sorunları hakkında zengin bir bilgi birikimine sahip ve bu birikim temelinde analiz, sorgulama, değerlendirme yapan, düşünce üreten, daha iyi bir toplum ve giderek daha iyi bir insanlık için gerektiğinde politik eylemde bulunan bir insan tipi”dir (Özlem, 1995: 207).

Çünkü ideolojik, etnik, siyasi kılıpları aşarak insana ulaşmak, aydın için gerekli ancak bir o kadar da zor bir deneyim olur. Ya verili siyasetin dünyasına sadık bir açıklama peşinde olarak ya da kendi kavramsal dünyasının sınırlarını koruma çabasıyla ilişkili bir hassasiyettir bu. Söz konusu duyarlılık eksen, toplumdaki genel insan hakları beklentisini manipüle etmeye yol açar. Çok kere aydın reflekslerinin sorunu çözmek mi yoksa bir provokatif çabayla örtmek anlamına mı geldiği açıklığa kavuşmayı bekler. Ötekileştirme kültürümüzde içkin değildir. Ancak aydınlarımız çok kere toplumsal ilişki

formlarını bu bağlama hapsederek okumaya çalışır. Ötekileştirme başkasının hak talebini görmezlikten gelir, susturur ve örter. “Anamlı belirtisel suskunluk” ötekinin hissiyatını bastırmaya yarar. Bu bağlamda kültürel sermayemizde işlevsel olan *zulüm, zalim, mazlum* gibi pek çok kavramın aydın dünyasında bir anlamı olmaz. Toplumsala olan mesafelilik, onun yaşadığı her türden gerilime karşı da bir kayıtsızlık alanı üretir.

Pek çok aydın için düşünce ve inanç hürriyeti önemli bir deneyim alanı olarak hatırlanır. Bu deneyimin tarihsel açıdan yakıcılığı, aydınların katılımlarını artırması yönünde beklenti yaratır. Ne var ki Türk aydını bu konuda bile, sınırları zorlayan bir üst dile ulaşma şansına sahip değildir. Özgürlük talebi kelime oyunlarıyla küçümseme ve dışlama temrinleriyle geçiştirilir. Bu bağlamda, sağ ya da sol cemahta kalmanın ayırt edici bir özelliği görülmez. Öyle ki aydınlar arasındaki referans dünyalarının farklılığı da entelektüel hayatta ciddi bir ayrışmaya yol açmaz.

Aslında aydınlar nezdinde, ötekini dışlama ya da görmezlikten gelme eğiliminin daha belirgin bir görünümüne sahip olması, her zaman dikkat çekici bir farklılaşmaya destek olur. Dinsel hak ihlalleri seküler aydının dikkatini öteden beri çekmez; ne var ki gündelik hayattaki pek çok ihlâl, eğer bütün bunlar dinsel bir bağlama oturtulmamışsa İslâmist aydının da pek sorunu olmaz. Bu bağlamdan hareketle söz konusu aydınların, ge-

nel dinsel yaklaşımlarında insan hakları ve din sorununun belli bir kategoriye hapsedilmiş olarak değerlendirildiği de gözden kaçmaz.

Meşrûiyetin başat kaynakları arasında olan din, bugün özellikle aydınlar nezdinde çok kere görmezlikten gelinme noktasındadır. Din, inanma ve reddetme temelinde ele alındığında da durum pek fazla değişmemektedir. Kültürel gerçekliğin en önemli bileşenlerinden biri olan dinin, bu şekilde yadsınması aydının muhtemel reflekslerini de kötürümleştirir. İslâm'ın, günümüz dünyası için her zaman bir imkân olarak vaat edebileceği tarihsel katkılarının güncellenmeye, tazelenmeye, yeniden üretilmeye açık olan değerleri, aydınların yeterince ilgi gösterdiği bir tartışma alanı olmaz. Karşılıklı görmezlikten gelmeler bazen daha derin bir üslûp sorunuyla da harmanlanır.

Dinsel referans çerçevesinde insan hakları sorununa yaklaşanlar için, sorun çok önceden halledilmiş olmalıdır, sözgelimi İslâm'ın kaynaklarına eriştikçe bu sorunların yersizliği, çözüm önerilerinin hafifliği anlaşılır. Bu iddiaya bağlılık, gündelik hayattaki gerçekliğin örtülmesini hızlandırır. Duyarsızlık, daha üst bir söylemin kuşatıcılığına sık sık göndermede bulunularak meşrûlaştırılmak istenir. Bu erişimin niteliği ve maliyeti ise çok az tartışılır. Çok kere dışa kapalı bir elitist dille gerçekleştirilen tartışmalarla bütünleşen sorun, sınıfsal aidiyetlerin yarat-

tığı kuşatmaya teslim olmak zorunda bırakılır. Sıkı bir argümanın hak ihlallerini gidereceği saplantısı kabul görür. Kuşkusuz bu zayıf tasavvur alanı, niyet eksikliğinden de kaynaklanır.

