

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>



Albaraka Uluslararası Hat Yarışması Sonuçlandı*

Hat yarışmamıza katılarak hat sanatının yaşatılmasına destek veren tüm sanatçılarımıza teşekkür eder, dereceye giren yarışmacılarımızı tebrik ederiz.

*Ödül töreni ilerleyen tarihlerde duyurulacaktır.

Daha fazla bilgi için: www.albarakahat.com

Celî Sülüs Kategorisi

Birinci	Yılmaz Turan	Türkiye
İkinci	Menaf Nam	Türkiye
Üçüncü	Abdurrahman Depeler	Türkiye
Üçüncü	Ahmed Fares Rizq	Mısır
Teşvik	Farhad Yaseen Nader	Irak
	Mithat Topaç	Türkiye
	Ömer Faruk Özoğul	Türkiye
	Şahryaşa Bin Sirajuddin	Endonezya

Sülüs Kategorisi

Birinci	Ahmed Fares Rizq	Mısır
İkinci	Abdulrazak Karakash	Suriye
Üçüncü	Juma Hamaher	Suriye
Teşvik	Abduh Muhammed Hasan Al Jamal	Mısır
	Abdul Baki Bin Abu Bakar	Malezya
	Hakan Arslan	Türkiye
	Mahfood Thannon Alubaydi	Irak
	Mahmud Muhammed Abdusselam Delil	Mısır
	Muhammed Cabir Seyyid Ebu'l Ula	Mısır
	Ramil Abuzarov	Rusya

Sülüs Nesih Kategorisi

Birinci	Ahmed Fares Rizq	Mısır
İkinci	Juma Hamaher	Irak
Üçüncü	Ihab Thabet	Filistin
Üçüncü	Muhammed Cabir Seyyid Ebu'l Ula	Mısır
Üçüncü	Mhamed Safar Bati	Cezayir
Teşvik	Abdurrahman Al Abdi	Suriye
	Benbou Abdullah Muhammed Bil Kasim	Cezayir
	Mahfood Thannon Al Ubaydi	Irak
	Osman Çiçek	Türkiye
	Riad Al Abdullah	Suriye

Celî Talik Kategorisi

Birinci	Mustafa Parıldar	Türkiye
İkinci	Hanife Yiğit Alpaydın	Türkiye
Üçüncü	Fatih Özkafe	Türkiye
Üçüncü	Mithat Topaç	Türkiye

Celî Dîvânî Kategorisi

Birinci	Seyit Ahmet Depeler	Türkiye
İkinci	Mahmud Abdullatif Dushu	Suriye
Üçüncü	Mohammed Ahmad Shalabi	Filistin
Teşvik	Aytekin Arslan	Türkiye
	Hadi Salih	Irak
	Hüseyin Ali Shaqule	Suriye
	Mohammad Adeeb Ali	B.A.E.
	Muntasir Al Hamdan	Ürdün

Albaraka Özel Ödülü

Jüri, Albaraka Özel Ödülüne layık eser bulunamamıştır.





KUVEYTTÜRK
SAĞLAM BANKACILIK

— *Banka senin!* —

NEDEN ŞUBEYE GİDESİN?

Kuveyt Türk'ten yeni nesil
dijital bankacılık platformu:
Senin Bankan

Senin Bankan, sen neredeyse orada;
akıllı telefonunda, tabletinde,
bilgisayarında.

**Türkiye'nin
ilk dijital
faizsiz bankacılık
platformu**

**Hesap
işletim ücreti
YOK!**

**EFT ve
havale ücreti
YOK!**

**Şube
YOK!**



Ayrıntılı bilgi ve başvuru:
seninbankan.com.tr



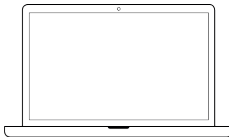
/seninbankan



/seninbankan



/seninbankan



KUVEYTTÜRK
**Senin
Bankan**
— Yeni nesil şubesiz banka —

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

HECE





HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 19 SAYI: 221
Mayıs 2015
(Her ayın birinde yayımlanır.)

Yayın Türü: Yerel Süreli

Hece Yayıncılık Ltd.Şti. Adına
Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü: Ö. Faruk Ergezen

Genel Yayın Yönetmeni
Rasim Özdenören

Yayın Kurulu
Âtîf Bedir, Cafer Haydar, Hayriye Ünal, İbrahim Demirci, Yusuf Turan Günaydın

Yönetim Yeri
Konur Sk. No: 39/1
Kızılay/Ankara

İletişim
Tel: (312) 419 69 13 **Fax:** (312) 419 69 14
P.K. 79 Yenışehir/Ankara
İnternet Adresi: www.hece.com.tr
e-mail: hece@hece.com.tr

 [itter.com/hecedergi](https://twitter.com/hecedergi)

 facebook.com/hecedergisi

Son Okuma : Hayriye Ünal, İbrahim Demirci

Teknik Hazırlık: Bülent Güler

Kapak: Sarakusta web: sarakusta.com

Baskı: Dumat Ofset
Tel: (0.312) 278 82 00

2015 Yılı Abone Bedeli:
Yıllık: 110 TL.
Kurumlar İçin: 295 TL.
Yurt Dışı: 150 Euro

Posta Çeki: 149582
Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

Gelen yazılar yayımlansa da yayımlanmasa da geri
verilmez. İlkelerimize uymayan ilânlar alınmaz.

Baskı Tarihi: 30.04.2015

ÖNYAZI

Rasim Özdenören/Kent Mimarisi Birörnekleşirken Edebiyat Nereye? / 6

Ebubekir Eroğlu/Şarkımız Bizim / 8

Âtîf Bedir/Adagio in G Minor / 9

Cevdet Karal/Kesik Ses / 11

Erdal Çakır/Mezopotamya-20 / 12

Ali Sali/Kirlendi Kelimeler / 13

Ümit Güçlü/Batı Almanya / 14

Emre Öztürk/Kısa Günler / 15

Hasan Özlen/CV / 16

Salim Nacar/Düfteri / 17

Halil Ünal/Hiçin Kurrası / 18

Hasan Bozdaş/Beklerken İzafiyet Dersleri / 20

Nihat Özdal/T / 22

Onur Ocak/Haki / 23

Ahmet Sezikli/Kürdistan Tartışması / 25

Yunus Kadioğlu/Yerin ve Göğün Civarında Altında Üstünde Rüyadan Rüyaya / 27

Bilâl Söylemez/Marjinal Moleküller / 29

Ali Ayçıl/Mimarlar için Dört Fantezi / 30

Yıldız Ramazanoğlu/Yazma Odası / 33

Tarık Deniz/Zileli Emin, Orff, Cortazar, Gogol ile Amasya / 36

Elif Nihan Akbaş/Şemsiyesi Delik Deli / 40

AYIN SÖYLEŞİSİ

Aziz Mahmut Öncel/Vural Kaya ile Son Kitabı Arınma Festivali ve
Günümüz Türk Şiiri Üzerine / 44

DOSYA: MİMARİ VE EDEBİYAT

Hayriye Ünal/Sunuş / 49

Rasim Özdenören/Kent, Mimari ve Edebiyat / 51

Hasan Bülent Kahraman/Edebiyatın Mekânla Varlık-Yokluk İlişkisi / 55

Vefa Taşdelen/Varoluşun İki Büyük Formu: Mimari ve Edebiyat / 65

Zeynep Tuna Ultav/Yazında Mekânı Okuma Yöntemleri: J.G. Ballard Yazını / 77

Mehmet Atlı/Saraya Terfi Eden Simitten Saraydan Çıkmayan Adalet: Mimarlığın Sınırları / 84

Şaban Sağlık/Taşın-Toprağın Edebiyatı: Mimari Dilin-Sözün Mimarisi: Edebiyat / 88

Mehmet Sümer/Edebiyat ve Mimari İlişkisi Üzerine Düşünceler / 94

Ümit Güçlü/Şiiri Güzelleştirmek / 99

Bekir Şakir Konyalı/Edebiyat ve Mimariyi Bir-Arada Düşünmek /102

Nergihan Yeşilyurt/Düşlerin Tünediği /106

Halil Ünal/Sessiz Ev'in Mimarisi /109

Ali Berkay/Fantastik Edebiyatta Mimarinin Sıradışı Rolü /114

Murat Kapkınar/Bu, Şunu Bitirecek /117

Mustafa Karaosmanoğlu/Kelimelerin "Şey"leşmesi – Şey'lerin "Kelime"leşmesi /119

Hamza Günerigök/Şehir ve Şiir /121

OKURYAZARIN NOTLARI

İbrahim Demirci/Accent Circonflexe (Aksan Sirkonfleks) /123

YAZARIN OYUNCAKLARI

Ferit Edgü/Benim "Oyuncaklarım" Oyuncak Değişti /125

PORTRÉ

Mehmet Ayıcı/İstikamet Anıtı /127

BENİM FİLMLERİM

Zelkif Yıldırım/Stalker (İz Sürücü) /129

HECE POSTASI

Bülent Ata /131

ÇEŞİTKENAR

Hayriye Ünal/133 • Âtîf Bedir/134 • Muhsin Mete/135 • Salim Nacar /136

Esma Berk/138 • Emre Korkmaz/18 • Cengizhan Genç /139

Nagihan Şahin/140 • Merve Alçı /141

BEYAZ HABERLER

Asım Gültekin /142

YENİ KİTAPLAR

Yusuf Turan Günaydın/İki Yüz /144

Hasan Özlen/Eleştirel Söyleşiler /145

Harun Turanoğlu/Düşlerin Son Sığınağı Endülüs /146

Kâmil Büyüker/Ahilik: Eski Türkiye'de İş Teşkilatı /148



KENT MİMARİSİ BİRÖRNEKLEŞİRKEN EDEBİYAT NEREYE?

Artık kentler gitgide birbirine daha çok benzemeye, aralarındaki farklar, farkların doğurduğu belirgin çizgiler ortadan kalkmaya başlıyor. Bir kenti o kent yapan en temeldeki özellik, onun coğrafi konumu, bu konumdan hâsıl olan iklim özellikleri ve dolayısıyla bitki örtüsü, o iklime mahsus meyveler, o iklimin gerektirdiği hayat tarzı, en temelde yatan karakteristiği belki muhafaza ediyor. Ama o karakteristik de, sanıyorum, gide gide belirsiz hâle geliyor. Çünkü artık insanlar iklime ram olarak yaşamayı değil, fakat iklimi kendilerine ram etmeyi hedefliyor. Böylece bir Maraş'ın Isparta'dan veya Konya'nın Bursa'dan ilh. farklı yanları silinmeye yüz tutuyor. Hele de kültürel yaşantı göz önüne alındığında, farklılıkların daha da silikleştiğini gözlemlemek mümkün hâle geliyor.

Ben, kendi doğduğum kent, Maraş dolayımından baktığımda gördüğüm şu:

Maraş'ı Maraş yapan en temel özelliğini onun kendine yeterliği olarak öngörü-yordum. Bu kendine yetme hâli onun yıllık zahire tedarikinde en göze çarpan özellik olarak belirliyordu. Oysa insanlar artık yıllık zahire tedarikiyle uğraşmıyor. Çoğu kimse, meselâ tarhana yapmayı ihmal ediyor. Bunun iki temel sebebinden biri, artık toprak damlı evlerin inşa edilmemesiye öteki de insanları tarhana yapma külfetini ihtiyar etmekten caydıran tarhana imalathanelerinin ortaya çıkmasıdır. Bu iki sebep de, ayrıca kendi içlerinde birbiriyle bağlantılıdır...

Kitle iletişim araçlarının meydana getirdiği amorf kalabalıklar da, her kentin kendine özgü insan tipinin ortadan kalkmasına, bunun yerine birörnek insanların kaim olmasına yol açıyor. Konya'nın, Maraş'ın, Urfa'nın, Isparta'nın, Erzurum'un, Eskişehir'in, Amasya'nın, Yozgat'ın, Van'ın, Ankara'nın insanları ortak kültürel kodlarda buluşuyor. Bir kentin insanını ötekinden tefrik edebileceğimiz farklılıkları bir bakışta görebilmek, hissedebilmek giderek imkânsız

hâle geliyor. Kentlerin farklı şiveleri bile siliniyor. O kentin insanları, o kentin şivesini artık ancak kendi özel ve mahrem hayatında kullanıyor. Bir süre sonra onun da unutulacağı tahmin edilebilir.

Soruların, sorunların bunca ortaklaşa karaktere sahip olması belli bir beklentinin de önünü açıyor. O da, farklılaşma talebinin, bu aynı amorf özelliğin içinden neşet edeceğine dair gerçeklik. İnsanlar hiçbir zaman, sürgit birbiriyle tıpatıp bir benzerlik içinde bulunmaktan hoşlanmaz. Birörnek kılık kıyafet, birörnek düşünme kalıbı, birörnek hayat tarzı, gecikmeden çekilmez hâle gelir. İnsanlar o noktada yenilenmeyi, yenileşmeyi beklemeye, bunun imkânlarını araştırmaya başlar. Kendi farkını, kimseye olmasa kendine göstermek ve kendini öylece kanıtlamak ister.

İmdi...

Bu son noktadan devamla edebiyat yaşamında görünen manzara nasıl yorumlanmalı? Başka bir söyleyişle kent mimarisinin olumsuzlanması (*negation* dolayımından "karşı kent" anlayışına geçit verilmesi) edebiyata nasıl yansıyor?

Postmodern çabaların durduk yere ortaya çıktığı söylenebilir mi? Postmodern çaba, yenilik arayışını bir bakıma formlar üzerinde yakalama deneyimi sayılamaz mı?

Nitekim aynı çabayı bizatihi kent mimarisinin silüetini oluşturan o lenduha kulelerin biçimlerinde de görmüyor muyuz? Estetik arayışı artık simetride bulunmuyor. Simetri altüst ediliyor. Bildiğimiz özdeşlik mantığı yıkılmış durumda fakat diyalektik mantığın çelişkiyi aşma cehdi de bağlamından koparılıyor. Çelişkiyi aşma yerine onu olduğu yerde bırakma tutumu tercih edilebilir görünüyor.

İşte yeraltı edebiyatı, fanzin... Kendini ifade edememenin umarsızlığı, erotizmin bile çarpıtılmasından duyulan haz, mizah mantığının mıncıklanması... Kadın bedenine benzetilme çabasının ürünü olduğu izlenimini veren kimi kuleler, daha çok işbu fanzin fantezilerinde yansıyor.

Fanzin elbette uç örnek. Ne ki, edebiyatın yönsemesi hususunda fikir veren somut bir ipucu. Fanzine, basılı edebiyatın yozlaşmasından varıldı. Fakat henüz internet edebiyatına ulaşamadı. Hâlen internete yansıyan edebiyat basılı edebiyatın internet ortamında görünmesinden ibaret. Eğer internet kendi edebiyat dilini yakalayabilirse orada da ilginç bir edebiyatın sâdır olacağı tahmin edilebilir. Kentin yeni mimari dizgesiyle hem basılı edebiyatın, hem internet ortamı edebiyatının nasıl bir bağlılışım içinde gelişeceğini izlemek ilginç bir deneyim olacak.

Rasim Özdenören

Ebubekir Eroğlu

ŞARKIMIZ BİZİM

söylenmedik şarkı
karanlık basınca uyarıyor bizi bayıltan sıcağa karşı
toprakla paylaştığımız serinlikten yükselerek
minnet nidası olup çıkıyor
bir dik bakışın sıratından geçerken tıslama sesinde
korunmuş nağmesiyle sakıngan yürüyüşünde kaplumbağaların
cırcır böceklerinin yaygarasıyla yaz gecelerinde
vadinin yamaçlarında yankı yaptığını görmesek de söylenişle
uzaktan uzağa sevimli manzarayı diriltiyor
vicdanın ses tellerine yerleşmiş şarkı

tek tadı tazelik olan sade bitkilerin tohumlandığı
başlangıçlar başlangıcına yönelen yola çıkarken
yeniliyor emilmediği için şişmiş bilgilerimizi
durup düşünme vaktidir şimdi
 taktak tak
 tak taktaktak tak sesiyle
açlığa meydan okuyan eylemi ağaçkakanın
 huu huu nidasını işitene mesaj yollayan
ve çıkış noktası anlaşılmadan birbirine karıştığı hâlde
sesleri taciz etmeyen gürültüyle sürüp giden kuşlar ekleniyor
yüksek ağaçlarda ve cılız otlarda tanığı olduğumuz canlılığa
kök boyasıyla renk veren şarkı devam ediyor

karşıdaki tepenin böğründen başlayarak aşağıya doğru
 şırır şırşır şırır
 lap lap şır şırır
sesleri yükseliyor ince ve hiç kesilmeyen su damarlarından
geçtiği yeri yüceltiyor akışı
ve ilelebet söyleyen, duyuran şarkımız bizim
günlük hareketlerin ruhuna girmiş
aksansız duyuluyor tınısı

Âtîf Bedir

ADAGIO IN G MINOR

Geçtim bu âlemden
 imkânsız bir kış sanrısı gibi
 yazdım ateşten cümleleri
 buzdan kelimelerle
 anlattım sandım îma ile derdimi
 yaşamak dersinden ihmale kalmışım

Yitik notalar dolaşır
 yıkıntılarında ruhumun
 çarpa çarpa sararmış mazilere
 ne yana yürüsem duvar
 ne yana koşsam beton çıkmazı
 sönmüş bütün ziyası şehrin
 yıldızlara aldanıp düşlere dalmışım

Uzun bir keman çaresizliği süzölmüş
 akreplerin ilk uykusuna
 ipekten bir çiy düşmüş
 seher yelinden az önce
 incitmiş erken açan nergisleri
 bir bakış çözer sırları sanmışım

Kıskanmış aynalar gözlerini
 bu yüzden kırılıp küsmüşler
 saçlarına uzun yazlar değmiş
 bir buğday başağı gibi düşmüş sulara
 gök kararmış, tutulmuş güneşler
 aşkı yaratana bir daha inanmışım

Sabahları göğre bakmayanlar bilemez
örselenmiş serçeler uçuşur orada
ve bilirler erken kalkanlar
kahvenin kokusunu, çayın rengini
varsa bedeli, uzun suskunlukların
bütün suçları üzerime almışım

O çaresiz çılgılığı duymamış gazeteler
hiçbir bültende yer almamış
mahmur saatlerin durgunluğunda
bütün kokularını silmiş rüzgâr
renklerin ahengi de gitmiş
sisten bir ünleme boyanmış çatılar
ardında kalmış karlı ayak izleri
peşinde uçuşan göçmen kuşlarmışım

Burada, akşamın lacivert kıyısında
ezanlar en koyu geceye akarken
bir anne duasına yaslanır uyurum
öpülmüş çocuk yüzlerinde süt kokuları
bu kış çok uzun sürer
düşmez bir türlü cemreler
penceremi döven lodos uğultusuyla
karanlık bir boşluğa bakarmışım

Cevdet Karal

KESİK SES

Talaş değil kandır yüzüme çarpan
Kesik ses ormanıydım o zaman

Bir oda, yolun yarısında hatırlanan
Anahtarı yuvasında kırılacak
Girmeye kalksan

Endişeler içinde geri çevrilen çocuk
Dünya kapısından

Yaprak değil meyve değil kandır
Kandır yağmurlardan sonra
Ağaç diplerinde toplanan

Tekrarlayan şu rüya
Bir gece yürüyüşü oldu yaşamımda
Azdır o tepeye vardığım
Talaş değil kandır
Azdır
Şu sorunun anlamına vardığım da

Erdal Çakır

MEZOPOTAMYA-20

Müslümanım, Mezopotamyalıyım, İbrahim ateşliyim, toprağım
 Hârut ve Mârut sırrındanım, Babil'e dikilen tevhid sütunu
 Çok yaralıyım, yaramdan bir yurt kurulur, suyum bütün dilleri emzirir
 Zamanın boy aynasıyım, hadi gör kendini, yok musun
 Kudüs'e atılmış bir mektubum göklerden, dikkat, kalbin silinmesin
 Bir savaş yürüyor içimden, ölü yüzyıllar, kırık merdivenler ve Dicle
 Bana hikâyeni tam anlat, Mezopotamya işgal altında mı
 Harf atlama, tam anlat, ağrılarının kalbini eksiltmesin

Bir gün Mezopotamya, bir rüyanın rahminden düşmüştün ellerime
 Ellerin hayatlar taşıyordun, bir tek sen yoktun, hayatlar vardı
 Ellerin vardı bir tek, bir de ruhunda meskûn şark çıbanları
 Bir sefere çıkmıştın, bir harbi geriye sarıyordun
 Parmak uçlarında nasır tutmuş bir çok yenilgiyle
 Benim diyordun, öfkende kelimeler patlıyordu
 Bense bir zeytin siyahında parıldayan zenciydim
 Uslu bir rengim vardı ya da öyle görünüyordum
 Ben bir çok Kudüs'tüm, bir çok yenilgi ama bir çok Selahattin
 Bir çok Hittin ve kan görmüştüm cennet burcuna sancak diken
 Senin bir nedenin var mıydı, her şeyin akıbetiymiş gibi gülüyordun
 Her şeyin her şeyle savaşıymış gibi, her şeyin her şeyiymiş gibi

Mezopotamya,
 Ayaklarımda Allah'a gidiyor olmanın heyecanıdır gördüğün
 Tapınak şövalyelerine rest çekmiş bir huzur kadar dingin
 Ve bir düşte secde edilmiş çocuk kadar Yusuf
 Kararıyla, ağzımdan taşan köpükte boğulacak nice nemrutlar tanıyorum
 Üstelik bir yemin kadar kesin kaderler...
 Adımın altına eklediğim notta saklıyım, aç ve oku
 Eskiden mecnun derlerdi adıma.