Türkiye insan hakları sorununun pek çok boyutuyla her zaman haşır-neşir olan bir ülkedir. Bu ihlaller sandıldığı gibi her zaman devlet-vatandaş karşılaşmasına kilitlenmez. İhlaller, kültürel, etnik, dinsel, cinsel ya da hiyerarşik temelli her alanda kendine bir zemin bulabilir. Aydın tercihleri sorunun kaynağını kestirmede her zaman panik davranır ancak bu kestirimlerin derinlikli bir tartışmaya olan ihtiyacı geç fark edilir. Değerler farklılaşması, yabancılaşma, kültürel alt-üst oluşlar, ahlâki ortaklıkların kaybı bu gerilimli tabloyu netleştirir. Gerçi hak ihlallerinin keşfedilmesi her zaman bu duyarlılık ekseninde gerçekleşmez. En az bunun kadar bilgiyi de gerekli kılan bir arayışa da gereksinim duyulmalıdır. Çünkü genel insan hakları söyleminin ortaya çıkardığı birikimden ve yine bu bağlamda oluşan kazanımlardan habersiz bir duyarlılık, sınırlı bir tasavvur alanı yaratır. Gettolaşmadan medet uman aydınların somutlaştırdığı profil, gerek sağda ve solda gerekse dinsel yapılanmalarda açıkça sorunlu sayılabilecek bir analitik çerçeve üretir. Aydınlar bunu tartışılmaz bir söylem olarak toplumsallaştırmaya çalışır.

Modern dünyanın kazanımları içinde gelişen insan hakları söylemi, küresel düzeyde farklı deneyimlerin

ortak çabasıyla oluşur. Aydının bir görevi de bu kazanımları kendi dünyasında aktif hale getirmektir. Türk aydınında ise bu, asla gerçekleşmez. Kitlel sorunlar, dinî, etnik, kültürel, ahlâkî vs. hak ihlallerine karşı aydınların tepkisi kitlel izlemekle sınırlı kalır. İhlali keşfetme, tanımlama ve üzerine gitme konusunda mevcut aydın potansiyelinden bir destek bulmak söz konusu olmaz. Kendi dünyasında bütün bunlar ancak bir paranteze alınma şansına sahip olur.

Türk aydını, toplumu dönüştürmek ve mevcut rotasını değiştirmek konusunda erken dönem Cumhuriyet koşullarında çoğu kez kendine düşen görevi yerine getirmiştir. Ancak gelişmeler ve yeni koşullar aydının rollerindeki bir değişimle irtibatı koparmıştır. Yeni aydınların toplumsal sorunlar, din ve insan hakları gibi konularda duyarlılıkları en iyimser ifadeyle sekteye uğramıştır.

Bu ise hem birikimlerinin ve hem de inisiyatiflerinin aşınmasıyla irtibatlı bir gelişmedir.

KAYNAKLAR

- ARSLAN, Hüsamettin (1988). "Türk Düşüncesinde Epistemolojik Bunalım", *İlim ve Sanat*, Sayı: 18 (Mart-Nisan), ss. 10-18.
- DAVUTOĞLU, Ahmet (1987). "Türk Entellektüel Geleneğindeki Baskıcı Temayüllerin Kökenleri", *İlim ve Sanat*, Sayı: 13 (Mayıs-Haziran), ss. 15-21.
- MARSHALL, Gordon (2003). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, 2.b., Ankara: Bilim ve Sanat.
- ÖZLEM, Doğan (1995). "Felsefe Geleneği ve Aydınımız", *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*, Ed. Sabahattin Şen, İstanbul: Bağlam, ss. 205-214.
- SAİD, Edward (1995). *Entelektüel*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
- SUBAŞI, Necdet (1996). *Türk Aydınının Din Anlayışı*, İstanbul: Yapı Kredi.

Bir Kadının Penceresinden

Oktay Rıfat

Yapıkkredi Yayınları

“Anlatacağımız öykü 1975 Türkiye’sinin İstanbul’unda geçer. Şimdilerde moda olan bir terimle az gelişmiş bir toplumdur, 1975 Türkiye’si. Az gelişmişlik kendine özgü bir varoluş biçimidir ki ulusal renge karışır ve yaşamın her kertesinde kendini gösterir. Yürümekten giyinip kuşanmaya, alışveriş etmekten cinsel yaşama, sanattan bilime, hukuktan politikaya dek her alanda onu başka bir yüzle görürsünüz... Az gelişmişlik toplumun alt ve üst yapılarıyla belirli bir yaşam düzeyinde sıkışıp kalmasıdır.”

Yakın bir zamanda yeni baskısı yapılan *Bir Kadının Penceresinden* romanında Oktay Rıfat öyküsünü kafası çok gelişmiş bir yazarın az gelişmiş hayatı ve ailesi üzerine kuruyor. Romanın öyküsüyle bizi tanıştırmadan önce zihnimizi netleştirmenin elzem olduğunu düşündüğünden olsa gerek, kitabın başında şiirin aksine okuyucusuna uzun bir az gelişmişlik dersi veriyor ve yukarıdaki satırları yazıyor. Kendi deyimiyle “az gelişmişliğin nitelikleri üstünde öyküsünü aydınlatacağı ölçüde durmayı” bu nedenle zorunlu görüyor.