Ali Sali

KİRLENDİ KELİMELER

temiz değiliz hiçbirimiz
kirlendik
bakirelerin suçu yok bunda
söylenmemiş türkölere heves ettik
hatıralarımızı kullandık
kirlerimizden arınmaya
temiz değildik
mezara toprak atarken

fırtınaya ve yağmura attık
şehrin topraktan mahrum yollarına
ağzımızda cam kırığından tedailer
tarif edemedi
saçlarımızı ıslatan irin
vasfedemedi libasımızdaki kiri
cam kırığından mamul kelimeler
dilimizde kan
kelimeler hançerimizde maznun
yaladık etimizdeki kiri
temiz değildik
ısıklar kapalı kaldı
cam kırıklarının arasında

ismini söyleyemedik
kirlendi hayat
kirlendi kelimeler

Ümit Güçlü

BATI ALMANYA

askerliğimi taşımışlar on beş gün burdur gölüne kurumasın
botlarımı kör bıçaklarla boyadım palaskalar sıkı sıkı
parçalı bulutlar aradım komando yürüyüş kararı, kupkuru
yemin töreni çok geç, maraş'ta deniz bitmiş.
tezkereler ölüm tomografileri

aşağısı antep nato uçakları vız vız
dolapların ağzını deli deli kilitledim yedide yedi atış
güllerin kurumasın ısparta kara haberin gelmesin

*ELLİ SEKİZİNCİ PİYADE EĞİTİM ALAYI. RAHAAAAT. HAZROOOOL.
GÜNAYDIN ASKER. saolllllll. NASILSIN ASKER. saolllllll.*

sular akmıyor, kuyulardan asit. Kuyularda Koro.
dilimizde kaybolan arkadaşlar.

üretim yeri; kırıkale. hafif silah otomat. kapasite; 7+1. 9 milim.

kaybolan arkadaşların evlerine
fotoğrafları asılıyor, soğuk, ölüm çerçeveleri
evlenmesine 15 gün kala
fatsa, turhal, merzifon;
başka dünyalara açılan dikdörtgen çukurlar
kendine kapanan

MG3; genel maksat makinalı. envanter; TSK. uyruğu; Batı Almanya

dizlerim yara bere, saçlarım yıkık dökük toz
etrafımdaki duvarların hepsi mi Berlin
odaların hepsi mi gazduman

Emre Öztürk

KISA GÜNLER

suya ve toprağa yakın işliyor hayat
koca tomruk bir ırmağı, ırmak koca bir dağı işliyor,
benimse canım pastoral
bir şiir yazmak istemiyor, koca bir tomruğu sırtlamak istiyor canım
tek vuruşta parçalamanın karizmasını, şömine ateşini, güzel bir sevgiliyi
işler kötü gidiyor, insan kısıyor ve hızla günler,
gelinmiyor, beklenmiyor artık yazlar,

işler kötü dedim ya günler kısa
gündemler misal uzun hep günlerden,
her şey aslına rücu ediyor, basit ama sen de
inceldiği yerden dönmek istiyorsun evine,
köşede bir selamsız bandosu,
sanki hep duruyor orada, kırılmıyor sanki evin soğuğu,
günler yine de kısa,

günler çok kısa
başını çevirsen nereye, belki de görmediğin o şey
belki de hüzünden bir bulut olup yağıyor orada
günler kısa,
insanlar kısa,
devletler kısa,
gündemler uzun günlerden

Hasan Özlen

CV

her gün bizi hiçbir yere götürmeyen otobüslere binip
hiçbir yere gidiyoruz. -bir hiç uzatır mısın, teşekkürler.-
karşımda kriko bakışlı bir kadın
ruhum ve bedenim: düello
acil durum!

dahası var
dert deşmek istedim çünkü dilim boğazım kerbelâ
hobilerim: ölmek, sonra ölmek, sonra ölmek, sonra...
on dördü oturmuş on biri ayakta yirmi beş kadavra
bir dakika.

kâğıt üstünde iyi biriyimdir aslında
sözgelimi her gün çöle kum taşıyım
denize su, beynime libido, aklıma kitsch
reklamlardan sonra dramımı izleyebiliriz
devam edelim.

otobüsün camından gözüme sokulan yazılar:
delihanelerde yüzde elliye varan indirim
şişmanlığa son kelliğe son iktidarsızlığa son
yaşasın tanrı moda yaşasın tanrıça avon
inecek var!

bu boynumdaki urgan bu boğazımdaki gürz
bu kanımdaki mûr bu kalbimdeki mühr
bu beynimdeki ur bu ruhumdaki mür
bu gözlerimdeki dûr bu kulaklarımdaki sûr
göz tutulması.

Salim Nacar

DÜFTERİ

Kızım, ortak hesabından çekiyorlar bu kurşunu
Muhallif torunların çek defterinden çekiyorlar
Durdur bu alçaktan uçan karanlık kuşları durdur
Durduğun yerden kibri kanı, doğuya çekiyorlar

Uçak kanıt, kalp motoru, katlı kolon sarmalları
Durum kundurasına bol geliyor atla sarmaşık
Kıt ingilizcenden büyüyen gramer hataları
Baktığın yerden göğü yeri doğuya çekiyorlar

Korkusundan kanlanarak şaltire sarılan annen
Bedelli bekleyen oğul, kanser çürüten kül baba
Evlerin büyük dudaklara kün açtığı geceden
Korkunun kin kampanasını doğuya çekiyorlar

Hazine haznedarın, aklı kıt, boğazı kin çalım
Tutuyor lokmasını kursağında açan örümcek
Umudu biz bu dünyaya o aşk ile anlatalım
Düştüğün siper tuhaf, aşkı doğuya çekiyorlar

Öfkeni bilmenin güzel, çiçek boğduğu karanlık
Elleri uzak kesme yayın, örsüne tuş bağlıyor
Gözün ağrıyor üzensi atların mor mu yalım
Yaranın çevresinde aczi, doğuya çekiyorlar

Halil Ünal

HİÇİN KURRASI

tekne kazıntısıdır
geçmiş zaman fontunda
sözlüye kaldırılmayı bekler
derken bir hınçla yırtar ağzını
ya doğurur ya da düşürürsün

kriptoludur yakıt tankı
şarap sabrı gerektirir
her rakam bir değer uzun vadede
bilinmez neye tahvil olunur
bilinmez sahil selamet midir

pembeleri vardır gül dendiğinde
resmini gördüğümde kokar
gece ve nem

kılıç çok naif artık
gül çok karmaşık
koklayamadığım klor
söyleyemediğim *nazal*
kent taş akça kırık

işte böyle uç veriyor
 yeni bir sektör
 bütün korkunçluğuyla
 sarkıyor artı yönde
 sarkaç foucault

her şeyin ömrü varsa
 her tur sonrasında
 eksiltmeli mekân ateşini
 her şeyin bir ömrü varsa

heyy nereye bu varış
 sükûtun bırak da çenesini çeksinler
 nere mahreçli sandıydın
 cüneytarkın mı nuripakdil

Hasan Bozdaş

BEKLERKEN İZAFİYET DERSLERİ

I. dönemeç: doğum

uyuttum seni dünya
bir kıyamet geçti yanından, görmedin
doğum sancısını bir taşın, ağladıkça insana
nasıl döndüğünü -izafiyet içimizde

dünya dönsün, çocuklar küfretsin, günah olmasın
hep sabır ağardı camdan baktıkça
kar yağdı dokundukça
perdeyi açarım mevsim değişir sandım
bugün de fazla döndü anahtar,
paltomdan tek başına çıktıkça

II. dönemeç: delilik

kendini ben sanıyor, yürüdükçe tanıyor
bir aynaya anlatıyorum
yalnızlığını ilk insanın, biraz yağmurdan sonra
balkanların artık içişlerimize kadar sokulduğu,
bir böceğin kendi yolunu çizbildiği,
kilit taşlarını az geriden sayınca
“senin” adını verdiği
yabancı olduğumu yüzüme vuran her levhadan sana sığınıyorum
ceketim kokuyor, cebinde hölдерlin’in neden çıldırdığı yazıyor
korku mu yalnız mı karanlıkla mı, bir deli bir deliyi arıyor

III. dönemeç: uyku

hırsızlar kadar uyanığım akşamüstleri, hiç mektup düşmüyor
camdan içeri, süpürdükçe merdivenlerden
ayak izlerin dış mihraklardan biri oluyor
kapılar tanır ayakkabıları, geç kalma

siyah bir iplikle diktin sancının dinini
hafaza melekleri unuttu, gördüm seni
gördüm şemsiyelerden içeri

sana baktıkça dünyayı
değiştirebilirim gibi geliyor.
yoksa ilk uykusu
ölüm olsun ister mi insan

Nihat Özdal

T

Klaus Schmidt için “avcıların kutsal dağına elveda”...

/1/

Onlar rüzgârı terleten dağ yollarını,
kara dikenlere düşen yorgun çiğlerin düşey çizgilerini yürüdüler; önce ve öncü
mühürlerdi uykularında besledikleri hayvanlar.

Bize bağışlamanın erken kurduğu sarıda, hayal kurmayı ve mektup yazmayı
öğrettiler;
ikisini de beceremedik!

/2/

(8.200 yıl önce)

Dağ
kalsın dediler.

/3/

Dut ağacı gölgesiydi kuşların büyük uykusu...

/4/

Gölgelere sığmaz ne bi' kuş ne de taşın öyküsü; incelikli kahverengilerdir yaz!
Taş ya da kil, dağı sessizce yaralayan kuşku kanaviçelere işlendi. Dakhmah! Güneşe
gömdük ölülerini... Otların hafızasında, karga ve akbaba kemiklerine karışıyor da-
ireler ve deriler! Taşların büyük şaşkınlığını düşemeyen iki nehir ve bir mucizedir
yağmur... Bir gelişmenin başlangıcından çok sonunda yer alır köyler ve ölüler.
Korkunç ya da barışsal anlam, yılanlar, dört ayaklılar, avcılar; taştan uçurtmalara
dönüşüyor, dönüşemediklerimiz...

/5/

Rüzgâr
Ol!

/6/

Uçurumda biriken üveyiklerle,
sadece kendini bekleyebilir taş...

Onur Ocak

HAKİ

Abdulkim YAĞMUR'a.

-Sen seçildin
Boşa gitti günlerin
Ama olsun yine de sen seçildin
Durma anlat bize
Seni kodladıkları sesler ve harfler lisan olsun sana
Durma anlat
Nedir hünerin bir mağluba eşlik etmekten başka
Yetmez bu çarpık alfabe
Bu insan tıslaması derdini anlatmaya
Bir patlama sesine eşlik et
Bir ılık patlamasına
Bir göğüs patlamasına
Bir bulut kazası taklit et
Anlamlar saçılın havaya
Ve böylece tamamlansın nakli utancın
Papatyalar cehenneminden kerpiç anıtlar diyarına
-Burada
Bu dünya denilen sirk öğle molasında
Bana bir önce ver kilden bir erte yaratayım sana

-Durma anlat bize
Nasıl olsa sana inanmazlar
Ne  c aldın ne vadi gezdin
 ld n!
Ölünün hataları örtüldü toprakla
Anlat bize
-Bana inanmazlar
Varlığıma değen o büyük ıska
G vdemdeki bu abuk oyuk
Boŗa gitti genzimi kasarak attığım  ığlık

-Talime feda bir kurŗunsun
Anla
Bir savaŗ baŗlatabilirdin hatırla
-Maksadım zamana Őık bir oya olmak
Gelecek olan doğru gelsin diye oyalanmak
Yok h nerim bir mağluba eŗlik etmekten baŗka
-Patlak bir göğüs sana eŗlik etsin
Sen fırlak bir mermi yankısına

Ahmet Sezikli

KÜRDİSTAN TARTIŞMASI

Ji bo aşîyîtek berçav

battaniyenin içinde ölümler ve çocuklar vardır.

-burada artırılmış gerçeklik yoktur-

son zamanlarda bazı tartışmaları tutup bu başlıktan açıyorum.

ders zamanı

[çocuklar hikâye son yüzyıllarda başlıyor
ama ben size temelde modernist insanın
kendi tanrılaşma çabasını
önümdeki yabancılaşma engelini göre göre anlatacağım
ki bu engel tersten perspektif dediğimize girer girer
tam olarak bu!]

(yüz altmış sekiz eksi üç) sözcük kullandım bu şiirde
kendimi yarattım değil kendim değil değil kendim
değil bi şey değil bu değil
ben bu bedeli öderken değil
değil sevgilim ölüme atlarken değil
burada sanat ne değil
siyasa yok değil
izin sistemi ve ön izleme değil
tanık ve kanıt ise yanımızda hiç değil
bizi kime sayısal biz değil
değil umurumda değil artık
buralarda sen vurulurken çekip giden belli değil
sırrı abe bu sefer ölmek değil

değil değil değil değil değil değil
tam tamına yirmi beş kere değil varken bu şiirde
ama biz işte tam burada kalacağız.

ders sonu

ben bu şiiri bitirirken bütün bu olanların sonunda bir kez daha:
-her memleketin yerlisidir kürtler-

Yunus Kadioğlu

YERİN VE GÖĞÜN CİVARINDA ALTINDA ÜSTÜNDE RÜYADAN RÜYAYA

“Hangi çocukların neye imrenmesi yalınayak şiidir?”

Ece Ayhan

I. SİYAH

yirmi beşinde bir çocuk, oturdum erkekçe ağladım
göğümü silkeledim yıldızlarından bağırdım
erkekler de ağlar Platon hazretleri

erkekçe oturdum ağladım, yirmi beşinde bir çocuk
işveli gaylelerime tatsız tütününe
düşüğüm yeri ölçün dünyanın ortasıdır
atmosfer bir dua bulutudur
göğsünde göktaş izleri vardır çocuk kalmışların

II. BEYAZ

bir kez de yerde bulaydım seni
ne ölenle öldüğün var ne kulla kul olduğun
ok çektim menzil dışı muhkem surların ardına
Kayık, Mancınık, Asa, Çarmıh ve Hoşgeldin
dahası da var elbet
hoş ben gelemездim

dört duvarına sürgün tutsağın
rüyadan rüyaya uyandım

III. KAHVERENGİ

başucuna eski zaman çocukluğum varıyor sönmüş yıldızlar gibi
muzip ve meraklı yokluyorum orda mısın
kadim kabullerle gelmeseydim
sesin pek yakın bir engele takılmazdı
kim görmüş selam almamışlığını

baba bunlar da melek onlar da
baba evden soruyorlar
rabbin kim
baba bunlar daha melek

bana olmuş ve olacak çocuklarını anlattılar
hep aklıma sen geldin
annem cevşenimse boynumda
sen silahşorum idin

IV. MAVİ

bilmem ki bu nemli hücremde seni nasıl ağırlarım, sen de varsın
hem öyle bir varsın ki bu büyük ve küçük çocukları hep sen doğurmuşsun
ben seni sevdim senin yüzüne bir anaçlık geldi oturdu
sen bana baktın cilalı araf aynasında
harlı titreyiş olur mu diyeceksin, olur
öpüşebilir miyiz, belki
gördüğün Hızır mıydı diyeceksin, Hızır
o ağacın altında gerçek miydik diyeceksin, o ağacın altı gerçek
cennet güzel miydi diyeceksin, bilmiyorum
öpüşebilir miydik peki, sanırım bu imkânsız

bu çocukları topla içimden
sev onları
ve öp

Bilâl Söylemez

MARJİNAL MOLEKÜLLER

simbad köpeği kıtmiri satar
 internette gezinirken elektrik kesilir
 sen bakakalırsın bilgisayarın ekranına
 bir mermiyi kaldırmak
 gözkapaklarını kaldırmak kadar zorlaşır
 postmodern edebiyatı konuşurken
 düşer divan şairi

atık kâğıt kutusunun
 çöple dolu olması gibidir selam
 buna rağmen çeçen direnişçiler
 bir selam çakar kafkas dağlarından
 fonksiyonlar edebiyatta kullanılınca
 tatil olur okullar

almancada bir tek
 ja ve nicht i biliriz
 hanım evladı sayarız
 ingilizceyi almancanın
 kapitalist ibranicenin altında
 ataerkildir diller
 marjinal maceralar yaşamaktadır moleküller

MİMARLAR İÇİN DÖRT FANTEZİ

Ali Ayçil

I

Bitişik Kent

Kentin en iyi mimarına, yapımı tamı tamına bir yıl sürecek penceresiz bir ev inşa ettirip sonra da onu bahar kutlamalarında yıkmak Lerziyalıların âdetidir. Niçin böyle yaptıkları sorulduğunda, kuşaktan kuşağa aktarılan bir hikâye anlatırlar: Göç yollarından toplanarak getirilmiş kentin ilk sakinleri, kapalı mekân-larda cinnet geçirdiklerini söyleyince, kraliyet mimarları onlar için ilkine bitişik, hafif malzemedен, tavanları olmayan bir kent daha kurdular. Ama duvarlarla ayrılmış yıldızlı gök Lerziyalıları daha da sarstı; mimarlar çaresizce, ikincisi-nin sınırına da sadece temelleri atılmış bir üçüncüyü eklediler. Şimdi durum kötünün de kötüsüydü, eksik olanı göz tamamlıyor, bir türlü içeriden dışarıya çıkamıyorlardı. Her yerinden rüzgâr alan bir evleri vardı ve bu sınırlarını ayrıca bozuyordu. Aralarından biri, dışarıya çıkmak için içeriye girmeleri gerektiğini söylemese, temelleri atılmış boşlukta hapsolup kalacaklardı. İşi bir düzene koy-dular: İlk kentte oturuyor, bunalınca ikincisine, ondan da bunalınca üçüncüsüne taşınıyorlardı. Sonra yavaş yavaş yoruldu; ilkin üçüncü ardından da ikinci kenti otlar kaplamaya başladı. Lerziyalılar da cinnet geçirmemek için daha ko-lay bir çözüm buldular kendilerine. Kentin en iyi mimarına, inşası tam bir yıl süren penceresiz bir ev yaptırıp baharda törenle yıkmayı âdet edindiler...