Oktay Rıfat, romanının anlaşılma kaygısı da hesaba alınarak yazılan bu ilk bölümünde, az gelişmişlik ve çok gelişmişlik meselesini uzunca tanımlıyor, kitabın ilk handikabı da böylece ufukta görünüyor. “Feodal, yarı feodal” tanımlamalara; “işsiz, proteinsiz halk” profilleri; ekonomi ve politika bilgileriyle de pekiştirilen bu girizgâhta yazar, romanının “önemli” bir konuda yazıldığına daha girişte ikna etmeye çabalıyor okuyucuyu. Ama “bir kadının penceresinden” hayata



baktığımızda görececeklerimiz karşısında, yazarın da hayatı bu dar pencereden görüldüğünü düşünmememizi istiyor. Hatta bu düşünce, romana girişteki bu “teorik çerçeve”nin sonunda da yazar tarafından dile getiriliyor! Oktay Rıfat “Öykümüzdeki dar çevre, az gelişmişliğin yoğun olduğu bir çevre değildir. Ama dediğimiz gibi kendini duyurmakta ve olayların akışını değiştirmektedir. Yazar, gerçekçi kalmak amacıyla bulanık ayrıntılara girmektense olayların sadece görünen yüzünü anlatmaya çalışmış, hatta kadın kahramanının dar açısından dışarı taşmamayı yeğlemiş ve gerisini okuyucunun yorumuna bırakmıştır.” diyor ve daha öyküye girmeden okuyucunun zihninde bir arka plan kurarak anlaşılma garantilemek istiyor.

Bu girişte dile getirilenler şöyle özetlenebilir: “Az gelişmiş toplum” geri kalmış toplumdur, biraz ilerde, gelişmiş toplumdan geride bir yerde durmaktadır. Onu her ikisinden de ayıran, kendilerinde var olsa da artık kullanılmayan ya da önemsenilmeyen bilgi ve donanımı dışarıdan getirilenle değiş tokuş etme fikridir. Dışarıdan getirileni alan ve uygulamaya çalışan kitlenin yanı sıra ondan habersiz ya da haberli ama “körelmiş” bir yaşam sürdürenler yer alır. Bunlar arasında çı-

kan nice çatışmalar ve oluşan düğümler günlük hayatta akislerini bulur. Yazar bu düşüncelerle romanın hikâyesini kurar ve bir evlilik ilişkisiyle konuya yön verir ama okuyucunun anlamama ihtimaline karşı “Konumuz az gelişmişlik değil ilişkilerdir.” demekten de çekinmez. Böylece romanda gereğinden fazla düşünce arayanlara karşı silahlanır. Düşünce temeli olmayan bir roman yazdığını iddia edeceklere karşı da zaten girişte cevabını vermiştir. Kahramanların kimlikleri de bu bakışı pekiştirir: Aç susuz olsa da okumuş, dünyayı tanımış adam ve onu bilgi değil insanlık yönüyle tanıyan “az gelişmiş” karısı...

Kurduğu çerçeveye uygun olarak çizdiği tabloda yazar, romandaki ilişkilere yansıyan çift başlı bir hayat görüşü anlatır. Romanın ana karakterleri Filiz ve Bedri üç çocuklu bir ailedir. Bedri yazardır, Filiz ev kadını. Ne Bedri’nin kadın düşüncesi Filiz’dir, ne Filiz’in erkek algısı Bedri. Birbirlerini sevmeyiz. Yine de evlidirler. Filiz, fakir ve görmemiş bir ailenin çocuğudur. Bedri de sonradan okumuş bir entel. İlişkilerinde kıskançlık yer almaz. Ortak konuları yok denecek kadar azdır. Ağızlarını açtıklarında karı koca daha çok birbirinin işe yaramazlığından dem vururlar. Ev içinde konuşulan konular eleştiriler üzerinden açılır. Kişisel dünyalarını ise geçirgen bir yapı üzerine kurar ve kalan zamanlarını haklarında söylenenleri inceleyerek, dış hayattaki yansımalarının izlerini sürerek geçirirler.

Dışarıda başka, evde başka bir erkektir Bedri. Filiz ise kocası varken de yokken de düşüncelerinin gel-gitleriyle savaşıyor. Çözemediği sorunlara kafa yorar. “Kitap gibi konuşan” kocasının cümlelerinden hareketle kendini aydınlatmaya çalışır ama hep bir şeyler eksik kalır. Roman, yazarın yaşam alanında geçer. Erkek

ve kadın dünyası arasında o yıllarda derinleşmeye devam eden yarıkların tahlili cinsellik üzerinden yapılır. Bedri ve Filiz birbirlerini sevmiyorlardır, çünkü ortak bir anlam dünyaları ve birlikte zaman geçirmek gibi bir huyları yoktur. Gece ortaya çıkan gizli karı-koca hesaplaşmalarının sonu cinsel tatminsizlikle bitince romanın yolu bir aldatma hikâyesine çıkar.

Zoraki yaşanan bu hayatın içine davet edilen okuyucu önce karı-kocanın konumlarını anlar satırlarda, sonra sorunun ana kaynağını. Okurun vahvahlanan komşu konumunda bir süre kalması hesaplandıktan sonra yeri yazar tarafından değiştirilir ve basit cinsellik hikâyesiyle kendini romanın akışına kaptıracağı var sayılır. Bu sıralarda Bedri’nin civarında dolaşan devrimci delikanlı Selim hayatlarına girmiştir. Yoksa Bedri tarafından Filiz’e doğru itilmiş midir? Birkaç küçük manevrayla konusu açığa çıkan romanda Bedri’den başka bir erkek tanı mı daha yapılır. Selim’in tanımı kısadır; o Bedri gibi “düşünen” değil “eylemle kendini kanıtlayan” birisidir.