II

Taslak Ev

Mimar Faris, bütün evlerin özeti olabilecek ideal bir ev yapmaya karar ver-diğinde yirmi yedi yaşındaydı. İstedikini yalnızca yaşadığı kentin ve ona komşu

olanların binalarına bakarak başaramazdı. Başka ülkelere gitmeli, başka evleri görmeli, başka odalarda konaklamalı, başka pencerelerden de bakmalıydı. Söylendiğine göre çok uzun sürdü Faris'in yolculuğu; heybelerine istiflediği taslaklarla birlikte, bir şehirden ötekine, bir ülkeden diğerine dolaşıp durdu. Bir menzilde büyük çizdiği kapıyı bir başka menzilde küçültüyor; çatılar, saçaklar, çıkmalar, kavisler şekilden şekile giriyor; bir evden esinlenip diğerine uyarlanan biçimler iğretlilikleri yüzünden can sıkıyordu. Mimar, yolculuğunun onuncu yılında gerçeği kabullenmek zorunda kaldı: Her bir taslak bir öncekinden daha karmaşıktı ve onu yola çıkaran amaçtan adım adım uzaklaşıyordu. Sonunda geri dönmeye, geri dönerken de belli bir sıraya göre dizdiği taslaklardan iğretlilikleri ayıklamaya karar verdi. Bunu yaparken çok da yorulmadığını gördü: Düzelttiği her taslak, bir önce yaptığıının ikizi çıkıyordu çünkü. Evine vardığında, elinde yalnızca başlangıçta yaptığı ham taslak kalmıştı. Bu, Faris'in çocukluk evinin planıydı!..

III

Yürüyen Şehir

Çobanlıkla geçinen Yakutilerin bir evleri yoktu. Bir evleri olmadığı için kendilerini küçümseyen Hankenti ahalisi yüzünden sürekli gururları inciniyordu. Bir tepeyi yeşertip bir başkasını kurutmak Tanrı'nın işlerinden olduğuna göre ne yapabilirlerdi ki? Bundan daha da kötüsü, karıları duvarlarla çevrilmiş bir kentte ve yerinden ırgalanamayan bir evde asla oturmak istemezlerdi. Hem onurlarını ve sürülerini kurtaracak hem de karılarını incitmeyecek bir çözüm için çok kafa yordular. Bir koyunun ateşte kızarmış etini paylaştıkları akşamlardan birinde Ulu Panyu ortaya bir soru attı: Acaba bir kenti yürütemez miyiz? Yeteri kadar güçlü ata ve eteklerinde konakladıkları kimi dağlar sayesinde bolca ağaca sahiplerdi. El becerisi olan birkaç genci Hankent'e gönderip, ustalık öğrenmesini sağladılar; keskiler ve işlenmiş demirler tedarik ettiler. Çok değil, bir mevsim içinde her birinin küçük pencereleri ve çatıları bulunan, atlara koşulmuş tekerlekli evleri oldu. Sekiz atın çektiği, diğerlerinden daha büyük bir mabet ev bile yaptılar. Konakladıkları her yerde, mabetlerini tam ortaya yerleştiriyor, kendileri de onun etrafında iç içe daireler oluşturuyorlardı. Hankentliler, kentleri atlar tarafından çekilen mevsimlik bir komşuları olduğunu duyunca çok kışkırdılar. Kadınlar kocalarını, kızlar sevgililerini kışkırttı; bu hiçbir yere gidemeyen kent yüzünden nasıl da canları sıkılıyor, nasıl da küçük düşüyorlardı. Onlar da çareyi, her bir evin önüne taştan yontulmuş atlar koymakta ve evlerini bu taş atlara koşmakta buldular...

IV

Sonsuz Kule

Saburiler bir kule yapmaya karar verdiklerinde, onun, yükselebileceği yere kadar yükselmesini dilediler; bu arzu gerçekleşsin diye de mimarlar zeminin-

deki çember temeli olabildiğince geniş tutular. Kuşaklar geldi, kuşaklar gitti; krallar, seleflerinden devraldıkları kuleyi hiç aksatmadan yükseltmeyi sürdürdüler. Kulenin yapımı, zamanla gizli, kutsal, açıklanamayan bir amaca dönüştü. Devam edebilmesi için, her ailenin erkek çocuklarından birinin kule inşaatına başlanması emreden bir de yasa çıkarıldı. Kule göğün ilk basamağına ulaşınca kadar, işçiler ve mimarlar akşamları evlerine dönebiliyordu ancak basamaklar arttıkça, en yukarıdakilerin dönüşleri birkaç gün, bir kaç hafta, bir kaç ay gecikmeye başladı. Yukarıdakilerin aşağıya inip yeniden oraya çıkmaları bir yılı bulunca, bu zahmetli işten vaz geçtiler. Herkes sırayla bir üst basamakta çalışmakla onurlandırılıyor, ara vinçlerde görevlendirilenler öncekiler gibi yazgılarına boyun eğiyorlardı. Bir yerden sonra inşaatın nasıl yürütüldüğünü, devam planlarını kimlerin çizdiğini ve yukarıda işlerin nasıl gittiğini kimse öğrenemedi. Bilinmezlik insanlara ağır gelince, artık geri dönemeyecekler için ayınlar yapılmaya başlandı. Yukarıda inşaat sürüp gidiyordu...



YAZMA ODASI

Yıldız Ramazanoğlu

*Yine giriyorum o büyüğü daireye
Gözlerim bağı. Kulaklarımda yangınlarla.
İşte orada yara açılmış. Bir siluet. Çekiliyorum. Yazı Odası/Lale Müldür*

Anahtar yuvasında dönerken heyecanlanmamak ne mümkün. Bu şehir yazmaya geçit vermezken, o da yazacak mekân ve zaman bulamama acısı çeken nice insan gibi umudunu yitirme noktasına gelmişken gökten inen giriş kat. Etrafta insanı yatıştıran birkaç katlı evler, sakin sokaklar, makul mesafeler, çiçek açmış ağaçlar. Üç katlı bina mezarlığa bakıyor ve komşuların her biri farklı meşrepten de olsalar, gürültü hakkında asgari müştereklerde buluşup anlaşmışlar. Hafta sonları tadilat ve çivi yok, hafta içi de belli saatlerle sınırlı. Bir yazı odası kiralamaktan onu alıkoyan şey sadece parasını ödeme kaygısı değildi, matkap sesleri, bitmeyen tadilatların şiddeti onu bir kader gibi, 'neye aşırı duyarlılık gösterirseniz onunla imtihan olursunuz' misali her yerde bulur düşüncesiyle biraz da. Evet tek bir odaydı hepsi ama arkaya bir teras konmuştu en az yirmi saksılık. Mimar görmüş toprakla buluşma ihtiyacını. Hamuru karılan, tesviye edilen ve ses veren balçıktan yaratılan insan toprağından uzaklaştıkça insafından merhametinden de uzaklaşıyor, levhi mahfuzda yazılı olan vaadini inkara yelteniyor. Bu karmaşık sıkışık ve arı uğultulu iniltisi dinmeyen şehir, ona nefes alacak geniş bir teras vermişti.

Peki cam kafesteki yaşama çare var mı. Görme ve görülme çağının şiddetine, biteviyeliğine dur deme yükseltisi. Yavaşladığı an düşme korkusuyla kendini kaybeden, hatta bu hengamede kim olduğunu unutan insan, başarı diye önerilen alçalışın farkına varabilir mi bahşedilen bir yalnızlık odasında. Herkesin anlayıp da onun anlayamadığı şey nedir? İnsanın bir noktada karar kılamayan gözbebekleri hızlı devirde dönmekten kör oluyor. Ancak bir noktaya sabırla bakılırsa oraya insanın içindeki ışık düşer, hamurundaki yüce nefhayla buluşur.

Mimar bir mağara bahşetmiş, odayı mahrem kılıp görme görülme yeri olmaktan çıkarmış, yazara gerekirse kimse görmeden saatlerce öyle oturup kalakalma yeri yapmış. Kalabalıklar içindeki yazar için küçük kaçışlar, kalakalma saatleri altın değerinde. Bir süre kimsenin size seslenemeyeceği boş mekân.

Maviye boyanmıştı oda. Pastel bir tonda ama sakinleşmesine onu uyaran binlerce ajanın yükselttiği tansiyonunun düşmesine şiddet içinde kalmış kalbinin yatışmasına yetmişti. İntihara yeltenenin çok olduğu köprü korkulukları,

yaramaz oğlan çocuklarının okul duvarları maviye boyanmalı, bak bakalım nasıl başka türlü yapılanıyor zihinler.

Dinledi etrafı seslenen yok ona evet. Bu yeni bir durum. Masa ve sandalyenin bir de gelmesi muhtemel bir konuk için konmuş iki koltuğun dışında boş sayılırdı ev. Mucizevi bir şekilde, hiç akılda yokken Oğuz Atay'ın boş ev ve düşünme terlikleri hayaline erişmiş olabilir miydi.

Camdan baktı uzun servilerin tepesi hafifçe salınıyor rüzgârda. Mermerden yapılma mezar taşları, beyaz lekeler deryası gibi uzanıyordu göz hizasında. Kediler geçti feylesofça bakarak. Bir adam motosikletini mezarlığın duvarına dayadı. Sırt çantalarıyla öğrenciler yürüdü duvar boyunca. Mezarlığın bilincinde olmasalar da mezarlık onları sezdirmeden eğitiyordu. Bütün evler bir köşeden mezarlıkla temasta olmalı, en fazla birkaç sokak ötede yatmalı yakınlar diye düşündü. Ölülerle dirilerin iç içe olduğu bir şehir anlayışı lazım insana.

Mezarlıkların gözlerden uzak tutulma, şehrin dışına kurulma telaşını anlamak ne mümkün. Dünyanın ahiret yolcusunun bir gölgesi olduğu gerçeğini küçük yaştan itibaren içine nasıl sindirecek insan. Mezarlar şehrin göbeğinde olunca paha biçilmez arazilere bina yapılamıyor ve birilerine göre bu büyük kaybın telafisi için ölümler dikine gömülmeli. Olmadı, çok uzaklara sürülmeli. "Her nefis ölümü tadacaktır" yazıldı diye kıyamet kopmuştu. E tatmayacak mı peki?

Ölüm yaşamın en büyük sırrı. Mahiyeti akılla bilinmeyen bu gerçekliği, kimi ölümsüzlük çabalarına fazla bel bağlamadan sessizce kabullenmekten başka çare yok. Ölümden önce dirimi bilmek, ruhu konuşmak lazım belki de. İslam felsefesinde ruh, hayat dirilik canlılık nefes hareket rüzgâr hava anlamlarına gelen bir kelime olarak kullanılıyor. Nefs kelimesi de ruhun yerine kullanılır ama fazladan öz varlığa, zâta ve esasa işaret eder. Nefs insan ruhuyla beraber, onun zihnini ve kötü benliğini de içeriyor.

Ölüm o kadar büyük bir bilinemezlik ki İslam filozofları felsefenin gayesini 'ölüme hazırlık' olarak tanımladılar. Hatta bir son değil bilakis yeni bir başlangıç daha güzel bir hayatın varoluşun imkanı, dünya esaretinin sona erdiği olarak tarif ettiler. Ne tevafuk! Tarkovski de insanları ölüme hazırlamak için film çektiğini söyler. Ölümün sırrının yanı sıra bir de korkusu var. Bu korku sonsuzluk duygusuyla ikame ediliyor ve iyi insanlar için Kur'an'da ve birçok dinde cennet vaat edilmesi boşuna değil.

Zygmunt Bauman'a göre ölümün ne olduğunu hepimiz biliriz, bizden ne bildiğimizi kısaca açıklamamız daha doğrusu ölümü anladığımız gibi tanımlamamız isteninceye dek. Bu istendiği anda sorun çıkar. Ölümü tanımlamanın olanaksız olduğu eninde sonunda belli olur çünkü varlığın mutlak ötekisi olan ölüm, bütün varlıkları vareden o nihai boşluğu temsil ediyor.

Bauman'ın Ölümlülük Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejiler'inde dediği gibi ölüm etkin öznenin sona ermesi ve onunla birlikte bütün algının sonuysa, mutlak bir hiçlikse özne neden kendisini algıdan kurtaramıyor da algının hâlâ

var olmasını istiyor. Nereden geliyor bu güçlü arzu. Ali Şeriatî'nin çocukken takılıp hayatı boyunca peşinden sürüklendiği soru geliyor aklıma ; bir mum sönünce ışığı nereye gider. Peki bir beden sönünce ışığı nereye gider diye de sormalı değil mi?

Kendi ölümümü zihnimde canlandıramam ve ancak başkalarının ölümünü gözlerim düşüncesi kısmen doğru, ama kendimizi gözlemek de büsbütün imkânsız değil. Başkasının ölümüyle ölüm hakkında bir temsilci vasıtasıyla fikir ediniriz. Avrupa'da ise tersine ölümü ötelendiği yerden getirip gündeme almak için Ölüm Kafeleri açılıyor ve burada korkmadan ölümün irkiltici yüzüne bakmaya çalışıyor insanlar. Tasavvuf erbabı ise "ölüm rabitası" yoluyla bu gerçeklikle iç içe yaşamayı dener. Gün batarken akşamın zeval vakti gözlerini kapatıp ölümünden defnine, toprağın atılışından hazirûnun acelesine, yakınlarının tutumlarına kadar her şeyi ayrıntılarıyla hayal eder ve yaşamını hak ve adalet çerçevesinde, değeri kalıcı olana atfederek düzenlemeye çalışır. Gözlerini kapatınca hızlıca ölümü, yası, dünyadaki unutuluşu, daha sonra gelecek kavimleri milletleri, baki olanın ne olduğunu gören adam görmeyen gibi olmaz. Bauman'ın "evet benim ölümüm yazıya geçirilemeyecek, söz edilemeden kalacak, onu bir kez yaşadığımda öyküyü anlatmak için buralarda olmayacağız" demesi doğru ama içimizdeki sonsuzluk duygusu, beş duyuyu aşan nice duyular da yabana atılamaz.

Ölümü düşünmek, onunla barışmak edebiyatın giriş kapısı. Duvarlardan gelen sessizliği dinledi. Eşyalardan arınmışlık sükunu derinleştiriyordu.

Güneş yavaşça çekilip giderken, karşı evin balkonunda uçuşan çamaşırların yerde oynaşan gölgeleri uzadı. İçlerindeki bedenlerden kurtulmanın hür coşkusu içinde bir mandalla ipe tutturulmuş olduklarını fark edemiyorlardı. Yine de bir basamak yukarı çıkmanın iyilik hâliydi bu. Şehir ona da uçuşabileceği, zihnini rahatça oyalayabileceği bir alan açmıştı sonunda. Mimarın yaşamla ölüm arasındaki o belli belirsiz çizgide tasarladığı odasına baktı ve yabancığna son verecek ilk cümleyi yazmaya koyuldu.

ZİLELİ EMİN, ORFF, CORTAZAR, GOGOL İLE AMASYA

Tarık Deniz



Amasya, Bozoklu Osman Şakir, 1811

Rüya şehirlerimden Amasya'da; defterimi ve kalemimi saymazsam Julio Cortazar, Gogol, Dostoyevski ve Nakkaş Emin'i yanımdan hiç ayırmadan, kulaklarımda sahne oyunlarına tutkun Carl Orff'un Münih yakınlarındaki bir manastırın kütüphanesinde karşılaşp Ortaçağ şiirlerinin yer aldığı gizemli el yazmalarından kanatlı notalarına taşıdığı bestesi Carmina Burana ile Osmanlı'nın şehzadeler şehrini kendimce keşfetmeye koyduğumda yıllardan 2009'du. Mevsimlerden "kelimeleri hercai melekler olan yaz", beni kuşatan tek renk ise safran sarısıydı.

Hitit, Frig, Kimmer, Lidya, Pers, Eretna Beyliği, Selçuklu, Osmanlı gibi sayısız uygarlığın yerleşip geliştiği, içinde zengin bir geçmişi barındıran şehirlerdendir Amasya. Bilinen ilk adı ise Amesias. Roma İmparatoru Septimus Severus adına basılmış sikkelerde şehrin kurucusu Hermes'tir. Kadim şehir bu adını Coğrafyacı Strabon'a göre Amazon Kraliçesi Amasis'ten almıştır.

Yirmi sekiz yıl süren yolculuğu boyunca Mısır, Arap Yarımadası, Irak, Bizans, Anadolu, Orta Asya, Hindistan, Maldivler, Çin ve Endülü's'ü gezen İbn Battuta, Amasya'yı bir ırmak kenarında çevresi bağ ve bostanlarla kaplı, ağaç-

larla dolu, caddeleri ve çarşılarının ise oldukça geniş olduğunu aktaracaktı bizlere seyahatnamesinde.

Aynı zamanda bir köprüler şehriydi Amasya. Şehir ile burun buruna geldiğinde gözüme çarpan köprüler, seyyah Georges Perrot'a Roma'nın ünlü Tiber ırmağını çağrıştıracaktı. Çağlayan Köprü ve Selçuklu Hükümdarı Mesud'un kızı Hundi Hatun'un yaptırdığı üç büyük ayak üzerindeki Künc Köprü, günümüzde de işlevini sürdüren mimari eserlerdendi.

İlk coğrafyacılarından Strabon'un doğduğu şehir Amasya için söylediği; "Hayal gözünün görebildikleri asla yok edilemez." sözü, şehri dolaştıkça benim için de gerçeklik kazanıyordu. Mareşal Moltke, "Samsun'dan çıkıp on dört saat süren bir yolculuktan ve kar altında sayısız tepelerden aştıktan sonra, ömrümde gördüğüm en güzel manzara önümde açılıverdi: kadim Amasya şehri." diye yazacaktı.

Keskin ve derinlemesine gözlemlerle kaleme aldığı benzersiz bir tanıklığı yansıtan *Türk Mektupları* kitabında Avusturya Elçisi Busbecq, ayaklarına kadar inen kaftanlar giyen bütün Hassa süvarileri, sipahiler, ulufeciler ve çok sayıda yeniçerinin bulunduğu Amasya'daki karargâhta; rengârenk kıyafetler, altın, gümüş, mor renklerin, ipek ve atlas kumaşlarının pırıltısını saçtığını ve bu ihtişama karşılık yine de büyük bir sadelik ve tasarrufun göze çarptığını yazacaktı. 1555'te Kanuni Sultan Süleyman tarafından kabul edildiğinde: "Bana ayak bileğime kadar uzun, üstü işlemeli, iki bol hilat giydirildi. Maiyetime de muhtelif renklerde ipek kaftanlar verildi. Sanki bir tragedyada Agamemnon'un rolünü oynayacakmışım gibi huzura çıktım." der.

On altıncı yüzyıl Osmanlı uleması Kemal Paşazade'nin, "Amasya'ya hangi sıkıntı ile girilirse girilsin insanın gönlü rahatlar, huzur bulur. Her türlü sıkıntıdan uzaklaşır. Mısır gibi şöhretlidir. Nil gibi nehri vardır. Akan ırmağı hayat suyudur. Çok temiz ve çok güzel kokuludur, seyretmeye doyum olmaz." ifadelerini şehir şimdilerde de doğruluyordu.

Bozoklu Şakir'in 1811 tarihinde resmettiği, içinde insanların sır olduğu minyatürde, "Tacın Gizemli Şehri"; kartal yuvası kale, taş köprüler, camiler, kırmızı kiremitli evlerin domino taşları gibi dizildiği gözlerden uzak ama mercek altına alındığında sanki bir Ortaçağ şehrinde esintiler taşıyan pastel, uçuk renkli, kendi günlük hayatına gömülmüş bir yapbozdan farksızdı.