Oktay Rifat, Filiz, Bedri ve Selim’in yaşantısı üzerinden Türk toplumunu, arada kalmışlığı, az gelişmişliği ve nedenlerini sorgular. Öyle ki kitabın içinde Filiz ve Bedri kadar yazarın silueti de dolaşmaktadır. Selim, tek yönlü roman karakterine ciddi bir örnektir. Doğru düzgün konuşmaz, zaten konuşmayı bilmez. “Dolu dolu” ama “içi boş” bir hayat yaşar gider. Romanın diğer kişileri ise tamamen kartondandır. Mahallenin manavı Rahmi, üst komşu Lebibe, sık sık dedikodusu yapılan Madam Seta ve arada cümle kuran çocuklar... Arka fonu oluşturan karakterler sadece tek işlevli ve romanı tamamlayan bir unsurdan yoksun, bir görüntü bir kaybolurlar.

Romanın akışı olaylarla yuvarlanıp gitse de fondan bir türlü gitmez yazar.

Hal böyle olunca da roman bir piyese dönüşür. Masa başındaki entelektüelin insana bakışı ve tanımlamaları satırlar arasında cirit atar. Böylece şair Oktay Rıfat roman türünde bir kadının dar penceresini anlatacağım derken pencereden baktığı kadarını yazan bir yazar görünümünden kurtulamaz. Gerçeğe dokunurma yapma telâşesiyle neredeyse yanlış deliller sunacaktır. Roman bittiğinde de bilgimiz “kadınlar şöyledir”, “erkekler böyledir”, “hayat az gelişmiş tarzıyla işte böyle yaşanır” biçiminde birkaç yarıdan öteye geçemez. Şairin penceresinden roman, romanın penceresinden az gelişmişlik, az gelişmişliğin penceresinden kadın böyle mi görünür; orası hâlâ şüpheli bir konudur.

ESMA ÜRKMEZ

Kayıp Atlar Haritası

Şaban Abak

Ebabil Yayınları

Şiiri besmeleli şairlerdendir Şaban Abak. Sorumluluk yüklenir ve yükler: Kendisine, şiirine, şiiriyle söylediklerine ve şiirinin hitap ettiği her şeye. Çağıl çağıl akan dizelerindeki duruluk, bir anlam çağlayanına dönüşür ve akar: Derviş sabrıyla, kılıç parıltısıyla ve zahid vakarıyla.

Ebabil Yayınları tarafından kültür ve sanat dünyamıza kazandırılan “Kayıp Atlar Haritası”, Şaban Abak’ın ikinci şiir kitabı. Bu arada, 1990 yılında 1. baskısı Yedi İklim Yayınları’nca yapılmış olan “Bağdat’tan Dönen Şiirler”’in (ilk kitap), yine Ebabil Yayınları tarafından “Kayıp Atlar Haritası” ile birlikte yeniden basılarak yayınlandığını da hatırlatmış olalım.



Birinci Kitap’taki sesi, daha gür bir söyleyiş ve senfonik bir disiplinle İkinci Kitap’ına taşıyan Şaban Abak, ilk kitap-taki gençlik savrulmalarına, isyanlarına, sitemlerine (tematik), usta bir biçimde 2. Kitap’ta hem muhteva hem de söyleyiş olarak bilgece bir bütünlük ve olgunluk kazandırmıştır. Hemen uyarmalıyım: “Bağdat’tan Dönen Şiirler”, en az “Kayıp Atlar Haritası” kadar önemlidir. Önemlidir çünkü, bu iki kitap birbirinden bağımsız değildir; birlikte okunmalıdır, “Şükür ki aşka battım, iflas ettim, saz çaldım” söyleyişinin, şiirsel ve biyolojik yaşa(n)mışlık evrelerinden “Dağlara dik durmayı öğreten bilge” ye evrilererek birbirleriyle nasıl halvet olduklarının görülmesi ve Şaban Abak şiirlerinin (yazdığı ilk şiirden son şiire kadar), birinin yekdiğeri üzerindeki mürebbilik vasıflarının – ki bu çok ilginçtir – fark edilmesi, ancak her iki kitabın birlikte okunmasıyla mümkündür.

Şiirin tabiatından mıdır yoksa şairin tabiatından mıdır nedir, ayırt edilmesi zor bir durumdur ama şairlerin bir çoğu, şiirlerini ve şairliklerini diğer şiir ve şairlere mezar eyleme hususunda pek heves-

kâr davranırlar. İstihzalar, dudak büküşler ve çalımlı söz eğriltmeleriyle yüklü görmezden gelme veya 'orda kalsın, elime almaya bile değmez' türünden nevroitik yaklaşımlarla örülü susuş ve tahfiflerinin dibine inildiğinde, orada, öykünen, yüksünen, olmaklığın taklidini yapan balçık bir ben'in debelendiğini götürürüz. Genellenebilir mi? Hepsi böyledir demek elbette insafsızlık olur ama baskın halet-i ruhiye de budur. Bu halet-i ruhiye, 'iyi şair', 'büyük şair' olmaya engel midir? Hayır. Adam olmağa engeldir sadece. Sadece sadece mi! Şimdi, bir şairin dikkatine sunulsa da bu satırlar ve kızsı o şair (haklı olarak!) ve: 'Tabii. Adam şair ol(a)madığı için atıp tutuyor işte' dese, ne kadar yerinde ne kadar şık demiş olur ve ne kadar da kendisiyle örtüşmüş olur.