Nereye gidersek gidelim; şehir, mimari ve insan birbirlerinden ayrılmaz ve vazgeçilmez üçlülerdendi. Yaşadığımız şehre egemen olan mimari ile aramızda kurduğumuz ilişki belki hiç farkında bile olmadan hayata bakışımızı, beğenilerimizi, yaşam tarzımızı ister istemez etkileyecek ve daha çok kendimiz olabilmeyi kapılarını sonuna kadar açacaktı bize bütün coğrafyalarda! Bu kural, Amasya'da da değişmeyecek, şehrin taşla nefes alıp veren mimarisi, konakları beni hemen kendine çekecek ve içime çok farklı bir huzur dolacaktı. İçlerinde mimarisinden en çok etkilendiğim Osmanlı'nın II. Beyazid Külliyesi'nden ayrıldıktan sonra da onun resimlerine dokunmayı sürdürecektim hep. Kapı ağası Hüseyin'in yaptırdığı Osmanlı mimarisinde nadir görülen sekizgen planlı medresenin yuvarlak taş avlusuna girince serin revaklarının altında oturup ortadaki üstü demirli havuzda usul usul hareket eden su, beni Bursa'daki Muradiye Kül-

liyesi'nin bahçesine götürecekti ister istemez. İlkini Amasya Valisi Ziya Paşa'nın 1865 yılında yaptırdığı saat kulesine bakan otele çantamı bırakıp rüzgârlı bir Amasya gecesinde ertesi gün nereden gezmeye başlayacağımı belirleyebilmek için küçük bir tura çıkarken meydana saat kuleli bir şehre ayak basmanın ayrıcalığını fark edecektim. Ne zaman bir şehirde saat kulesiyle göz göze gelsem içime yönetmen Ömer Kavur'un *Gizli Yüz*'ü düşer. Bu izlek, Amasya'da da değişmeyecek; çekeceği film için günlerce, bıkmadan usanmadan, saat kulesi olan bir şehir aramasının ardındaki düşüncesini hatırlamaya çalışırken muvakkithanenin önünde beyaz mermerden güneş saatiyle karşılaşacaktım.

Sonra da turkuaz çinileri ve kapıları ile gelenleri şaşırtmayı yüzyıllar sonra da sürdüren dört demir kapılı bedesten, kümbetinin üzeri yine Turkuaz çinilerle bezenmiş Gökmedrese, bir zamanlar hücrelerini çile çekmeye gelenlere açan Çilehane Camii, tüccarlara ve seyyahlara hep kucak açan Şaşı Mehmet Ağa ve Yorguç Paşa hanları bir bir önüme dizilecekti. İlhanlı Sultanı Mehmed Olcayto'nun inşa ettirdiği tipik Selçuklu planlı, tıp fakültesi olarak kullanılan, görkemli taç kapısı işçiliği ile ruh hastalıklarının müzikle tedavi edildiği Bimarhane'de on dört yıl hekimlik yapan Sabuncuoğlu Şerafeddin, sayfaları minyatürlü bir tıp kitabı yazacak ve onu II. Mehmed'e ithaf edecekti.

Evliya Çelebi'nin de anlattığı, yekpare mavi kubbeli, camları şaheser, kapısının iki yanında bir depremin camiye verebileceği zararın ölçülebilmesi için dönebilen silindirik biçimde taşların yerleştirildiği, pencere kanatları künde-kârî sanatının doruğu, Osmanlı mimarisinin karakteristik özelliklerini yansıtan camii ile medrese, imaret ve şadırvandan mürekkep II. Bayezid Külliyesi'nde, girişin solunda Türkçe ve İngilizce olarak karatahtaya tebeşirle yazılmış "Göklerin ve yerin mülkü Allah'ındır." ayetiyle karşılaşacaktım.

O benzersiz sessizlik anında derinleşmeye doğru görünmez bir elin beni usulca itmesiyle, avludaki şadırvanın altındaki küçük havuzun tuhaf, tanımlanması neredeyse imkânsız çivit mi, ispirto mu, yoksa derin deniz mavisi mi olduğuna karar veremediğim Nakkaş Zileli Emin'in resim suretlerinin üstüne düştüğü suda, bir gelgitte kaybolacaktım!

Minaresi kesme taşlı, Mahkeme Camii olarak da bilinen burmalı minare gibi Roma Dönemi surları üzerinde on dokuzuncu yüzyıl sivil mimari örneklerinden defterdar Hasan Talat'ın kızkardeşi Hazeran Hanım için yaptırdığı, şimdilerde müze olan Hazeranlar Konağı ahşap tavanları, çeyiz ve başodaları, sofası, haremlik selamlık Hıms tekniği ile inşa edilmiş on bir odalı iki katlı halılar ve aynalarla süslü konak da Amasya'nın unutulmazlarından.

Bir şehre gelip tren garını görmemek mümkün müydü? Tren garları, istasyonlar dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar kavuşmanın değil ayrılığın ve hüznün simgesi değil miydi hep? Buraya gelmeden önce, Cumhuriyet Dönemi mimarlığının izlerini taşıyan simetrik kemerli, taç kapılı yapının önünde eski bir buharlı lokomotifin, yılların yorgunluğunu çıkardığı unutulmaz fotoğrafını çoktan yerleştirmiştim belleğime. İnsanları evlerine, şehirlerine, sevdiklerine ulaştıran tanıdık trenlere ve raylara bakan, kimseciklerin olmadığı, masaları fısıktık yeşili örtülü çay bahçesine girdiğimde, 1948'de Yeşilirmak'ın taşmasıyla sular altında kalmış istasyon binasını gösteren duvardaki kederli bir siyah beyaz

fotoğrafın benden uzun bir süre gitmeyeceğini anlamıştım. Dönüşte uğradığım çocuk kütüphanesine dönüştürülmüş Kazanasmazlar Konağı'nın mimarisi ile Monte Kristo, Dede Korkut Hikâyeleri, Huckleberry Finn'in Maceraları, Don Kişot, Robinson Crusoe ve olmazsa olmaz Red Kit'leriyle çocukları fantastik, eflatun renkli bir dünyaya doğru heyecanlı bir yolculuğa çıkarmaya hazırdı.

Viyana Kuşatması'nda yenik düşen Kara Mustafa Paşa'nın adını taşıyan 1666 tarihli tek kubbeli, dikdörtgen planlı, kesme taştan yapılmış Merzifon'daki camii, on dokuzuncu yüzyıl Barok tarzı olağanüstü kalem işleri ile süslenmişti. Caminin avlusundaki ahşap şadırvanın kubbesi altına varmıştım işte sonunda. Nakkaş Zileli Emin'in Zile Kalesi ve İstanbul minyatürleri ile süslediği tarafa doğru başımı kaldırdığımda, şehirler şehrindeki minyatür evler, deniz feneri, saray, liman, peremeler, büyük çift direkli bayraklarla süslenmiş yelkenli kadirgalar, türlü türlü ağaçlar, yaylar üzerinde oflaya puflaya ilerleyen bir oyuncaktan farksız vagonlar ve hayal meyal bir güneşin resmedildiği gelecek zamanlar için önemli tanıklık olan İstanbul sadece birkaç metre uzağımdaydı.

Carmina Burana'sının finalinde koronun çığlıklarının gökyüzüne yükseldiği, temponun giderek hızını artırdığı; davulların, zillerin nefeslilerle karışıp sonunun giderek yaklaştığını haber veren, kesik kesik duyulan Latince metnin eşliğinde gözlerimi, biyografisi kayıp Zileli Emin'in resminde bırakacaktım.

Amasya'ya gelir gelmez gittiğim otelde, bütün yataklar dolu olduğundan beni 123 numaralı odada yaşayan kendini sürgün olarak tarif eden yaşlı bürokratin yanına vermişlerdi. Geldiği şehre geri dönebilmek için beklediği mahkeme kararının bir an önce kendine ulaşmasını iple çekiyordu. Şehri hiç gezmemişti. Gezmeyecekti de. Köprüler, güneş saatleri, konaklar ona hiçbir şey anlatmıyordu. Otel, çalıştığı daire ve lokanta arasında kurduğu daraltılmış bir üçgene hapsetmişti kendini. Issızlığın ortasındaki E. Bey, bu coğrafyada unutulduğu kanısındaydı. Gazete meraklısıydı. Zaman ilerledikçe onun Vasilyeviç Nikolay Gogol'un on dokuzuncu yüzyılın unutulmaz memur tiplerinden amirlerinin yazılarını temize çeken, hayatının tam ortasına yerleştirdiği kâtipliğini hiçbir şeye değişmeyen, gözü harflerin dışındaki dünyaya kapalı, dokuzuncu dereceden kâtip Akakiy Akakiyeviç'le benzerliğinin ilk işaretlerini gördüm. Blue Royal mürekkepli kesik uçlu kalemle titizlikle yazdığı büyük boy defterlerinde, okuduğu gazetelerdeki köşe yazarlarından yaptığı alıntılar vardı. Defterine sarılıp, şehre kapılarını kapayıp Bimarhane, uzun külahlı Hitit Fırtına Tanrısı, Selçuklu mumyaları ve diğerlerine gözlerini kapatmasının ardında yatan, gördüğüm tek fotoğrafında bir pencere önünde kucağında tuttuğu kedisi ile gerçekliğin görünür yanından çok ardındakinin peşinde koşan, perişan, zamanın ellerinden kayıp gitmesi karşısında duyduğu tarifsiz acının yüzüne yapıştığı Arjantinli yazar Julio Cortazar'ın Hazeranlar Konağı bahçesinde okuduğum kitabında, altını kurşun kalemimle çizdiğim, "Geri dönerse, gözlerini de açık tuttuysa, kafesinin biçimini, açısını, kaçışı kolaylaştıran geçitlerini daha iyi bilecektir"e benzer bir düşünceden yola çıkarak mı otel odasına çekilmişti yoksa yerli Akakiy Akakiyeviç? Dostoyevski'nin şaşırtıcı metninde, Sen Petersburg'daki devlet memuru Jakov Petroviç Golyadkin'in işyerinde kendisinin neredeyse tıpkıbasımı bir başka Golyadkin ile karşılaşmasından hareketle ben de "öteki"m gibi kafesimin ölçülerini almayı daha nereye kadar erteleyebilirdim ki?

ŞEMSIYESİ DELİK DELİ

Elif Nihan Akbaş

I.

Bir cadde dolusu insan, bir maratonun parçası gibiydik. Duvar diplerine, tekerlek yanlarına sinmiş kediler ve köpekler, elektrik tellerine, balkon demirlerine tünemiş kuşlar ve göremediğim bilcümle sokak hayvanları şaşkınlıkla izliyordu bizi. Belki de birbirimizle mi yoksa yere düşen yağmur damlalarıyla mı yarıştığımızı çözmeye çalışıyorlardı.

Kendimi güç bela metro istasyonuna attığımda ipi birincilikle göğüslemiş bir atlet gibi gururluydum. Hızlı ama kaymamak için temkinli adımlarla perona indim. Neyse ki kapılar kapanmadan binebildim trene. Sabahın mesai yoğunluğu kısmen dindiğinden oturacak yer bulmakta da zorlanmadım.

Altı durak sonra inecektim. Yeterince vaktim vardı. Hemen evrak çantama davranıp birazdan katılacağım toplantıyla ilgili notlarımı çıkardım. Son bir kez gözden geçirmekte fayda vardı. Gerçi çok iyi hazırlanmıştım. Üstelik daha önce başarmak isteyip başaramadığım bir şey, almak isteyip alamadığım bir iş olmuştu. Fakat rehavete kapılmamalıydım. Bir kar çölünde yürümek gibiydi bu. Başarılar sadece bir an, o da sırf âdettendir diye sevinmeli, sonra donmamak için yürümeye devam etmeliydim... Durmak öldürürdü.

Kâğıtları düzeltirken bir an karşımda oturan adama takıldı gözüüm. Yaşlıca bir adamdı. Başında bere, elinde uzun saplı, mosmor bir şemsiye vardı. Şemsiyesini öylesine büyük bir özgüvenle, öylesine bir parçasıymış gibi taşıyordu ki yağmursuz günlerde nasıl görüldüğünü merak ettim bir an. Elindeki poşeti asmıştı şemsiyenin sapına. Ellerini üzerine dayamıştı şemsiyenin. Yüzü de asıktı. Onu da şemsiyenin sapına asmıştı. Nedense gülümsedim adama dikkatle bakarken. Âdem'i gülümsedikten sonra hatırladım.

İlkokul ve ortaokuldan arkadaşımdaydı Âdem. Öyle pek bir muhabbetimiz olmadı hiçbir zaman. Kendi hâlinde bir çocuktuk zaten. Çok arkadaşı yoktu. Lise yıllarında birkaç kez karşılaşp selamlaşmış, ben üniversite için İstanbul'a geldikten sonra da bir daha görüşmemiştik. Ama bir şekilde hep aklımın bir köşesinde kaldı. Son kullanma tarihi geçmiş bir şaşkınlığın hatırası, biraz da hüznle hatırladığım ama zihnimi asla birkaç saniyeden fazla meşgul etmeyen eski bir tanıdıkta işte.

Âdem'le eş zamanlı olarak aklıma düşen Melek Hoca'ydı sanırım bu sefer Âdem'in zihnindeki misafirliğini uzatan. Orta ikideyken iki aylığına derslerimize gelmişti. Resim öğretmeni olduğunu uzun uğraşlardan sonra anımsadım. Çünkü hiçbir zaman standart bir resim dersi gibi geçmemişti dersleri. Melek Hoca'nın dersimize geldiği ilk gün yerleşmişti Âdem zihnindeki minnacık köşesine.

Sınıfa gülümseyerek girmişti hoca. Bir önceki öğretmenimizin düşük omuzları ve bıkkın yüzüyle kıyaslayınca onun tebessümü herkesi şaşırtmıştı. Perde-leri açınca içeri dolan aydınlığın kısacık bir an göz kamaştırması gibi bir şeydi.

Kendini kısaca tanıttıktan sonra sıraların arasında dolaşmaya başladı. Herkesin onu dinlediğinden emin olunca, “İlk dersimizde biraz hayal kuralım mı çocuklar? Ne dersiniz?” diye sordu. Sorusu da şaşırtıcı olmakla beraber sanırım hepimizi asıl sarsan, gerçekten bir cevap beklemiş olmasıydı. Kimseden ses çıkmayınca, “Hayal kurmadan resim yapamayız ki ama!” dedi. “Bu ders biraz hayal kuralım, teneffüsten sonra da hepimiz kurduğumuz hayali anlatırız. İllaki resim çizerek aktarmanıza gerek yok. İsteddiğiniz gibi anlatabilirsiniz. Konuşarak, yazarak... Ya da resmini çizersiniz. Hatta iyisi mi bu derse resim dersi değil de hayal kurma ve anlatma dersi diyelim biz. Olur mu?”

Birkaç saniye susmuştuk hepimiz. Sonra senkronu tutmayan tedirgin seslerle, “Oluuuur,” dedik birkaç ağızdan. Bir süre daha gözümüzü hocaya dikip bekledik. Baktık ki gayet ciddi, hepimiz tek tek sıralara gömdük kafamızı. Herkesin gözleri önünde hayal kuracak değildik ya!

İkinci derste herkes farklı farklı yollarla ama aşağı yukarı aynı hayalleri anlattı. Kapının önünde duran arabanın rengi, bahçedeki ağacın cinsi gibi ufak tefek farklar vardı sadece. Bütün erkekler doktor, öğretmen, mühendis olmak istiyordu mesela. Arada futbolcu olmak isteyen birkaç kişi de çıkmıştı.

Arka sıralarda oturan, normalde sesini bile doğru düzgün duymadığımız Âdem renk renk şemsiyelerle dolu küçük bir dükkân çizmişti. Bir de tabela yapmış, rengârenk boyalarla “Şemsiyeci Âdem” yazmıştı. Resmi gören diğer çocukların kırdamaları biraz sonra açıkça kahkahaya dönüştü. Bir tek Melek Hoca gülmüyordu. Ben de gülmemiştım ama o an garip bir şaşkınlığa kapılmamış olsaydım mutlaka gülerdim. Öğretmen neden şemsiyeci olmak istediğini sordu Âdem’e. Âdem omuzlarını düşürdü. “Ben yağmur yağınca ıslanmayı çok seviyorum ama annem hep şemsiye veriyor elime zorla. İlle de açtırıyor. Ben de şemsiyeci olunca gizli delikleri olan şemsiyeler yapacağım. O zaman hem annemin istediği gibi şemsiye taşıyıp hem de yağmurda ıslanabilirim.”

Sınıftakilerin kahkahaları yeniden yükselmişti. Âdem’in deliliğine delil bulunmuş olmanın sevinciydi belki de bu. Öğretmenimiz sadece gülümsedi. Alaycı bir tebessüm değil de anlayan, hatta onaylayan bir tebessümdü. Ben de sıınıftakilerin kahkahalarına katılabilirdim belki, Âdem’in farklılığını kıskanmasaydım.

Ben koskocaman bir şehirde, güzel mi güzel kıyafetler içinde, büyük bir evden çıkmış işime giderken hayal etmişim kendimi. Hayalimdeki kendimin yüzünde mağrur bir ifade vardı. Âdem o delikli şemsiyeyi yaptı mı bilmiyorum ama birkaç dakika önce benim yüzümde o hayalimdeki mağrur ifade vardı. Bir an gerçekleştirdiğim o hayalden soğudum. Hayalimi gerçekleştirdiğimi değil, benim için çok önceden kurulmuş bir hayalin içini kendimce döşediğimi fark ettim.

Şemsiyeli adamla aynı durakta indik metrodan. O hızlı adımlarla yürüyüp çıktı. Şemsiyesini açıp kayboldu gözden. Ben yıllar sonra ilk kez yürüyen merdivenin hızına teslim ettim kendimi. Fazlasına ihtiyaç duymadım. Sokağa çıktığımda şemsiyemi de açmadım. Yağmur hızlanmıştı oysaki. İnsanlar bir savaş meydanından kaçır gibi telaşlıydı. Saçımdan, burnumdan, çenemden damlalar süzülürken şemsiyelilere delilermiş gibi baktım. Şemsiyesizlerle selamlaştım. Gü-lümsedim. Arındım.

Toplantı salonuna girdiğimde o kadar ıslaktım ki içine hapsoldüğüm -ya da içime hapsettığım- kar çölu erimişti. Altındaki topraktan hayal kurmaya, belki mutlu olmaya ayırabileceğim bir sürü zaman çıktı. Salonun cam kapısının hemen dışındaki şemsiyelige özenle dizilmiş sıra sıra şemsiyeye baktım. Hepsi, masada karşımda oturan adamların ciddiyetine yakışır şekilde simsiyahtı. Bir an Âdem'in o şemsiye dükkânını açıp açmadığını merak ettim. Gülümsedim. Açmadığını düşünmek için hiçbir neden yoktu.

II.

Herhangi bir yerde yaşıyorum ben. Sıradan bir yer. Yağmuru döken gökyüzünün hemen altında bir yerlerdeyim işte. Çok da uzak değilim size. Sesimi duyabildiğinize göre...

Bu şehrin, hatta mahallenin dışına pek adım atmışlığım yok. Buna cesaretim olmadığından değil, yanlış anlamayın. Sadece gerek duymadım. Arzulamadım bunu. Korkaklık zannedenlere itiraz etmiyorum yine de. Hiç etmedim. Varsın öyle bilsinler. Ne zararı var? Yüreğime bakıyorum, hayallerim orda. Bu yetiyor korkak olmadığımı anlamama. Hayaller, depremi önceden sezen hayvanlara benzer çünkü biraz. Korkaklık kokusu aldılar mı terk ederler hemen orayı.

Küçük bir dükkânım var. Kendi tasarladığım şemsiyeleri satıyorum. Pek de uzun olmayan bir sokağın tam ortasında. Çocukken hayalini kurduğum dükkân, iki sokağın keştiği bir köşede idi. Daha cıvıl cıvıl, daha neşeli bir yerdi. Bir de bu kadar yalnız değildim. Boş hayalimi doldururken bıraktığım dudak payı bu iki fark. Pek o kadar üzmüyordu beni.

Sokak sakinleri genellikle bir tebessümle bakar bana. Çok üstüme gelmezler. Öyle çok anlayışlı insanlar olduklarından değil ha, alıştıklarından. Bir tuhaflığa alışmak, kendileri gibi olana alışmaktan daha kolay insanlar için. Birbirlerine de bana baktıkları gibi tebessümle bakabilselerdi, bu dünya bana "deli" denen bir yer olmazdı zaten.