Acındığım bir şey vardır bu memlekette: Neden kördür bu toplumun şaire bakan gözleri ve neden şairler birbirlerini görmemek için gözlerine mil çekerler? Şaban Abak'ın "Kayıp Atı" nı aramak kimsenin derdi değil midir? Herkesin atı ahırında, gözüntün önünde ve eyerli midir? Ya Şaban Abak isminin zihinlerdeki çağrışımı nedir?

Ne yazık ki, üstü örtülü şairlerimizdendir Şaban Abak. Görmezden geldiği de bir gerçektir. Oysa O'nun şiiri, bu toprakların ve terk-i terk ettiğimiz toprakların kendisidir: Uçurumun ucunda bir türkü, Dicle Nehri'nde yıkanan çocuk, uykusuz ülkesinin ninnisini arayan adam, göklerin boşluğundan göğsüne kafiyeler düşüren şair, hece vezninde koşan at, "Ulu ceviz ağacından göğeyoymuş" Duran'dır.

Gür ve emin bir söyleyişi var Şaban Abak'ın. İddialı olma iddiasını sevmez; şiir söylemeyi sever ve önemser. Şiir söylediğinden emindir. Onun için de her şiiri bir sonraki şiirinin mahmuzudur, ataktır ve yenilmekten de korkmaz.

Mostar'a, atının terkisinde türküler götürür Erzurum'dan, Bağdat'tan, Orta Asya steplerinden; Mostar türkülerini taşır Anadolu'ya, Hicaz'a, Kafkasya'ya Aliya'nın dilinden.

"Kayıp Atlar Haritası", kompleks bir musikîye sahiptir. Şaban Abak'ın şiirlerinde musikî zaten ön plândadır. Okutur, dinletir, dinler ve merak ettirir. İlle de bir Süleymaniye bir Selimiye inşa etmeliyim diyen bir şair değildir belki, ama Mimar Sinan mayası taşıdığını da her daim belli eden bir sanatçıdır Şaban Abak. Süleymaniye olacağım demekle Süleymaniye, Süleymaniye yapacağım demekle de Mimar Sinan olunmaz zaten. O mayayı taşımaktır önemli olan, gerisi kader-i ilahidir.

Bir noktayı daha belirtmekte yarar var: Şaban Abak, şiirimizde az denenen ve az söylenen bir söyleyişle yazıyor. Epik şiirin imkânlarını kullanmanın yanı sıra, koşmalar, maniler, folklorik biçim ve duyuşlar, masalsı anlatım ve tahkiye etme imkânlarını da, didaktizme kaçmadan, bilgelik taslamadan has bir şiir diliyle şiirine yedirerek yazıyor. Yazdığı şiir, salt temayı öne çıkarma kaygısı taşıyan ve şiiri sadece anlatısının bir formu kılma eğiliminde olan metinlerin yatağına düşerek akmak gibi bir tehlikeyle burun buruna olmasına rağmen, Şaban Abak, uyanık bir zihin ve zinde bir ruhsal dikkatle bu tehlikeyi başarıyla bertaraf eden ve bunu kesinlikle hissettirmeyen bir şair.

Şiir kitaplarında görmeye alışık olmadığımız bir farklılığı var "Kayıp Atlar Haritası"nın. O da, Kitap'ın kapağını araladığımızda gözüme çarpan 1. Cilt yazısı. 2 nci, 3 üncü ilh.ciltlerini de okuyacağız demek ki. Ne güzel.

Şaban Abak'a ve Ebabil Yayınlarına teşekkürler.

ERDAL ÇAKIR

Küresel Rekabette Zihnî Güç

Vasıtası Olarak Dil

Franz Stark

IFB Verlag

Dil, küresel varoluşun anahtarıdır

Almanya, kendi dilini koruma ve yabancıları öğretmek suretiyle yayma konusunda müesses bir geleneğe sahip gelişmiş Batı ülkelerindendir. Almanya'nın dil konusundaki bu geleneği inşa etmesini sağlayan vasıtaların başında Almanca'yı öğretmek ve Alman kültürünü tanıtmak amacıyla dünya geneline yayılmış olan Goethe Enstitüleri gelmektedir. Franz Stark, başlığı "Küresel Rekabette Zihni Güç Vasıtası Olarak Dil" [*Sprache: Sanftes Machtinstrument in der globalen Konkurrenz*] diye tercüme edilebilecek olan kitabında dilin uluslararası arenada zihni bir güç unsuru olduğundan hareketle Almanca'nın dünya genelindeki konumunu masaya yatırmaktadır. Franz Stark, bu tahlilini Almanca özelinde kendi geliştirdiği 10 adet tez ile gerçekleştirmeyi denemektedir. Tezler sırasıyla şu konuları merkeze alıyor: 'bir vasıta olarak dil', 'dünya dili pozisyonundaki dillerin bu konuma yükselme sebepleri', 'İngilizce'nin dünya genelindeki öncelikli konumunun tetkiki', 'dilini belli milletler tarafından siyasi güç vasıtası olarak kullanılması', 'Anglo-Sakson devletlerin dilleriyle yayılması ile küresel olarak belli bir ekonomi ve toplum modelinin yerleştirilmesi arasındaki ilişki', 'Almanca'nın tarihteki cazibesine rağmen bugün Avrupa'da İngilizce ve Fransızca ile denk statüye kavuşamaması', 'Almanca'nın AB'de ihmal edilişi', 'Almanca'nın bugünkü ikincil dil pozisyonuna yol açtığı düşünülen 1970 ve 1989/90 yıllarının Alman siyaseti', 'Almanca'daki İngilizceleşme eğiliminin önüne geçilmesi ve Al-

manya'nın kimliksiz bir ekonomi deviasmasını engellemek için tedbirler'. Sıralanan bütün bu tahlil başlıkları çerçevesinde Franz Stark, kitabında Almanya'nın dünya sahnesinde siyasi, kültürel ve iktisadi olarak daha itibarlı bir konuma gelmesinin Almanca'nın ülkedeki ve dünyadaki konumu ile doğrudan ilgili olduğunu gözler önüne sermek istemektedir. Dil politikaları ve iletişim bilimi sahasındaki çalışmaları ile tanınan Franz Stark'ın kitabında ele aldığı 10 tez, Al-



manca'nın dünya çapındaki konumunun yükseltilmesini temin edecek politikaların geliştirilmesi için kılavuzluk etme amacı taşımaktadır.

Alman Dilini dejenerasyona karşı korumak ve gelişimini takip etmek için kurulmuş kurumların mevcudiyetine rağmen Almanların kendi dilleri konusundaki hassasiyetleri, küresel sahnede daha elverişli bir konuma ulaşma azimlerinin bir işaretidir. Bu azmi şekillendirici zihniyeti de belki en iyi Kırgız Türklerinin "Bir dilin kaderi, o milletin kaderidir", sözü özetlemektedir. Dolayısıyla, kitap küresel manada hak ettiği konumu

elde etmek isteyen ülkeler için de dil politikaları manasında iyi bir çerçeve sunmaktadır. Türkçe özelinde maalesef şikâyet düzeyinde kalan olumsuzlukların aşılması noktasında belki yine Batılı uygulamalara bakmak ve onlardan kıstas almak dilin önemi konusuna yeniden eğilmemize vesile olacaktır.

MUAMMER ÖZTÜRK

Kültür Dergisi Endülüs Özel Sayısı

“Yitik Medeniyet Endülüs”... Üç aylık *Kültür* dergisinin Endülüs Özel Sayısı bu unvanı taşıyor. Sonbahar 2007’de çıkan sekizinci sayısı ile *Kültür*, daha önceki başarılı özel sayılarına bir yenisini daha eklemiş oluyor.

Özel Sayıda Endülüs hemen her yönünden ele alınmış bulunuyor. Endülüs tarihi, Endülüs’te oluşturulmuş edebî birikim, Osmanlı-Endülüs ilişkileri, Gırnata’da vuku bulmuş kitap yakım faciası, Endülüs’ten günümüze ulaşabilenler, sanat tarihi açısından Endülüs, İslâm medeniyetini Batıyla ilişkiye sokan bir unsur olarak Endülüs, Endülüs Musevîleri, Endülüs’te yetişmiş müspet bilimciler, İbn Arabî’nin Endülüs hayatı, İbn Hazm ve ünlü eseri *Güvercin Gerdanlığı*, Yeni Türk Edebiyatında Endülüs, Bosna-Hersekli edip İsnam ‘Ialyiç’in Endülüs’ü konu alan kitabı, Türkçede Endülüs konulu kitaplar, üzerinde odaklanılan ana başlıklar olarak sıralanabilir.

Hristiyanlarca Gırnata’da kitap yakma hadisesini anlatan Sami Alphan’dan tercüme yazı, Heyecan verici bir üslûpla yazılmıştır ve derginin en ilgi çekici yazılarından biridir.

Abbasî hilâfetiyle birlikte ikinci bir hilâfet merkezi olarak Endülüs üzerinde Türkçede fazla durulmamıştır diyebili-

riz. Taha Kılınç’ın Suriye ve İspanya’yı “Emevîlerin iki mirasçısı” olarak ele aldığı yazısı daha çok günümüz İspanya’sıyla günümüz Suriye’si arasındaki ayrıntıları çoğumuzun gözünden kaçmış ilişkilere değinmesi açısından yine çok dikkat çekicidir. Endülüs Emevî devletinin, Emevîleri yıkarak hilâfeti devralan Abbasî Devleti başlangıcından itibaren ikinci bir hilâfet merkezi teşkil edişi ve Abbasî halifesini tanımayan tutumu İslâm tarihinin pek de ele alınmamış bir ayrıntısı olarak görünüyor. Bu durumda Osmanlı da Yavuz’dan itibaren Abbasî hilâfetinin mirasçısı konumunda görünür. Osmanlı-İspanyol Müslümanları arasındaki ilişkilere ise Hüseyin Serdar Tabakoğlu değiniyor. Buradan Osmanlı’nın İspanya Müslümanlarına -uzaktan bakıldığında- sağlaması gerekli desteği sağlayamamasının en önemli sebebi, kendi içinde yaşadığı siyasî sorunlar olarak görünüyor. Emevî Devletinin yıkılışıyla varlığını İspanya’da sürdüren Emevî hanedanının Abbasî hilâfeti karşısındaki konumu araştırmacılarca geniş bir biçimde ele alınmalıdır.