Hiç değilse artık pervasız kahkahaların değil, insanın yüreğine bir pencere açtığına inandığım tebessümlerin muhatabıyım.

Yandaki pasajda küçük bir çay ocağı var. En çok orayı işleten İsmet takılır bana. Çay dağıtmaya çıktığında, güneşli bir günse eğer, sokakta da dükkânın önünü delik bir pet şişeyle sulayan bir çırak varsa, hiç kaçırmaz fırsatı.

"Yaaa oğlum," der çırağa bakarak, ama bütün sokağın duyabileceği bir sesle. "Bi' de dalga geçiyorsun Âdem abinle! Anladın mı şimdi niye deliyor o şemsiyeleri?"

Bir süre yalandan cevap bekler. Dönüp onu dinleyen herkese de tek tek bakar. Yeterince dinleyicisi olduğuna kanaat getirince de kendi verir cevabı.

"İnsanların içinde toz kalkmasın diye! Tabii ya! İnsan bir günde ne kadar toz yutuyor biliyor musun sen?"

Gerçeğe ne kadar yakın durduğunun farkında olsaydı keşke. Sanki kendi başka bir şey için mi çaycılık yapıyordu? İnsanlar, çayla sulamıyor muydu ruhlarının sokaklarını?

Kabullenene kadar şemsiyelere neden birkaç tane delik açtığımı soran, ısrarla cevap isteyen çok oldu sokak esnafından. Hiçbirine cevap vermedim. "Öyle işte," deyip geçtim hep. Delikli şemsiye projemi ilk dillendirdiğimde, dinleyen herkes

gülmüştü çünkü. Aslında anlatmaya başlayana kadar böyle bir projem olduğundan ben de çok emin değildim. Bir tek Melek Hoca gülmemişti heyecanla ama kendimden emin anlattığım hayale. Bir de Esra. Bunca yıldır aklımda gülmeyişiyle kaldı yalnız. Ne tuhaf. Gülmeleri hiç dert değildi aslında. Anlamamaları da. Ama anlama çabası bile göstermeden gülmeleri tahammül edebileceğim bir şey değildi.

Melek Hoca ne güzel insandı. Öğretmenlerin veli toplantılarında öğrencileriyle ilgili söylenecek olumlu ve olumsuz ifadeler listesi varsa eğer, “hayalperest” neredeyse hepsinin olumsuzlar listesinde bir yer bulurdu kendine. “Çocuğunuz biraz fazla hayalperest,” derlerdi mesela. “Ayakları yere basmıyor. Sınavlara ne kaldı şunun şurasında? Oturup çalışacağına bütün teneffüslerde elinde bir çizgi-roman...”

Bir suç işler gibi yapıyordum çoğu kez beni mutlu eden şeyleri. Öyle ki okula yeni gelen Melek Hoca sınıfa girip de hayal kurma ödevi verdiğiğinde, kendim hayal ediyorum sanmıştım bunu. Sınıftaki herkes şaşırmıştı. Hepsi sıralara gömdü başlarını. Galiba onlar da suç işler gibi hissetmişlerdi kendilerini. Bense başımı çevirip camdan dışarıyı izlemeye başladım. İnadına inadına ellerimi çeneme dayayıp başımı kaldırılabildiğim kadar yukarı kaldırmaya çalışmıştım hatta. Melek Hoca’nın bana gülümseyerek bakışını camdaki yansımından gördüm. Öyle mutluydum ki o an, derin, çok derin bir nefes alıp mutluluğu içime hapsedmeye çalıştım.

Dersin sonlarına doğru hayalimi anlatma sırası bana gelince heyecanlı, tedirgin ama gururla uzatmıştım yaptığım resmi. Başlarda gülüşmelere aldırmadım. Ama konuşmaya başlayınca o kadar yükseldi ki kahkahalar, içime doldurduğum mutluluk, ağzı yanlılıkla çözülmüş bir balondan bir anda uçup giden hava gibi çıkıp gitti gözlerimden.

Oysa hayalimin ikinci bir kısmı daha vardı. Bana kendimi o kadar tuhaf hissettirmeselerdi, belki onu da anlatırdım. Anlatsaydım, belki onu gerçekleştirmeyi de başarırdım.

“Boş Hayalleri Doldurma Dükkânı” en büyük hayalimdi aslında. Etrafındaki herhangi birinden “Bırak bu boş hayalleri!” lafını duyan bütün çocuklar gelecekti, o hayalleri dolduracaktık. Boş tüpleri doldurur gibi. Kimse birinin hayallerini boş olmakla suçlayamayacaktı sonra. Belki boş hayallerinin posasını atmaya kıyamayan büyükler de gelirdi. Önce umut ve coşkuyla bir güzel yıkardık içini o posanın, sonra doldururduk. Yepyeni hayaller inşa ederdik ya da. Herkes hayalindeki hayale kavuşurdu.

Yine de yetinmeyi bilmek gerek elbette. Melek Hoca’nın o minicik dokunuşu olmasa, delikli şemsiyelerim de olmayacaktı belki. Bunu hatırladıkça, “Acaba öğretmen mi olmalıydım?” diye düşünmeden edemiyorum. Melek Hoca’nın yüreğime dokunuşu gibi ben de bir iki kişiye dokunsaydım, sonra onlar çıksalardı başka yürekleri fethe... Çok sürmezdi aslında dünyayı ele geçirmemiz.

Melek Hoca’yı ne vakit hatırlasam gölgesiymiş gibi hemen onun ardından zihnime süzülveren Esra’yı düşünüyorum sonra. O dersteki gülmeyişi, bugün bile umutlandırıyor beni. Belki de o gerçekleştirmiştir belli belirsiz hayalimi benim adıma. Bir yerlerde, “hayal kurma öğretmeni” yazıyordur belki adının altında. Yazmadığını düşünmek için hiçbir neden yok.



AYIN SÖYLEŞİSİ



VURAL KAYA İLE SON KİTABI ARINMA FESTİVALİ VE GÜNÜMÜZ TÜRK ŞİİRİ ÜZERİNE



Konuşan: Aziz Mahmut Öncel

Vural Kaya ilk şiir kitabı Renga'dan bugüne şiirini kuvvetlendirerek üçüncü kitabı ile çıkıyor karşımıza. Şiir dilini günümüz Türk şiirinden uzakta tutmadan, şiirin modern zamanlardaki imkânlarını elinden geldiğince yüksek oranda kullanarak oluşturuyor şiirini. Arınma Festivali isimli son kitabında ise şu ana kadar gördüğümüz Vural Kaya şiirinin zirve yaptığını görüyoruz. Şiirlerinin ana temasının ise değişmediğini söyleyebiliriz. Bu belki de bir şair duyarlılığının getirisi. Çünkü toplumsal düzene ve bunun

gidişatına olan eleştiri insanı sarıp sarmalıyor. Vural Kaya ile Hece dergisi için Arınma Festivali çevresinde kendi şiirini ve Türk şiirini konuştuk.

— Merhaba Vural Bey.

— Merhaba efendim.

— Son şiir kitabınız Arınma Festivali çıktı, hayırlı olsun. Önceki iki kitabınız Cezbede Bir Narsist ve Renga daha yüksek sesli idi. Şiir tekniğinizin ötesinde eleştirileriniz daha sertti. Ben mesela ilk iki kitabınıza bakarak “argosuz sövgü şiiri” olarak nitelendirmiştim şiirinizi bir yazımda. Fakat Arınma Festivali’nde bu yüksek ses yok. Dinginleşmiş bir şair göze çarpıyor. Evet, çarpıcı, okuru daha çok çeken şiirler mevcut

ama şair uslanmış mı sanki biraz, yoksa tekniğe hâkimiyet etkileyiciliği bu noktaya mı çekti? Ne dersiniz bu hususta?

— İlk iki şiir kitabımdaki şiirlerimin yüksek tonda seslenen, yeri geldiğinde bağırarak ve siyasi şiiri yoklamaktan çekinmeyen bir yanı vardı. Üçüncü kitabımda sesini biraz daha kırmış bir şiir mi? Öyle algılandı genelde ama benim buna itirazım var; hayır bu ses yüksekliği devam etmektedir ve fakat kendi eleştirilerimle sesim yüksek durmaktadır bu defa da... Bunu da önemişiyorum; *Cezbede Bir Narsist*'te karşı eleştirilerimin delişmen olduğu kadar kendi içsel durumlarım, iç sesime de aynı derecede eleştirilerimin olması gerek. Bunu munis bir eda ile söylemişimdir; doğrudur.

— *Cezbede Bir Narsist*'te bir şey fark etmiştim. Tüm bu düzen eleştirisi, yüksek ses, "argosuz sövgü"nın arkasında hafif bir müzik var; sanki lirik bir müzik. Fakat bu epik şiir havasını bozmuyor. Şunu da demek istemiyorum, sizin şiiriniz epik bir şiirdir diye. Siz şiiriniz için böyle bir şey söylüyor musunuz? Bir de bu fondaki lirik sesteki korkuyor musunuz, yoksa şiirinize benim inandığım gibi güç verdiğine mi inanıyorsunuz?

— Lirizme yaslanan epik söyleyişlere yer açabilmek istiyorum. Bunu yaparken çekincelerim de yok değil; haklısınız bir çekincem de var ama bu lirizmin sularında boğulup gitme korkusu değildir. Bu seste söyleyişimi yineleyerek kendi şiir sesimin doğrultusunda bir şeyler yapma hevesim oluyor. Duygu, trajedi, romantik söz ve şiirsel işçilikleri bazı şiirlerde öncelediğim doğrudur ve fakat bütün bu yapılandırmalarımı da lirik şiir çerçevesinden çıkartarak yapma gayretim ve çabam da açıkça görülmektedir sanırım. Epik deyişler içinde lirizm denemelerine girişmek başka bir şey lirik şiirin kendi hudutlarında şiir söylemek başka bir şey; ben ilkin talibim, diyebilirim.

— "*Mükemmel Sözler Derviş*" isimli şiir dikkat çeken bir şiir. Çocuk edebiyatıyla uğraştığınızdan mı acaba, söz eğilip bükülmeden çok net söylenmiş, modern olmaya modern ama tasavvufi telmihleri de olan bir şiir. Kitapta böyle tasavvufi düşünceler uyandıran başkaca şiirler de var. Tasavvufi okumaların etkisi midir bu? Tasavvufi edebiyatımızın günümüz şiiri için bulunmaz bir nimet olduğunu düşünürüm, bu düşünceye katılır mısınız?

— Tasavvuf düşüncesi yahut felsefesi günümüz şiirinin yer yer ıskaladığı bazen de bile isteye dışladığı bir şeydir; buna itirazım var. Günümüz modern Türk şiiri içerisinde itirazcı, protestocu algı ve anlayış başka itirazlara benzetmekte bir beis görmez iken kendi köklerinde olan itiraz şekillerini –ki bu itiraz şekli diye bahsettiğimiz tasavvuf dünyası da bizim geçmiş şiirimiz yani kendi köklerimizde şiirin varlığı meselesidir- önemsiz görme çabası vardır yeni şiir söyleyicilerinin, şairlerin yahut kuramcılarının... Hayır Yunus da itiraz ediyor, Mevlâna da itiraz ediyor, Nesimi itirazın âlâsını yapmış. Peki, neden günümüz şiiri sadece itiraz etmeyi sosyalist doktrinlerden alıp şiirlerinde baş köşeye

oturtur dururlar da bunu düşünmezler? Modern Türk şiiri kendi köklerinden beslenerek de pekâlâ bu sesini ve düzenini koruyabilir. Mesela epik şiir algısındaki günümüz genç şairlerin Dede Korkutları, Ali Cenklarını vs. önemseyebilme yetisinin olabildiğine pek inanamıyorum.

Sorunuzun bir yerinde benim çocuk edebiyatı ve çocuk şiirlerimden de bahsettiniz; işte o çocuk yazınındaki dil kolaylığı ve söyleyiş rahatlığı da bu meseleye yaklaşık durmaktadır. Köklerimizde bir şey yoktur hep şiirsel deyişlerimiz Batı formlarından peyda etmiştir, algısına itirazımı tekrar yinelemek istedim, o kadar.

— *Az önce çocuk edebiyatı ile ilgili olduğunuzu söyledim. Şöyle düşünürüm, edebiyat bir bütündür, çocuk edebiyatını ayırmak istemem hatta çocuklar için yazmanın şiirimize büyük katkı getirdiğini düşünenlerdenim. Siz bunun bir avantaj olduğunu hisseder misiniz? Bu yüzden hiçbir zaman şu soruyu sormam, çocuklar için yazmak mı, büyükler için kendiniz için yazmak mı zor diye?*

— Elbette edebiyatı çocuk-ilk gençlik-yetişkin şeklinde ayırmak mümkün değildir. Ve fakat bu ayırım zamanla ister istemez zuhur ediyor. Çocuklar için yazmanın da hazzı başkadır. Zorlu bir süreçtir. Popüler çocuk yazınından büyük bir farkı vardır ama zorun eleğinden geçirerek söylenmiş kolay sözlerdir gerçek çocuk yazını... Bu ayrımı kaçırdığımız zaman sıkıntı başlıyor demektir.

Çocuklar için yazmanın bir avantaj olup olmadığını hiç düşünmedim doğrusu. Ama çocuk yazınında şiir ve edebiyat dilinizi kurduktan sonra görünmeniz ve hatta siz istemeseniz bile bu edebiyat alanına ister istemez dalıp gitmeniz ayrıcalıklı bir güzelliştir kanaatimce.

— *“Hiç sevmem mesela ben modern sözcüğünü” diyen modern bir şairsiniz. Bu Renga’da geçen bir mısraydı. Düzene eleştiri, modernin içindeki niteliksizliğe eleştiri şiirlerinizde fazlasıyla görünüyordu. Ancak Arınma Festivali’nde bu eleştiriler devam ederken biraz da şiire getiriyorsunuz lafı. Modern Türk şiirinden umudunuz azalıyor mu?*

— Modern Türk şiiri en büyük umudumuzdu ama en büyük umutsuzluk tehlikesi de barındırmaya başladı. Modern eleştirel deyişlerimiz sadece başka unsurlara olamaz, dahası kendimize de bu eleştirileri yöneltmek durumundayız. Gocunmuyorum bu sebeple. *Arınma Festivali* kitabımdaki ses tonajı düşük eleştiriler daha fazlasıyla çuvaldız eleştirileri oldu; kendime, kendimize...

Bilgi gösterisi çağında, nesne gösterisinden daha cezbedici bir dünyayı yaşıyoruz; çok bilgiliyiz ve bilginin, şiir bilgisinin, edebiyat kuram bilgisinin, felsefe bilgisinin Firavunuyuz diyenlerin başkalarını eleştirdikleri yerde kendileri durdukça buna itirazım da sonsuz sürebilir. Mesela kapitalizmi eleştiren bir şair bilgi ve bireysel çatışmacılığıyla kapitalizmin ezici özelliğini Firavunculuk oyunu oynayarak diğer şairler, ediplere dikte etmeye ve onları ezmeye başlamışsa; onun vahşi dediği kapitalizmden ne farkı kalır? Bunun gibi bir sürü kendi iç sesimize doğru eleştiri oklarını yeniden ve körelinceye kadar atmak, o mendeburu şiirden uzak tutmak zorundayız. Şiir buna da bir söz söyler elbet... Söylemeli de...

“Arınma Festivali”, “Gidişler Kasidesi”, “Kast Ağrısı” gibi şiirlerinizi örnek olarak verirsek tüm şiirlerinizde sese bir hassasiyetiniz var. Şiirlerde sese önem verdiğiniz belli. Bu, şiirlerinizin üzerinde çalıştığınızın da bir göstergesi. Çünkü şiirimizde son zamanlarda özellikle gençlerin farklı şiirler yazmak için sesi kaybettiklerini görüyoruz. Şiir sestir bence, ister çok sesli olsun, ister yalınca ilerlesin, bir şiir bir sese sahip değilse o şiirden umudumuzu kaybedebiliriz; bunda bir sorun yok. Konuşma dili her şeyi çözümüyor görüşünde misiniz siz de? Çünkü şiirleriniz bunu gösteriyor. Şiirde çalışma, şiir üzerine okuma ve gençlerin bu husustaki yaklaşımları hakkında ne düşünüyorsunuz?

— Konuşma dili, konuşan insan ve sesle konuşmayı ve söylemeyi öncelemek şiirde önemlidir; fakat şiirin bütünü değildir. Her şey değildir en azından. Şiir için bir tek şeyin her şey olduğunu hiç görmemiştir zaten, göremeyiz de. Modern Türk şiirini sadece ben falan şiir anlayışından yahut akımından ayrıksı bir yerde durayım da ne olursa olsun algısıyla ve bu arada sizin de dediğiniz gibi sesi ötelemenin yanında tamamen devre dışı bırakan acayip bir algı zaman zaman gençler arasında da çoğalmakta. Bu çoğalmalar hakikatin tokadıyla kahir ekseriyetinde iyi şiire yönelmelerine de vesile olabilmektedir bence. Şiir ve sesin şiirdeki işlevselliği; zor ve söylemesi en zor şiirlerde bile kalite varsa mutlak surette bir ses de vardır. Buyursunlar didik didik edip okusunlar... Turgut Uyar görünüşte itici gelir ilk şiire başlayana, onun sesi yok etme gayreti içinde olduğu bile söylenebilir, fakat ileri okumalarla anlaşılır ki Turgut Uyar şiirinde akıp giden bir ses var. Çağıl çağıl... Bazı şairler sesini açık eder bazıları gizler. İkisi de hoştur, güzeldir ve fakat sesin yok olabileceğine inanmak zırvadır bence. Şiiri mezada çıkartmanın bir başka adıdır sesi bütünüyle bir kenarda tutmak. En zor şiirde bile bir ses, bir açık ya da gizli form olmak zorunda.

— Çok teşekkür ederim

— Ben teşekkür ederim. Sağlıcakla...

Vural Kaya
Arınma Festivali



Ebabil

DOSYA

MİMARİ VE EDEBİYAT

Ancak zaman ve mekân içinde
var olabilen insanoğlunun
her sanatsal jesti bir “kurma”
(veya yıkma) fikri içerdiği için
mimariye dairdi.



SUNUŞ

İnsan ürünü mekânla poetik bağlantılarda “olası bütün ilkeleri” kendimize göstermek isteği idi bu dosyayı ateşleyen düşünce. İlkın buydu. Poetik derken yazıya dair edebî her fikri kapsayan bir kavramı kastettiğimizi not düşelim. Ancak zaman ve mekân içinde var olabilen insanoğlunun her sanatsal jesti bir “kurma” (veya yıkma) fikri içerdiği için mimariye dairdi.

Wittgenstein’in, kızkardeşi Hermine için yaptırmış olduğı ünlü *Kundman-gasse* evi için evin sahibesi şöyle düşünmekteydi: “Evi çok beğenmeme karşın, ne içinde yaşamayı istiyordum ne de yaşayabilirdim. Daha çok benim gibi bir ölümlüden ziyade tanrılar için yapılmış bir ev gibiydi ve hatta ilk başlarda bu ‘ev hâline gelmiş mantık’ olarak tanımladığım şeye, bu mükemmeliyetçiliğe karşı, belirsiz bir içsel karşı koyuşla baş etmem gerekmişti.” (Whitney Davis’ten akt. Levent Şentürk, bkz. “Wittgenstein Evi”) Şimdi birçok çalışmaya ilham kaynağı olan bu ev bize göre *Tractatus*’un da somutlaşmasıydı. Çünkü filozof bir bina dikmekle değil “tüm olası binaların ilkelerini (kendisine) açıkça göstermekle” ilgileniyordu. Aktif bir poetikadır mimari. Bunun bilhassa kent veçhesini ve kurucu tarafını **Rasim Özdenören** yazdı.