Özel Sayıda müspet bilimler alanın-



da yetişmiş Endülüslü bilginlere Doğan Pur'un yazısıyla yer ayrılmışsa da Endülüs'te yetişmiş sûfiler ele alınmamıştır. İbn Arabî dışında elbette.. ilgil çekici bir biçimde Endülüs tasavvufu Kuzey Afrika ve Doğu İslâm tasavvufundan farklı bir damar teşkil eder oysa. Burada yetişen sûfiler Doğu ve Kuzey Afrika kökenli Şâzelilik, Kâdirilik, Rufâîlik vb. tarikatlerden birine mensup değildir. İzleyicileri için Ekberîyye adlı bir kola mensubiyetten söz edilirse de İbn Arabî'nin İslâm dünyasında varlıkları günümüze kadar ulaşan tarikatlerden birine mensup olmadığı bir gerçektir. Bu durumda Abbasî hilâfetine bağlı İslâm dünyasından siyasî soyutlanmışlığına ek olarak Endülüs tasavvufunun da farklı bir gelişim seyrine sahip olduğu; kısacası farklı bir damar teşkil ettiği söylenebilir görünüyör.

Elbette bir özel sayı ele aldığı konunun bütün ayrıntılarına yer veremeyebilir. Fakat Türkçede *Yedi İklim* ve *Mos-tar* dergilerinin Endülüs özel sayılarıyla birlikte *Kültür*'ün bu Özel Sayısı da takdir hak ediyor. Söz konusu Özel Sayın bir iki eksiği de giderilerek ortak kitap formatında basılabilir gözüküyor. Fatmanur İldokuz-Hatice Kır ikilisinin dergide yer alan "Endülüs Kitaplığı" başlıklı makalesinde gösterildiği gibi Türkçedeki Endülüs çalışmaları daha çok çeviri çalışmalardır ve ağırlıklı olarak Endülüs'ün yıkım dönemini ele almaktadır. Okuyucuya kolaylık sunulması açısından bu özel sayı eklerle kitaplaştırılmalıdır.

Dergi editörü Fatih Güldal'ı Endülüs Özel Sayısı dolayısıyla kutlamak gerekiyor.

YUSUF TURAN GÜNAYDIN
Düşünce Ufuklarında

Ersin Özarslan

Lotus Yayınları

Düşünce Ufuklarında Ersin Özarslan'ın ilk eseri olmasının yanında, Erol Güngör'le ilgili -bir anma kitabı dışta tutulursa- ilk eser olma özelliğini taşıyor.

Hemen belirtmeliyiz ki, Erol Güngör'ün hayatının ele alındığı bölüm konunun en ince ayrıntılarına ulaşmaya çalışan bir biyografi örneğidir. Yazılı kaynaklarda şimdiye kadar tekrarlanan birçok hususun, aile fertleriyle görüşülerek ve ana kaynaklara ulaşarak bir sağlayı



yapılmıştır. Şaşırtıcı gelse de çok yakın bir dönemde yaşamış bu şahsiyetin biyografisiyle ilgili kimi ayrıntıların yanlış olduğu görülüyor.

Erol Güngör biyografisine ayrılan bölümde biyografik ayrıntılar verilirken çocuk yaşlardan itibaren Güngör'ün ne çapta bir entelektüel zemine sahip olduğu özenle gösteriliyor. Bu durum, kuru bir dille en lüzumlu bilgileri art arda sıralayarak yazılan benzerleri arasında ay-

rıcalıklı kılıyor bu biyografıyı.

Dedesı Osman Hamdi Efendi Ali Emîrî'nin Kırşehir döneminden sohbet arkadaşıdır; kütüphaneci Mehmet Lütfi İkiz Osmanlıca ve Arapça hocasıdır; derlemeci Veysel Arseven lisede müzik öğretmeni, şair İlhan Berk ise Fransızca öğretmenidir. Bir entelektüel olarak Güngör'ün çocukluk döneminde rahle-itedrisinden geçtiği şahsiyetler ve bunların kimlikleri kadar üniversite yıllarında ilişki içinde olduğu isimler de önemlidir. Özarslan, bu isimleri de eksiksiz bir biçimde tespit ediyor. Üniversite öğrencisi Güngör'ün, çevresinde ve çekim alanında bulunduğu isimler Atsız, Mümtaz Turhan, Fethi Gemuhluoğlu, Necmeddin Sefercioğlu, Hilmi Ziya Ülken, Yılmaz Özakpınar, M. Orhan Okay gibi isimlerdir. Daha sonraki dönemlerde ise Mahir İz, Mükrimin Halil, Nurettin Topçu, Abdullah Atay, Midhat Baharî Beytur, A. İhsan Yurd, Ziya Uygur, Şemseddin Yeşil, Dünder Taşer, Ayhan Songar, A. Hâlet Çelebi, Sezai Karakoç, A. Öztemiz Hacitahiroğlu, Ziya Nur Aksun'la yakın ilişki içinde olmuştur. Mehmet Çavuşoğlu, Mehmet Genç, M. Necati Sepetçioğlu gibi isimler ise akran/arkadaşlarıdır.

Güngör'ün 'moral portre'sini ayrı bir bölümçükle tespit eden Özarslan, kaydettiği ayrıntılarla biyografik portresini dahi bir tür moral portreye dönüştürüyor denilebilir. Özarslan, eserde ismi geçen zevatın doğum-ölüm tarihlerini vermeye de özen gösteriyor. Bu durumda eserde sık başvurulmuş isimlerden M. Lütfi İkiz'in 25 Ağustos 2007 tarihinde vefat ettiğini -kitap ikinci baskısını yaparsa diyeburacığa kaydetmeliyiz.

Kitabın hemen dörtte birini kaplayan bu biyografi, kültür dünyamızda rastlanan nadir güzel biyografi örneklerinden- dir. Bu sıkı biyografiden sonra Erol Gün-

gör düşüncesinde ele alacağı alt başlıklara geçen yazar. Kitabının başlığında sıralanan konucukları iki ana bölümde ele alıyor: "Sanat ve Edebiyat", "Dil, Tercüme ve Öğretim Dili".

Sanat ve Edebiyat bölümü kendi içinde dokuz bölümçükten oluşuyor ve bunlardan Güngör'ün eserinde adlarına rastlanan edebî şahsiyetler ise on iki alt bölümle ayrıntılandırılıyor. Burada özetle Güngör'ün sanat ve edebiyat konularından, sanat ve edebiyatın mahiyeti, hâ-tırat türü, edebiyatta müstehcenlik, inanç edebiyatı; edebiyat-toplum ilişkisi, roman türü, ağıt ve mersiye, çocuk edebiyatı konularında görüşler serrettiği netleşmiş oluyor. Eserlerinde andığı edebî şahsiyetler ise Yahya Kemal, M. Âkif, C. Meriç, Sepetçioğlu, Attilâ İlhan, Yaşar Kemal, Haldun Taner, Yunus Emre, Burhan Felek ve Kemalettin Tuğcu'dur. Özarslan'ın araştırmasını ilgi çekici kılan bölümlerden biri de Güngör'ün eserlerinde ele aldığı edebiyatçılar hakkındaki görüşlerini toplu olarak görme imkânı sunan bu bölümdür.

"Dil, Tercüme ve Öğretim Dili" başlıklı ikinci bölüm ise dil ve tercüme meseleleri hakkındaki görüşlerini tebellür ettiriyor. Bu bölümlerin bütünüyle Güngör'ün eserleri dakik bir taramadan geçirilerek hazırlandığını söylemek ise zâit olacaktır.

Özarslan'ın çalışması görsel malzeme de içeriyor. Güngör'ün doğduğu, bugün terk edilmiş konağın, okuduğu lisenin ve isminin verildiği bir ilköğretim okulunun resimleriyle, belki yakın bir gelecekte yok olup gidebilecek olan bu mekânlar fotoğraf vasıtasıyla kayda geçirilmiş oluyor.

Kitabın bütününde göze çarpan önemli bir husus da titiz bir işçiliktir. Özarslan araştırma usûlü açısından -bir iki küçük unutkanlık dışında- dakik bir

araştırmacı kimliği sergiliyor. Alıntıların sayfa düzeni içinde diğer satırlara göre daha içeriden ve daha küçük bir puntoyla verilmesi, uygulanan dipnot tekniği, çalışmayı son derece derli toplu bir görünüme büründürüyor. İyi tasnif edilmiş kaynakçası ve özenli düzenlenmiş dizini de burada zikredilmeyi hak ediyor.

Dil, edebiyat ve tercüme alanıyla ilgili görüşleriyle sınırlandırılmış bir konusu bulunan kitabın

Erol Güngör'ün düşünce serdettiği diğer alanlarda yapılacak müstakil araştırmalara kapı aralaması beklenir. Bu çalışmalar Güngör'ün özellikle *İslâm'ın Bugünkü Meseleleri* ve *İslâm Tasavvufunun Meseleleri* adlı kitaplarında ortaya koyduğu bazı düşüncelerine yöneltilmiş eleştirileri daha iyi değerlendirme imkânı

nını geliştirecektir.

Bu tür araştırmalar okuyucusuna bazen asıl yazılış amacının dışında ek kazanımlar da sağlayabiliyor. İnternet ortamı da dâhil hiçbir biyografik eserde hakkındaki bilgi bulamadığım ve birkaç tasavvufi çevrimyazı çalışması sebebiyle aradığım Şeyma Güngör'ün biyografisini Özarlan'ın kitabında bulmuş olmamı böyle bir kazanım olarak kaydetmek isterim.

Kitap, bir edebiyat araştırması olarak güzel Türkçesi, titiz işçiliği ve ele aldığı konuya hakimiyetiyle öne çıkıyor.

YUSUF TURAN GÜNAYDIN

HECE YAYINLARI KASIM 2007 KİTAPLARI