Dosyada boşluğun temsilleri, mekân ve mimarının poetik çehreleri hakkında düşünüyoruz. O kadar zengin bir konu ki dosya sınırlarını aşarak derginin temasına dönüştü. Bu bağlamda **Ali Ayçıl**’ın Calvino’nun *Görünmez Kentler*’inden ilhamla anlattığı dört kısa kent masalı, **Tarık Deniz** ve **Yıldız Ramazanoğlu** yazıları da dosyaya eşlik eden bağımsız yazılar olarak okunabilir.

Sahiciliğini yitirmemiş bir edebiyatçının biçimleri sevmediğini düşünemiyorum; her biçimse yer yüzeyinde bir “yer” dedir. İnsan gerçek değerleri kadar düşsel değerleri nedeniyle de mekânları sever ve över. Her mekân ufki sonsuzluğu bölen bir sonluluk ifadesidir fakat insan sınırladığı alanda derinleşerek dikey bir sonsuzluk yanılması yaratmak ister. **Hasan Bülent Kahraman** mekânın yabancılaşma, güvenlik duygusu, Heidegger’in *eve dönüş*, Deleuze’ün *yersizyurtsuzlaşma*, Blanchot’nun *sürgünlük* gibi pek çok çağrışımını insan-mekân ilişkisi bağla-

mında vukufiyetle inceliyor. **Vefa Taşdelen** edebiyat ve mimariye insanın evrenle, insanla, kendisiyle ve Tanrı'yla kurduğu ilişkinin bir ürünü olarak yaklaşıyor.

Yeni Dalga akımının öncülerinden Jim Graham Ballard hakkında keşiflerle dolu bir tezi olan **Zeynep Tuna Ultav** dosyamız için Ballard'ın mekânsal vurgularını kaleme aldı.

Artuklu Üniversitesinde mimarlık hocası, aynı zamanda müzisyen olan **Mehmet Atlı**'ya başlangıçtan bu yana insanoğlunun boşluğa barınma ihtiyacının ötesine geçerek mimari temsiller inşa etmesinin, böylesine bir estetik niyetin anlamı nedir? sorusunu yönelttik. Yanıtı dosyamızdadır.

Ali Berkay, fantastik edebiyatın hareketli mekânlar tasarlayarak mekânı bir edebî karaktere dönüştürmesine değindi. Bu sayıda **Zelkif Yıldırım**'ın "Benim Filmlerim"e konu ettiği *Stalker* filmi de hareketli mimariye dair bir çalışma olmakla dosyamıza eşlik edecek şekilde özel seçildi yazarı tarafından.

İflah olmaz mekânsever (*topophilic*) Bachelard "ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar." der. Ünlü *Ulysses*, Dublin'in topografik detaylarını içerir. Hani yazar arzusu işte, Joyce ister ki, Dublin bir gün yeniden kurulacaksa kitabı kılavuz olsun. Şair İlhan Berk de *Galata*'yı yayımcısı Memet Fuat'a teslim ederken yazdığı mektupta bir benzerini söylemiştir. **Halil Ünal**, Orhan Pamuk'un kurgu *Sessiz Ev*'ini gerçek bir evle, Osman Hamdi Bey'in eviyle örtüştürerek edebî yeniden-inşanın anlamını araştırıyor.

Bekir Şakir Konyalı edebiyat ve mimarinin, benzerliklerini ve farklılıklarını gözeterik her ikisinin de sanat olarak söyleme gücüne nasıl ulaştıklarını bulgulamayı hedefliyor.

Türkçeye de çevrilmiş kıymetli bir kitap *Metafor Olarak Mimari*'nin yazarı Kojin Karatani, postmodern dönemde mimariden metne doğru kaydığımızı düşünür. Mimari iradede bahseder. Mimarinin bir açıdan klostrofobik olan tarafı 'dışarısı olmayan dil' fikrine de birebir uygundur. Tersinden baktığımızda ise mimarinin edebiyata bence en önemli katkısı ona dünyevilik, dünyaya aitlik katabilmesidir. Ayakları sık sık yerden kesilen edebiyata somut bir yerde olduğunun hatırlatılması az şey değil. Bu bağlamda **Mehmet Sümer** edebî metin ile mimari yapı arasında olası ilişkileri tartışırken **Şaban Sağlık** uygarlığın konusu olarak mimariye değiniyor. Mimarinin poetik bilince müdahalesi konusunda **Ümit Güçlü**, **Hamza Günerigök**, **Mustafa Karaosmanoğlu** ve **Murat Kapkır** yazdı. **Nergihan Yeşilyurt** Bachelard ve Cruz eşliğinde yatayın ve dikeyin edebî anlamını sorguluyor.

Çoğunlukla ağaç oymacılığı, baskı, mezzotint, litografi teknikleri ile çalışan Hollandalı ressam, baskı ustası, grafiker Maurits Cornelis Escher (1898-1972) simetriyle ve topolojiyle yakından ilgilenmiştir. Somut ve tanınabilir figürleri yapı taşı olarak kullanmakla ilgilendi. Üçüncü boyutu resme dahil etti. Dosyamızda paylaştığımız görseller Escher'e aittir.

Dosya yazarlarımızın her birine ve dosyayı geliştirirken bana öngörülü fikirleriyle katkıda bulunan sevgili Ali Ayçıl'e ayrıca teşekkür ederim.

Hayriye Ünal

KENT, MİMARİ VE EDEBİYAT

Rasim Özdenören

Bir kent kendi özgül *kimliği* ile oluşur.

İnsanla kent arasında bir karşılıklı bağlaşımla var. İnsan ben burada yaşamak istiyorum dediği her yerde yaşayamaz. O mekânın da insana davetiye çıkarması lazım. Mekânla insan arasında karşılıklı davetin söz konusu olduğu yerde *ruhaniyetin* tecelli ettiğini söylüyoruz. Ruhaniyetin var olduğu yerde, orası merkez kabul edilmek suretiyle onun etrafına yerleşim yerleri kuruluyor ve doğal gelişim o uzanımında sürüyor.

Pratikte, bir kent kurulurken ilkin bir mabet inşa ediliyor. Kent bu mabedin etrafında kuruluyor. Müslüman kentlerde her mabedin etrafında halkalar hâlinde dışarı doğru genişleyen bir mahalle kuruluyor. Yeni bir mahalle kurulmaya ihtiyaç hissedildiğinde gene bir mabet inşa ediliyor. Bu mabet, o yeni kurulan yerin merkezini oluşturuyor. Onun etrafında halkalar hâlinde genişleyen yeni bir yerleşim yeri kurulmuş oluyor.

Halkalar hâlinde büyüyen mahallelerin kesiştiği yerlerde dar veya çıkmaz sokaklar oluşuyor. Konutun konumu mescide en kısa yoldan nasıl gider, nasıl gelir ona göre ayarlanıyor. Evlerin cephesinin kible yönünde olmasına dikkat ediliyor. İmdi İslam kentleri bu mantık üzere inşa ediliyor. Ortada mescit var. Mescidin etrafında halkalar hâlinde dizilmiş sokaklar, evler... Kabaca... Durumu cetvelle, pergelle çizilmiş düzgün geometrik şekil olarak algıladığımızda yanılırız.

Batı şehirlerinde kentin merkezinde yine mabedi, kiliseyi görüyoruz. Kilişenin etrafına haç düzenine göre yerleşim yeri inşa ediliyor. Bu haç Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği söylenen haç değil, o çok yeni bir olay. İnsanlığın kutsallık izafe ettiği altı cihetli temel bir haç vardır. Bu haçın aynı düzlem içinde kuzey, güney, doğu, batı yönünde uzanan koordinatı, bir de bu koordinatı ortasından dikine geçen bir mil düşünelim. Uzayın altı ciheti bu haç düzenine göre oluşuyor. O üç eksenin buluştuğu yer aynı zamanda sonsuzluk olarak algılanır. Onun insan kalbinde bir izdüşümü vardır. Buna *fuad* deniliyor ya da *fuad noktası*: Allah'ın kâinata sığmam, mümin kulumun kalbine sığarım dediği yer o *fuad* noktasıdır işte... Batı şehirlerine bakıldığında yine böyle bir kutsala izafeten koordinatın sıfır noktasına bir mabet inşa ediliyor. Ve kent bu yatay ve dikey boyutların uzantısı istikametinde kuruluyor.

Bir kentin, esas itibarıyla bir mabedi merkez olarak oluştuğunu söylüyoruz. Bir kentin kent olmasını sağlayan öteki bütün işlevler, onun bu asal işlevinin yerine getirilmesine hizmet etmek üzere işbaşında olur. Bir kent, kent

olduktan sonra askerî, siyasî, sanatsal, eğitsel işlevleri yüklenir ve bu hizmetler kentin asal işlevine hizmet için var bulunur. Bu tali işlevler (veya hizmetler) bir biçimde devre dışı kaldığında bile kent, kent olmaya devam eder.

Ama kentin asal işlevi düşerse, kent, kent olmaktan çıkar, harabeye dönüşür. Günümüzde artık yalnızca birer kent cesedi ya da birer kent leşi olarak kalıntılarına rastlanan, hatta kimi zaman kalıntılarına bile rastlanmayan nice kentler ya asal işlevini terk ettiği için ya da asal işlevine karşıt hâle geldiği için bu duruma duçar olmuştur.

Babil Kulesi de aslında bir mabetti, amma karşı mabetti. Bir mabet Allah'a yakarmak ve O'na doğru yücelmeye yol bulabilmek için inşa edilir. Oysa Babil Kulesi'nin göğü ve dolayısıyla ilâhî olanı yere indirmek için inşa edildiği söylenir: bu yüzdendir ki, o kent kargışlandı. Bir kent, içinde insan yaşıyorsa, insanları kendine cezbedebiliyorsa anlam taşır. Kent bu bakımdan insanlar için sürekli bir çekim merkezi hâlinde durur.

Oysa kargışlanmış bir yerden insanlar uzak kalmak ister. Böylece kargışlanmış olsun veya olmasın, bir kent karşı kent hâline geldiği anda kendiliğinden harabeye dönüşmüş oluyor. İnsanların içinde yaşamadığı bir yer imardan yoksun olduğu için harabe hâline geliyor, kent, kent leşine dönüşüyor.

Modern zamanlarda kurulan kentlerin kural olarak mabet olgusunu göz ardı ederek fakat onun tali işlevlerini öne çıkartan bir tasarımla kurulduğunu ileri sürebiliriz. Kimizaman Babil Kulesi taklidi kutsallığından boşandırılmış ve fakat bir tür mabet yerine geçmesi niyetiyle kuleler, "anıtsal" lenduha binalar inşa ediliyor. Böyle binalar bu kentleri ancak karşı kent hâline getiriyor.

Kent, içinde yaşansın diye kurulur. Kent bizim ona yüklediğimiz anlamda insanın kendini tabiattan soyutlama olayı olarak dışlaşıyor. İnsan yerleştiği yerde önce kendini doğadan arındırıyor. Giysilerimizle doğadan yalıtıyoruz, hayvanda olan bir şey değil bu. İnsana mahsus. Mekânımızı doğadan yalıtıyoruz, yol yapıyoruz, ağaç dikiyoruz. Tabiatı kendi hâline bırakmıyoruz. Onun üzerine ev yapıyoruz. Evlerimize duvarlar örüyoruz, duvarlarımızı sıvıyoruz, sıvamızın üzerine boya geçiriyoruz. Boyamızın üzerine vernik geçiriyoruz. Velhasıl kendimizi doğadan yalıtıyoruz. Her süsün üzerini bir başka süsle örtüyoruz. Duvarı boyayla sıvadıktan sonra üzerine resimler asıyoruz. Kendi eserimizi de doğadan yalıtıyoruz.

Bir kentin kurulabilmesi için mekânla insan arasında karşılıklı davetin söz konusu olduğunu söyledik. Ancak Mekke özelinde böyle bir taleple karşılaşmıyoruz. Mekke olayında, insan ben gelip bu kara taşların arasında yaşayayım demiyor. Çünkü görünürde ne su var, ne ziraata elverişli toprak var, ne hayvancılık var. Hiçbir şey yok. Kupkuru bir taş çölü. Zahirî şartlara göre yaşamaz gibi görünen bir mekânda insanın yaşayabildiğini görüyoruz. Kentin kurucusu Hz. İbrahim zamanında da orası çöl hâlindeydi. Orası tümüyle kara taşlardan ibaret bir mekân. Buyruk geliyor, deniyor ki, "Sen buraya böyle bir

ev yap.” Kâbe... O ev yapılıyor. Mekke böyle kuruluyor ve şehirlerin anası olarak anılıyor. Belli başlı yani uyduruk olmayan şehirlerin tamamında böyle bir ruhaniyet var. İlk bir mescit kuruluyor. Oraya kutsallıkla damga vuruluyor. O mekânın etrafı yerleşim yeri olarak gelişiyor.

Aslında, bir kent, terk edildikten sonra bile kent olmaya devam eder, yeter ki, onun makamı lağvedilmiş olmasın! Biliyoruz ki, bir kent, kendisini meydana getirmiş olan taş, kuma, harca indirgenemez. O kent, taşsız, kumsuz, harçsız meydana getirilemese bile, onlardan ibaret de değildir. Kâbe, içinde yer aldığı kentin ruhunu meydana getirir.

Kâbe’nin taşları baştan sona değiştirilse, Kâbe, Kâbe olmaktan çıkar mı? Kâbe’nin taşları yerinden kaldırılrsa ve kaldırılan taşların yerine başka taşlar konmasa, Kâbe, Kâbe olmaktan çıkar mı? Kâbe, hâlihazırda bulunduğu yerde, arzın ve semanın derinliklerine kadar Kâbe olarak varlığını hıfzetmeye devam eder. Kâbe’yi kendisi kılan şey onun ruhudur. Bu demektir ki, Kâbe bir *makamdır*. Makam, o makamı temsil etmek üzere ortaya çıkartılmış olan sembolle aynı şey demek değildir: bu sembol mesela bir koltuk olabilir veya ev, bina, sokak vb. mimari eserler olabilir. Koltuk değiştirilse, ortadan kaldırılrsa veya kenti meydana getiren taşlar değiştirilse veya ortadan kaldırılrsa bile, o makamı var eden ruh (anlam) var oldukça, makam ortadan kaldırılmış olmaz. Bu nedenle bir kent, kent olarak var olmuşsa, o kent, baştan beri kent olarak vardır. Bir kente kent olma niteliği sonradan ve gelişigüzel izafe edilemez. Kenti meydana getiren makam yoksa kentin kendisi de yok demek olur. Makamsız bir sandalye rasgele bir sandalyedir: üstünde oturmak mümkün olsa bile.

Bu uzunca girişten sonra sanırım hedeflediğimiz noktaya gelmiş bulunuyoruz. Kent dediğimiz olgu son tahlilde mekân üzerinde soyutlanmış bir makam olarak beliriyor. İnsan, mekân üzerinde o makamın yerini keşfedebilirse orayı kendine kent olarak seçiyor ve şimdi değindiğimiz süreci izleyerek orayı kent hâline getiriyor.

Böylece bir kentin varlık tarzına (ontik açıdan) baktığımızda, onu salt soyut bir mekân olarak tasarlayabiliyoruz. Bu tasarı mekâna taş ve duvar olarak geçirildiğinde üç boyutlu somut biçimini kazanıyor.

Edebiyatın varlık tarzı ise mahiyeti ve tanımı gereği salt soyut bir varlık olarak tecelli ediyor. Kelimenin mekânda ihraz ettiği bir uzam yoktur. Kelimenin mekânı insan zihnidir. Kelimenin lafzı, kentin duvarına benzemez. Kelimenin lafzı da uzamda mekân işgal etmez.

Bu açıdan insanın üç temel simge dizgesi (harf, rakam, nota) varlık tarzı açısından birbirinin aynıdır. Mimari ise tasarım hâlinde (kuvveden) mekâna (fiile) aktarıldığı anda üç boyutlu hâle gelir ve somut varlığını ihraz eder.

Kelimelerin sayfalar üzerinde resmedilmesiyle meydana getirilen kitap da aslında edebiyatın somutlaşmış hâli olarak kabul edilmemeli. Bu, müzikte notaların porte üzerinde gösterilmesi durumuna benziyor. O notaların doğaya ses

olarak yansıtılması bile durumu değiştirmez. Çünkü o notaların kendinde barındırdığı sesler, son tahlilde karşılığını insan zihninde bulur. Aynı durumu rakamlara ve çizgilere de taşıyabiliriz. Rakamların ve çizgilerin (doğruların) de doğada karşılığı yoktur; onların karşılığı da insan zihnindedir.

Demek ki, edebiyatın, müziğin, matematiğin salt hâlde karşılığını insan zihninde buluyoruz. Dış dünyada onların saltık karşılığını bulmamız imkân dışı. Dış dünyada onların ancak deforme edilmiş biçimlerini görebiliriz.

Fransız şair **Blaise Cendrars**'ın, doğal gelişme seyrini izlemeyip ur hâlinde büyüyen kentlere *mantar kent* deyişini benimseyerek biz de dış dünyada anlamı, sesi, simgesi bozulmaya uğrayarak yansımış olan sanat ürünlerine o gözle bakabiliriz. Mantar, yani içi boş veya dokusu gevşek, zayıf veya hastalıklı yerleşim yerleri... Bozuk, hastalıklı anlamlar, sesler veya simgeler...

Böylece insanın kentleşme macerasını kendini tabiattan yalıtma süreci olarak gördüğümüz anlaşılıyor ya da anlaşılmalıdır. İnsan kendini bir yandan doğadan yalıtırken bir yandan da doğa özlemiyle acı çekiyor. Edebî ürün noktasında da benzer durum: dış dünyaya aktarılmış olan tüm "başyapıtlara" rağmen, insanın onların hakikatini arama çabasından vazgeçmemesi bu arayışın sonsuzca süreceğinin ipucu...



EDEBİYATIN MEKÂNLA VARLIK-YOKLUK İLİŞKİSİ

Hasan Bülent Kahraman

1.

Mekân kendi içinde başlı başına bir olgu. Ayrıca bir açıklamayı gereksinmiyor, kendi somutluğu içinde bakınca. Fakat bu sadece bir avuntu. Tam tersine mekân ilk gününden beri insanın bedeni kadar ona ait olan bir 'varlık'. Dolayısıyla insandan bağımsız bir mekân fiziki olarak mevcutsa da fazla bir anlam ifade etmiyor. Gene de söylemek kolay ve mümkün: mekân insandan önce var. Bugünkü koşullarda bile bu böyle. İnsan bir mekâna 'geliyor'. Fakat nötr mekânın ne ifade ettiği ayrı bir sorun. Tartışma insan-mekân ilişkisinde ortaya çıkıyor.

İnsan zamanı hissedebilir arada bir. Fakat onu hiçbir zaman kendisiyle uzlaşan, tümleşen bir olgu şeklinde görmez ve algılamaz. Tam tersine, daha soyut bir manada bakılırsa, zaman, insanın kendisini içinde daima **rahatsız** hissettiği bir 'nen'dir. Oysa mekân insanda zaman konusundaki düşüncelerinden çok daha farklı düşünceler meydana getirir. Çünkü belirttiğim gibi bir mekâna doğar insan ve yeryüzünde ancak bir mekânla var olabilir. Var oluşunu sağlayan mekân ise sadece tanımlı bir alan değildir; o mekânın sadece bir ev, bir yuva, bir sığınak olması gerekmez.

Yeryüzünün bizatihi kendisi bir mekândır ve insan bu mekâna gelir, varlığını yeryüzünde sürdürür ve tamamlar. Bu bakımdan insanın sonu daha da ilginçtir. Çünkü, eğer başka bir yöntemi benimsemiyorsa, öldüğünde de toprağa verilir. Yani, yeryüzüyle, toprak ve mekânla, bedensel olarak bütünleşir. O kadar ki, çoğu insan ölmeden önce mezarını yani ölümle kavuşacağı mekânı belirler. Onunla ilgili talepte ve tasarrufta bulunur.

Ondan sonrası da mevcuttur. İnsan, bu defa '**öteki dünya**'yı kendisine mekân edinir. Ölmeden önce bir başka mekânı olacağını varsayar. İnsanoğlunun en ilginç özelliklerinden biridir bu: ölümle kurduğu ilişki. Ölenleri defnetmeye başladıktan sonra insanoğlunun yeryüzündeki varlığı değişir.¹ Çünkü mezar ölen için yeni bir mekândır. Fakat yeryüzünde kalanlar da bunu kabul ederler. Devlet ölenlere bir mekân vermeye mecburdur, verir. Başka türlü karşılıksız vermediği mülkü devlet ölümle birlikte sahipsiz kişiye karşılıksız olarak 'teslim' eder. Yaşamıyla mekân sahibi olmayan kişi ölümüyle mekân edinebilir. Ayrıca çoğu insanın yeryüzündeki temel maksatlarından biridir bu, mekân sahibi olmak. 'Yeryüzünde mekân' saptaması bir kültürü ama ondan da öte bir bilinç 'durumunu' tanımlar.



2.

İnsan yeryüzünü bilinciyle kavrar. Bilincin temeli dildir. Bunu irdeleyen sayısız felsefi yaklaşım var. Dil ve bilinç mekân duygusunu oluşturur. Ama mekân bilinçten önce mevcuttur. Belirttiğim gibi, insan bir mekâna doğar. Bilinciyle o mekânı algılar. Belki, mekâna doğduğumuz ve bilincimizden önce de bir mekân içinde bulunduğumuzu sezdiğimiz için, bilinç mekâna doğduğu için, bilincin ötesinde de bir mekân sezgimiz mevcuttur. Bunu da açıklayacak bazı önermeler olduğunu biliyorum. Ama o şimdilik konunun dışında.

Eğer dille bilinç ve mekân arasında böyle bir bağ/lantı varsa o takdirde dilin en yüksek derecede kullanılması olan, doğrudan doğruya dilin *kendisi* olan edebiyatla mekân arasında nasıl bir bağlantı var?

Mekân, edebiyatı da kapsar mı? Yoksa *ede-*

biyatın mekânı başka bir 'yer', başka bir düzlem, başka bir uzam mıdır? Edebiyat, dilin gücüyle mekânı anlatabilir. Tanımlayabilir. Ama o anlatılan ve son kertede insanın **da** içinde olduğu mekânın ötesinde bir mekân kurar mı edebiyat?

Bu soruların çetin, çetrefil olduğu muhakkak. Ama belli birer gerçekliği tekabül ettikleri de muhakkak. O nedenle bu kısa yazıda önce dil-Varlık-mekân ilişkisine sonra da edebiyat mekân ilişkisine değinmek istiyorum.

3.

Bu bakımdan mekân esasen ölümle sınırlıdır. Nitekim, Heidegger'in mekân meselesi üstünde düşünen Malpas bu konuyu enine boyuna ele alır ve bu gerçeği vurgular, yani ölümün mekânla ölüm dolayısıyla sonluluk arasındaki ilişkiye dikkat çeker.² Ölüm var oluşun yeryüzünden kalkmasıdır. Bu bir anlamda mekânın *bitmesidir* çünkü insan yeryüzünde mekânla kayıtlıdır. Yeryüzünde bulunduğumuz müddetçe, belirttiğim gibi bir mekânla ilişki içinde olacağız. Yeryüzünde olup da mekânda *olmamak* söz konusu değildir.

Bu bakımdan Malpas, Heidegger'in mekân (*space*), yer (*place-topos-Ort, Ortschaft*) ve mevki (*location-Platze*) kavramları arasındaki gezinişine dikkat çeker. Kaldı ki, Heidegger, *var oluşun mekânı* (*topology of being-Topologie des Seyns*) hakkında düşünmüş, bunun daha önceki varlığın anlamı (*meaning of being*) ve varlığın gerçeği (*truth of being*) kavramlarını ikame ettiğini de vurgulamıştır.³

Ne var ki, Heidegger sınır kavramını bir sınırlama, kısıtlama olarak değil, Yunanlıların *Peras* dediği anlamda kullanıyordu. Bu da sınırdan ziyade bir ufuk

(*horismos*) yani bir şeyin bitmesinden çok başlaması anlamına alıyordu.⁴ Malpas bu çerçeve içinde insanın mevcudiyetini mekânla bütünleştiriyor ve insanog-lunu bir yere (*space*) sahip birisi olarak tanımlıyordu. Bu da insanın 'dünyada olmak' hâliyle birlikte düşünülmeliydi. Söylemeye bile gerek yok, 'dünyada olmak' Heidegger'in Batı metafiziğini derinden etkilemiş Varlık (*Dasein*) kavramının tanımıdır. Dünyada ise, dünyada bulunuyor ise insan, bir mekândadır.

Fakat bu tanım Heidegger bakımından karmaşıktı. Çünkü Heidegger varlığı dünyada olmak kadar bir kendinden geçiş, kendi dışına çıkış (*ecttatic-ek-static*) olarak belirliyordu. Heidegger'e göre Varlık (*Da-sein*)⁵ bir 'dışarısını' (*outside*) muhafaza etmeliydi. Böylece *Dasein* (Varlık) varlığın varoluşun (*ek-sistence*) dışarılıklı (*istiğraki-ek-stasis*) hâliydi.

4.

Bu çetrefil açıklamayı bence Heidegger'in *Eve Dönüş* (*Homecoming*), daha geniş manada 'bir yere dönüş' düşüncesi daha iyi açıklıyor. Bu bir kendine dönüştür, bir yer-yurt bulmadır (*orientation*).⁶ Bu da bir yolculuğa tekabül eder. Heidegger'e göre genel anlamda bir yere gidiş değil, ondan daha fazla 'eve dönüş' gerçek bir 'yabanda' (*foreign*) yolculuk edimini kapsar. Zaten *Varlık ve Zaman*'ın 40. paragrafında Heidegger 'hiçbir yerde olma' hâlini bungalunun (*anxiety*) kendisi olarak nitelendirecektir.⁷ Malpas buradan hareketle bir şey olmayı da bir yerde olmak, yer almak (*to take place*) olarak tanımlıyor.⁸

Bütün bunlar bize şunu gösteriyor: Mekân insanın yakından ilişki kurduğu, sorunları olsa da, onsuz *olamayacağı* bir 'nen'dir. O kadar ki, insan nostaljiyi zamanla ilişkili bir duygu olarak yaşar. Doğrudur; zaman nostaljiyi yaratan bir etmendir. Ama nostalji esasen *yitik mekândır*. İnsan soyut zamanı anımsayarak nostaljiyi somutlaştırmaz. Nostalji daima nesnelerle ve onların kayıtlı oldukları mekânla ilgilidir. Heideggerci planda bundan daha farklı düşünmek olanaksızdır. Çünkü, yukarıda saptadık, varlık mekânda yer almakla kaimdir. O takdirde yer almış nesnedir bize nostaljiyi yaratan.⁹

Bu bakımdan, arada tam ve lineer bir ilişki olduğunu asla iddia etmeksizin Deleuze'un *yersizyurtsuzlaşma* (*de-territorialization*) dediği hâli bu bağlamla ilişkili düşündüm daima. 'Savrulma' mekânın yitimidir. Kaldı ki, 20. yüzyılda sorun da budur: *mekânın yitimi*. Üstelik bu sadece soyut ve sınırsız/ufki mekânın kaybı değil aynı zamanda yerin ve mevkiin yitimi anlamındadır.

Sanal ortam/âlem bu anlama gelir ve *hiçbir yerde olmamak* hâli biçim değiştirerek *her yerde olmakla* bütünleşmiştir. Bu önemlidir: çünkü mekânda olmak, Heideggerci anlamda, salt 'yeryüzünde olmak' mıdır, bir tek yerde olmak mıdır, her yerde olmak mıdır sorularına dönüşüyor, *şimdi*. Doğrudur, filozof 'yeryüzünde/dünyada olmak' diyordu ama bu bir durumdur. Somutlaşması bir yerde olmaktır. Her yerde olmak hiçbir yerde olmamaktır ki, bu dünyada olup hiçbir yerde olmamak özel bir hâldir. Yani şu anda insan dünyada olan fakat aynı zamanda mekânsızlaşan bir varlıktır, yeni *pozisyonu* olarak.

5.

Sanatın mekânla daima ilişkisi oldu. Zamanla doğrudan doğruya müdahalenin sanata dönüştüğünü gördük. O ayrı bir tartışmanın konusudur. Fakat belirttiğim bu durumu açıklayacak en önemli katkılardan biri Gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücülük mekânda olmakla hiçbir yerde olmak arasındaki derin ilişkiyi bize vermiştir.

Gerçeküstücülük sadece nesnenin bağlamından koparılmasıyla oluşan *tekinsizlik* duygusu değildir. Geniş ölçüde o olsa bile, hatta Magritte’te görüldüğü üzere bildiğimiz nesne-anlam ilişkisinin kırılması ve öte anlamların nesneye bildiğimiz anlamını aşacak şekilde yüklenmesi olsa bile (bu sille, semantikle yaratılmış bir yabancılaştırmadır) gerçeküstücülük özellikle mekânın yer değiştirmesi (*displacement*) olarak biçimlendiğinde derinleşir. De Chirico’nun resimlerinde, Dali’de görülen durum geniş ölçüde budur. Büyük boşluklar, büyük ıssızlıklar, donuk gökler insanda tedirginlik ve ıssızlık duygusu yaratır. Gerçeküstücülüğün özünü oluşturan budur.

Burada devreye giren ‘tekinsizlik’ (*unheimlich-uncanny*) duygusudur. Daha açıkçası yabancılaşma kaygısıdır. Çünkü insan da o resimlerde çevresinden kopmuş, yabana bırakılmıştır. Geçerken çok önemli görünen bir ayrıntıya değinelim; aynı zamanda çok açıklayıcı olan bir ayrıntıya. Freud’un bu derecede etkili bir şekilde gündelik bilince ve kullanıma soktuğu *tekinsiz-unheimlich* kavramı da gene evle ilgilidir.¹⁰ Almancada ‘heim’ İngilizcedeki ‘home’ (ev) sözcüğünden türemiştir. ‘Lich’ gene İngilizceki ‘ly’ (ait olma son eki, ‘gibi’, ‘sı’ anlamlarına geliyor). Dolayısıyla ‘heimlich’ (evde, ev gibi, evsi) anlamlarını içeriyor ki, kısacası ‘evde’ demektir. Olumsuzluk ifade eden ‘un’ başa gelince, tekinsiz olan, ‘evde olmayan/evsiz’ demektir, yabanda olan, evden kopmuş olan, evin dışında kalan... Durum bu kadar açık!

Bu algıyı, bu duyguyu Heidegger’in az önce alıntıladığım ‘yaban’ düşüncesiyle, yolculuk düşüncesiyle birleştirmek bence mümkün.¹¹ Heidegger, yabanda bulunmanın tedirgin edici olduğunu, yolculuğun eve dönüş olduğunu, bunun insanın kendisini bulmak olduğunu belirtiyordu.¹² Demek ki, yabanda olmak tedirgin olmanın temel koşuludur. Bunda yeni veya şaşacak bir şey yok. ‘Sıla-gurbet’ çatışması (*dichotomy*) zaten bu konuyu tespit edip yerine oturtmuştur. İnsan kendisine ait olmayan ‘elde’ (Türkçede ‘el’ bizatihi yaban/cı demektir ve bu çok ilginçtir) yabancılaşır ki, gene ortada olan sözcük ‘yaban’dan türemiştir; yabancı yabanda olan demektir.

Bütün bunlar açıkça bir sonucu gösteriyor. İnsan eviyle ‘dengede’ olan bir varlıktır. Kendisini ancak evinin sınırlarında güvenlik içinde hisseder. Daha ileri gidip yerleşiklik duygusu insanı rahatlatır diyelim. Bu duygudan uzaklaştıkça kendisini kuşatan evrenin tedirginliğini duyar.

Böyle bir hisse kapılmasında elbette dünyadaki yerinin ve yaşadığı var oluş trajedisinin yani öleceğini bilmesinin de etkisi vardır. Evin, yerleşiklik hâlinin dışına çıkması ona büyük bir olasılıkla, hissettiği veya hissetmediği bir şekilde, ölümünü, mekândan kopacak olmasını, varlığının bu dünya ve buradaki

mekânıyla bağlı olduğunu anımsatır. Aşamadığı çelişkisi olan ‘öleceğini bilerek yaşamak’ yerleşiklik-yabancılik duygusuyla büsbütün oluşup onu boğmaktadır-muhtemelen. Evine döndüğünde toprağına dönmekte, mekânıyla bütünleşmekte, varlığını hissetmektedir.¹³

6.

Peki, ev nedir? Gene Heidegger’den gidersek çok somut bir cevabı var bu sorunun: ‘**Dil düşüncenin evidir**’. (*Language is the house of being -Die Sprache ist das Haus des Seins*). İnsan evinde oturur, yaşar (*dwell*). Düşünenler ve yaratanlar bu evin bekçileridir (*guardians*).¹⁴ Yalnız burada bir noktaya dikkat çekelim. Heidegger bu saptamayı sadece dil için, dili özne olarak yapmıyor. Heidegger’in asıl meselesi ‘düşünme’.

Meşhur makalesinde bu sorunun yanıtını arar, düşünmek (*Denken*) nedir? Fakat bu dile yüklediği önemi ortadan kaldırmaz. Aksine çok önemli bir noktaya taşır onu. Dil olmazsa düşünme olmaz demek bile yetersizdir. Çünkü Heidegger’de düşünmek var olmakla, varlıkla doğrudan ilişkilidir. Bu bakımdan dilin araçsallaştırılmasına itiraz eder. Modernleşmenin getirdiği bu yeni özellik neticesinde, dilin, iletişimin ‘sıradan’ (banal) amaçlarına hizmet ettiğini söyler. Hatta daha ileri gidip bu yoldan dilin kamusal alanın ‘diktatörlüğü altına girdiğini’ belirtir. Bunun nedeni bu doğrultuda kullanılan dilin neyin anlamlı neyin anlamsız olduğuna önceden karar vermesidir, onları ön-belirlemesidir.¹⁵ Yani, dilin ‘ontolojisi’, sonradan Foucault ve diğer Yapısökümcü düşünürlerle atfedildiğinden çok önceki bir tarihte Heidegger tarafından belirtilmiştir.

Çok önemli bir tespit olduğunu bu değerlendirmenin ayrıca vurgulamak lüzumsuz. Yalnız şununla yetinelim: Buradaki düşünme *pratiklerin* ve gündelik anlamının ötesine geçen bir edimdir. Düşünme Heidegger’de Varlığın var oluşunu (*ek-sistence*) sağlayan temel edimdir. Ne amaçsaldır ne de araçsal. Bu bakımdan da dil Varlığın temel unsurudur. O olamadan insan düşünemez, düşünme olmadan Varlık meydana gelmez.

Basit akıl yürütmenin sıradan tuzağına düşmek pahasına bu lineer yolu izlersek Varlık ve dil arasındaki ilişkiyle de ev arasındaki ilişkiyi kurmak mümkün. Bunların cebirsel bir şekilde birbirini belirlemesi gerekmez. Ama aralarında daima bir iletişim, etkileşim olduğunu bize düşündürür. Yani belki bir ilişki değil bir yordam var bunların arasında. Demektir ki, mekân ve dil insan Varlığını dolayısıyla bilincini oluşturan temel olgu. Mekân olmaksızın Varlık, dilsiz varlık söz konusu değil, en azından bu entelektüel kabul ve tercih içinde.

7.

Bu şekilde ele aldığımız zaman insan-Varlık-dil olgusunun düğüm noktası sadece çıplak dil değil. O zaten öyle, dil bizatihi Varlık ile ilgili ve onu tayin eden bir unsur. Buna söylenecek bir şey yok. Ama buradan devam edince ortaya ilginç bir durum çıkıyor; eğer, dil, Varlık ile doğrudan ilişkili ise ki, öyle, o

takdirde dil'siz olamayacağı düşünülen edebiyatın bu planda yeri nedir? Edebiyat, bir dil dolayımı olarak, dilin içinde meydana getirilmiş bir olgu olarak aynı sonuca tekabül eder mi?

Bunlar elbette çetin ve karmaşık sorular. Bir çırpıda yanıtlanmaları zor. Kaldı ki, bütün felsefi sorular gibi cevapları belli spekülasyonları da içerecektir. Bununla birlikte Blanchot'un bu konuda yazdıkları önemini hâlâ koruyor ki, böylesi bir saptama bile anlamsız. Blanchot bugün Batı metafiziğinin 'öte anlatı' (*meta-narrative*) alanında en önemli saptamalarını yapmış ve kendisinden sonra gelen kuşağı derinden etkilemiş bir düşünürdür.

Blanchot'un edebiyat ve mekân konusundaki düşüncesi ilginçtir.¹⁶ Roman-cı-felsefeciyeye göre edebiyat mekân ötesidir. Çünkü, yazı, bir gerçekliğe denk gelmez ve bir tekabüliyet kurma aracı değildir. Yazı, *yok* bir şeydir. Hiçbir zaman 'göstermez'. Tam tersi sürekli olarak saklar. Dolayısıyla edebiyat 'gerçekleşen' bir alan değildir. O niteliğe sahip olduğu için de asla tamamlanmaz. Sadece yazı ve yazmak değil okumak da neredeyse *olmayan* bir edimdir. Hatta bu 'olmak'/'yokluk' olgusunu yazının en belirleyici unsurlarından biri saymak gerekir.

Blanchot, her metnin kutsal kitapların metinleriyle aynı özelliği taşıdığını düşünür. Sonunda yazar *yoktur* ortada. Yazar görünmez, görülmez. Metnin gücü bu *yokluktan* kaynaklanır. Bu esasen Sokrates'in Platon'un **Phaedrus** diyalogundaki bir düşüncesine cevap gibidir. Sokrates, konuşmanın konuşucunun canlı mevcudiyetini zorunlu kıldığına inanıyordu.¹⁷ Blanchot ise bunun tam tersi bir noktadadır. Metinde konuşucu namevcuttur, Blanchot'ya göre. Tıpkı Tanrısal bir sözün kendisini sahipsiz/bedensiz bir biçimde var etmesi gibidir metin.

Bu tartışma ilginçtir. Çünkü, Antik Yunan'ın diyaloglarından Rönesansla birlikte ortaya çıkan 'denemeleri' bu açıdan önemli bir merhaledir. Rönesans metni 'yazarı' doğurmuştur. Konuşan iki kişi ortadan kalkmıştır. Bu konuşucunun ortadan kalkması gibidir. Yazarın bir 'otorite' olarak görünmesidir. Burada Batı dillerinde '*author*' sözcüğüyle '*otorite*' sözcüğü arasındaki ilişkiye dikkat çekelim. Böylece, konuşmanın söyleşi düzeni ortadan kalkınca yazarın oluşturduğu mekânın, yazı mekânının/alanının/dünyasının bir *otorite* alanı olduğunu belirtmek mümkün. Dolayısıyla metin bir otoritenin metnidir. Başlıca ve hatta ilk özelliği budur. Blanchot, bu 'örfi' (*conventional*) bilgiyi tersine çeviriyor. Belki daha da otoriter bir noktaya çekiyor metni, Tanrısal söz gibi olduğunu söyleyerek. Ama diyalogun olmadığını ve otoritenin ortadan kaybolduğunu işaret ediyor.¹⁸ Bu metni üreten otoriteden çok metnin otoritesine geçiştir ve daha da önemlidir.

Edebiyat, buradan bakılırsa, olmayan bir alandır. Bir boşluktur. Blanchot'un suskunluklar, parçalar (*fragments*), boşluklar üstündeki ısrarının anlamı budur. Asıl metnin onlarla oluşacağına kanidir Blanchot.¹⁹ Bu nedenle önemser Beckett'in romanlarını. Mırıldanmanın, boşuk seslerin, anlaşılmazlıkların daha önemli olduğunu düşünür. O boşlukta 'yok-metnin' daha kuvvetli bir şekilde üretileceği kanısındadır. Daha doğrusu o tür metinlerin bir şey

göstermeyen, bir yere ait olmayan metin olarak yazının (dolayısıyla edebiyatın) daha doğrudan gerçekleştirildiği alan olduğunu varsayar. Edebiyatın gerçek maksadı budur. Bütün önceden belirlenmiş şeylere direnmektir edebiyat. Edebiyat hiçbir zaman *orada* değildir. Her defasında yeniden keşfedilmelidir. Hatta edebiyatın herhangi bir ‘gerçek, mümkün ve önemli’ bir şeye karşılık geldiğini söylemek dahi olanaksızdır.²⁰

8.

Blanchot, *bu* nedenle bu *gaybubet* nedeniyle şiirin, artık bizi daha fazla dünyaya göndermediğini (*referred*) belirtir. Şiirde, dünya artık bir barınak, bir amaç değildir.

“Şiirin sözü artık daha fazla birisinin sözü değildir. Şiirde kimse konuşmaz ve konuşan artık birisi değildir. Söz sadece kendisini dile getirir...Bu öncelikle sözcükler artık daha fazla bir şeyi göstermekle yükümlü değildir. Herhangi birisinin sesi olmak zorunda değildir. Artık konuşan Mallarmé değildir, dilin kendisidir: yapıtın kendisi olarak dil ve dilin kendisi olarak yapıttır konuşan.”²¹

Buradan hareketle Blanchot, Heidegger’in dile getirdiği bir görüşün çok ötesinde bir yeri perçinler. Çünkü Heidegger’in mekânla ilgili vurgusunu çok farklı bir noktada ele alır. Şair, der, Blanchot, ‘*sürgünün mutsuzluğuna (dissatisfaction) aittir. Daima kendisine yitiktir şair, daima dışarıdadır (outside), daima evden uzaktır; yabana (foreign) aittir, daima mahremiyet veya sınır bilmez yabana...*’²²

Batı edebiyatını derinden etkilemiş bu sözleri önümüze koyarak iki düşünür arasındaki farkın ‘şiddetini’ daha fazla tartışmak gereksiz. Blanchot şairin (ve edebiyatçının) *yersiz yurtsuz* olduğunu savunuyor. Bir yeri yurdu varsa da olmayan, yok bir yerdir o yer. Bir mekânsızlık hâli olarak edebiyattan söz eder Blanchot. Varlıksa eğer burada irdelenen ve varlığın varlığıyla ilgili bir *limit hâli* söz konusuysa (Blanchot’daki en önemli kavramlardan biridir) bu ancak bir *mesafe* olarak varlıktır: ‘*varlık sadece bir mesafede teşekkül eder ve bu mesafe mutlak-tır- indirgenemezdir ve sonsuzdur.*’²³

Üstelik meseleyi bu kadarla bırakmaz. Devam eder. Yazının bahsettiğimiz yokluk nedeniyle bir ‘ölüm’ olduğunu düşünür. Olmayı içeren bir hâl olarak ölümdür yazı. ‘Kesintisiz’ yokluğuyla da bir ölümdür. Yazı ölümle iç içe olmaktır. Bu nedenle de yazarın intiharla ilişkisinden bahseder. Fakat ölüm Blanchot’da, Derrida’da olduğu gibi farklı bir olgudur. Ölüm daima ötekinin ölümüdür. Edebiyat da bir ölüm hâlidir. Ve tarih içinde edebiyata atfedilen işlevlerin bir bölümünü Blanchot ölüme atfeder. Ölümün değer üreten, toplumu ve insanı var eden bir olgu olduğuna işaret eder. Bu önceden ve geniş ölçüde edebiyatın etik işlevi olarak tasavvur edilmiş olgudur ve şimdi edebiyatta teşekkül etmektedir. Çünkü, edebiyat, Blanchot’ya göre, ancak bir sorgulama ise edebiyattır. Nitekim insanın kendisini sorguladığı düzlemdir edebiyat. Bu da onun yokluğuyla ilgilidir.

Bu 'değillemeci' düşünceler hazmedilmesi güç düşüncelerdir. Kaldı ki, Blanchot bu bağlamda edebiyatın yıkıcılığından da söz edecektir. Edebiyatın bir 'devrim hâli' olduğunu saptar. Devrimin nihilist dokusuyla edebiyatın bu niteliği arasında benzerlikler mevcuttur.²⁴ (Bu daha sonra **Barthes**'ta da görülecek bir değerlendirmedir.) Blanchot, 'devrimci' edebiyatın sadece yıkıcı olduğunu değil, yani yerleşik 'bilinç mekânlarını' ortadan kaldıran değil, 'arıtın' metinler olduğunu da belirtir.

9.

Blanchot'un buraya kadar sözünü ettiğimiz tüm bu yokluğa 'kayıtlı' edebiyat anlayışı ve onun mekânla, daha doğrusu *yok mekânla* ilişkisi hakkında son olarak iki saptama yapılabilir.

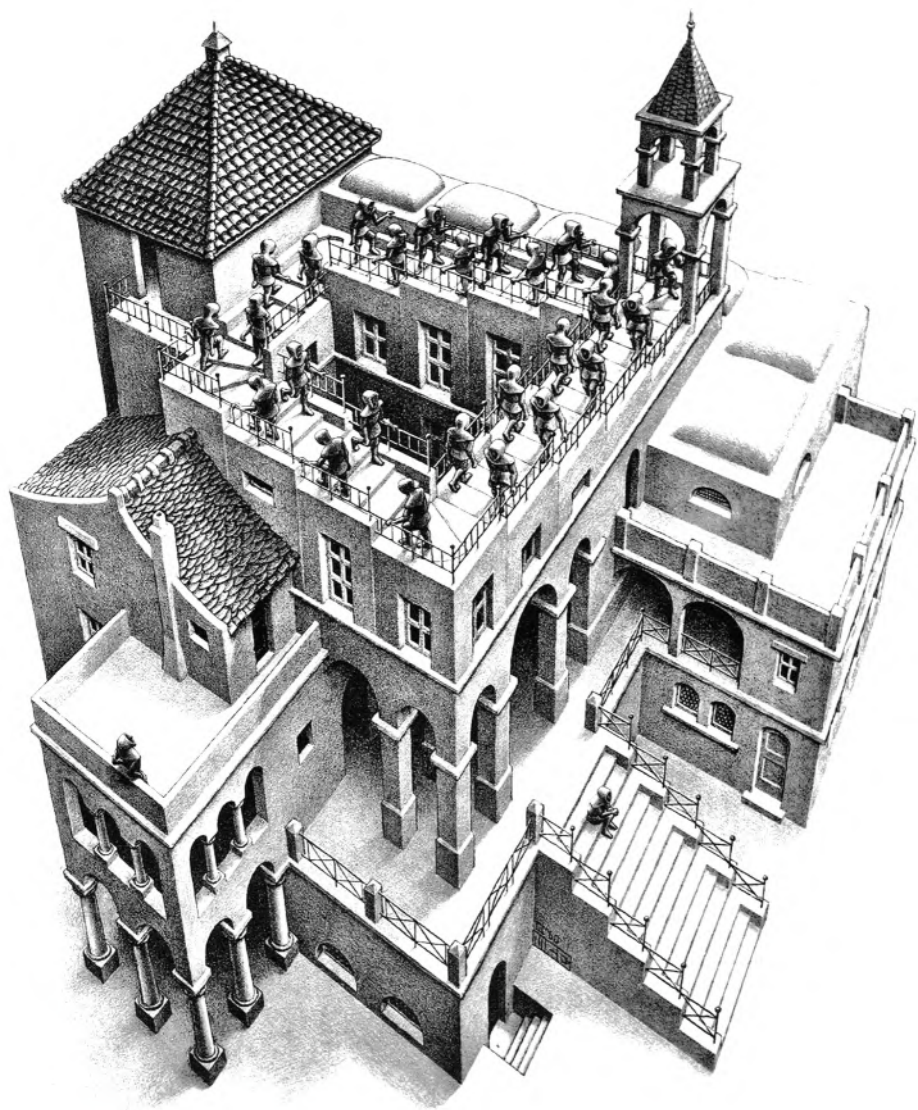
Bunların ilki eğer bir mekândan söz ediyorsak bugün '*ütopya*' dediğimiz kavramdan, '*ütopya olarak edebiyattan*' söz açıyoruz demektir. Ütopya Yunanca da *yokmekân* demektir. Ben Blanchot'un edebiyat-yokluk ilişkisini, yokluğa yazılı edebiyatını *yokyere* yazılı yani ütopya olarak edebiyat şeklinde düşündüm daima. Bu yanlış bir değerlendirme değil. Çünkü biraz basitleştirerek ele alırsam, Blanchot, sürekli olarak *olmayan* edebiyattan söz ediyor. Olmamak sadece 'şimdiyle' ilgili bir olumsuz hâldir. Hâlbuki Blanchot, edebiyatın (ve kitabın) daima gelecek (*to come - a venir*) olduğunu vurgular. Bu durumda edebiyat-ütopya ilişkisi kurmak niçin yanlış olsun? Edebiyatın mekânsızlığı, onun tamamlanmayan, sürekli olarak yazılacak, sürekli olarak gelecekte şekillenecek bir edebiyat olduğunu dile getirmektir. Ve bu doğrudur. Edebiyat hiçbir mekâna ait değildir. Kendisine de ait değildir. Daima mekânını sürekli olarak yeniden üreterek oluşturacaktır.

İkincisi gene bu düşünceyi doğrulayacak bir kaynak tartışması. Sartre, *Edebiyat Nedir* isimli kitabında düzyazının *bağlanma/taahhüt (committment)* şiirin ise *yokluk/kaçaklık (abstinence)* olduğunu belirtiyordu. Blanchot'un düşüncesi bu görüşe itirazdır. Hayır, der, Sartre'ın değerlendirmesi yanlıştır. Böyle bir ayrım edebiyatı bir bütün olarak öldürür. Ve edebiyata dışarıda, önceden, yukarıdan belirlenmiş bir anlamı yüklemeye yöneliktir. Edebiyat kendisi olarak vardır. Edebiyat okurun bile *sorunsal* hâle geldiği bir yok mekândır. Anlamı, gücü buradadır. Bu yapısıyla da edebiyat kendisine bile kayıtlı olamayan, tüm önceden belirlenmiş yargıları berhava eden bir 'olanaksızlıktır'.

Heidegger'in Varlık-dil ilişkisinden Blanchot'un Yokluk-edebiyat ilişkisine uzun bir yol geçiyor. Mutlaka iki durağa uğraması, ikisini de çapraz olarak kesmesi *gerekmeyen* bir yol bu. Ama sonunda bir yol. İkisi de bir *yere* götürüyor okuru, eğer okur diye bir şey varsa. Sonunda Heidegger gelip 'orman' metaforuna takılıyordu. Ormanın dışına çıkan yolu bulmak daima bir meseledir ve ormanın dışına çıkmak isteyen insan da ormanın içindedir.

Edebiyatın mekânla ilişkisi de budur.

- ¹ Philippe Aries'in bu konudaki kitabının, boyutlarıyla ters orantılı bir biçimde, yoğun, yüklü ve klasik bir metin olduğu malum. Bu değerli kitabın yeni bir baskısı çıktı Türkçede. Philip Aries, *Batıda Ölümün Tarihi*. Çev. I. Gürbüz. İstanbul: Alfa, 2015. Fakat bu konuda şu kitap da önemlidir. Allan Kellehear, *The Social History of Dying*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- ² Jeff Malpas, *Heidegger's Topology: Being, Place, World*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2008.
- ³ Martin Heidegger, *Four Seminars*, trans. Andrew Mitchell and François Raffoul (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2003), s. 41.
- ⁴ Burada Derrida'nın İstanbul'a gelip yaptığı bir konuşmada *Pera* (Beyoğlu) kavramını *poros* kavramıyla ilişkisi içinde irdelediğini anımsatalım. Jacques Derrida, *Jacques Derrida'yla Birlikte Pera Perras Porros*. İstanbul: İş Bankası Kültür yayınları, 2012.
- ⁵ Bu sözcükte de, *Dasein*, benzeri bir vurgu yapar Heidegger. Almancada 'da' 'orada-dışarı, dışarıda' demektir. *Sein* ise olmak (*to be*) anlamındadır. Dolayısıyla sözcüğü 'da-sein' olarak yazar, dolayısıyla, kelime, evet, Varlık, demektir ama 'orada olmak' (*being there*) anlamına da gelmektedir.
- ⁶ Malpas, *Heidegger's Topology*, s. 111.
- ⁷ Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh. Revised and with a Foreword by Dennis J. Schmidt (Albany: SUNY Press, 2010), p. 183.
- ⁸ Malpas, *Heidegger's Topology* s. 46.
- ⁹ a.g.y., 168.
- ¹⁰ Kaldı ki, Freud'un kendisi de makalesinde 'heimlich' sözcüğünü ev ve tanıdıklık bağlamında incelemekten geri durmaz. Sigmund Freud, *The Uncanny*. Çev. D. McLintock. London: Penguin, s. 123-236.
- ¹¹ Heidegger'in 'tekinsizlik' düşüncesinin daha geniş bir şekilde irdelenişi için şu çok yeni kitaba bakılabilir: Katherine Withy, *Heidegger on Being Uncanny*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2015.
- ¹² Robert Mugaer, *Heidegger and Homecoming: The Leitmotif in the Later Writings*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- ¹³ Heidegger bu bakımdan, başka felsefeciler gibi, mimarlar için, mimarlık eleştirileri için önemli bir kaynaktır. Şu kitap bu konuyu muhtasar bir biçimde ele almaktadır. Adam Sharr, *Heidegger for Architects*. London: Routledge, 2007.
- ¹⁴ Martin Heidegger, 'Letter on Humanism', *Pathmarks* içinde. Çev. W. McNeil. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; s. 239.
- ¹⁵ a.g.y., s. 242.
- ¹⁶ Blanchot'un bu konudaki 'klasik' metni bellidir: Maurice Blanchot, *The Space of Literature*. Çev. A. Smock. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1989.
- ¹⁷ Plato, 'Phaedrus', *The Dialogues of Plato*. İkinci Cilt. Çev. B. Jowett. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- ¹⁸ Geçerken bir saptama: Blanchot, Foucault'yu çok etkilemiş bir yazardır. Ondan etkilenecek belirtmiştir demiyoruz ama Foucault'nun *Disiplin ve Ceza* kitabındaki temel vurgusu, modern düzende hapislinin ortaya çıkmasıyla cezanın 'görsel' ve izlenir hâlinin ortadan kaybolması, buna mukabil cezayı veren otoritenin *omnipotent* her yerde hazır ve nazır ama olmayan/görülmeyen bir göz olarak mevcudiyeti arasında bir ilişki kurmak mümkün. *Panopticon*'un (her şeyi gören) icadı bu bakımdan metnin Blanchot bağlamındaki ilişkiye başka bir not düşme olanağı veriyor. Blanchot'yla Foucault birbirlerinin düşünceleri, metinleri hakkında yazmışlardır. Bknz. *Foucault/Blanchot*. Çev. J. Mehman-B. Massumi. New York: Zone Books, 1987.
- ¹⁹ Bu parçalı/parçalanmış yazı konusunda bknz. Leslie Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*. London: Continuum, 2012.
- ²⁰ Maurice Blanchot, *The Book to Come*. Çev. C. Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2002; s. 121.
- ²¹ Maurice Blanchot, *The Space of Literature*. s. 141.
- ²² *Literature and the Original Experience*, "The Space of Literature", trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982), s. 237.
- ²³ Blanchot, *Friendship*. Çev. E. Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 1997; s. 218.
- ²⁴ Bu konudaki görüşlerin öne sürüldüğü metin şudur: Blanchot, Maurice, "Literature and the Right to Death" from M. Blanchot, *The Work of Fire*. Stanford University Press: Stanford, 1995; s. 300-344



VAROLUŞUN İKİ BÜYÜK FORMU: MİMARİ VE EDEBİYAT

Vefa Taşdelen

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da, *dasein analitik*'ten, dünya-içinde-Varlık (*in-der-welt-Sein*)'ın varolma tarzlarından söz eder. Bu kavram, yaklaşık olarak, bilinç varlığının, diğer her bir varlıktan farklı olarak, kendi potansiyeli, özgürlüğü, ilgi, tasar, tasa ve korkularıyla yeryüzünde bulunuşunu ifade eder. Dünyada bulunuşun bir özelliği, "birlikte-Varlık" (*mit-Sein*)'tır. İnsan, diğer bütün varlıklarla birlikte bulunur, onlarla ilişki hâlinde varlığını sürdürür. İnsan, nesnelerle, diğer bilinç ve kişiliklerle etkileşerek, yeryüzünde bir tinsel varlık alanı oluşturur. Bilincin diğer bilinçlerle olan ilişkisi, nesnelerle olan ilişkisinden farklıdır. Bu, kişiliğin kişilikle, varoluşun varoluşla ilişkisidir. İnsan, nesneleri araçsallaştırır; ama Kant'ın da dediği gibi, sahih bir varoluşta, bir özne başka bir özneyi araçsallaştırmaz; onu her zaman ve her durumda bir amaç olarak görür. Sartre, *Varlık ve Zaman*'dan mülhem yazdığı *Varlık ve Hiçlik*'te "kötü niyet"-ten söz ederken, bu araçsallaştırma, nesneleştirme, şahsiyet olmaktan çıkarma, şeyleştirme girişimine işaret eder. "İnsan insanın cehennemidir" sözü, "insan insanın kurdudur" önermesinin farklı bir düzlemde yeniden ifadesidir.

Mimari söz konusu olduğunda, insanın, bir yandan nesnel dünya, bir yanıylar da diğer bilinçlerle kurduğu ilişki öne çıkar. Mimari, dünyaya bağlanışımızı, nesnelerle ilişkimizi ifade eder; ama aynı zamanda diğer bilinç ve kişiliklerle kurduğumuz ilişkiyi de ifade eder. Bu bağlanma biçiminde, çevreye, insana ve varlığa verdiğimiz anlam cisimleşir, görünüşe çıkar. Kimi mimari sitiller vardır ki, insanın insanı bir amaç olarak gözetmesini değil, aksine insanın insan üzerinde bir egemenlik oluşturma iddiasını ifade eder. Yine bazı mimari sitiller vardır ki, insanın doğayı, belirli bir değer çerçevesinde işlemlerini değil, onu yağmalamasını, doğasını bozmasını ifade eder. Bunlar, insanın yeryüzündeki uzun yürüyüşü çerçevesinde öne çıkan tutumlardır. Aşağıda göreceğimiz üzere mimarinin *gentil* aşamasında ortaya çıkan anıtsal eserler, insanın insanı köleleştirmesinin bir ifadesidir. Yine bu dönemde, mimari, itaati, tapınmayı, yüksek saygıyı buyuran bir otorite simgesi olarak ortaya çıkar. Sunaklar, sütunlar, tapınaklar, piramitler, anıtsal yapılar, bir yandan insan bilincinin yeryüzündeki zaferini, öte yandan da bunu ancak bir diğerini köleleştirmek suretiyle başarabileceğini gösterir. Gentil kavimlerin aynı zamanda ileri pagan toplumlar oluşu bunun ifadesidir.

Dilthey, insanın ürettiği büyük varoluş formlarından söz eder. Bilim, felsefe, edebiyat, sanat, mimari; kısaca insanın ürettiği her şey bu formlar içinde yer

alır. Bunlardan ikisi mimari ve edebiyattır. Bu makalede, edebiyat ve mimari ilişkisi, insanın evren, insanın doğa, insanın insan, insanın kendisi ve nihayet Tanrı ile kurduğu ilişkinin bir ürünü olarak ele alınacak; bu ilişkiler temelinde ortaya çıkan ihtiyaçların, çeşitli mimari uygulamaları oluşturduğu üzerinde durulacak; buradan hareketle farklı mimari dönemler ve bu dönemlere karşılık gelen literatürden söz edilecektir. Konu aslında insanın yeryüzünde ilk varoluşu kadar eskidir. Âdem'in, büyük düşüşten sonra, Safa ve Merve arasında, pişmanlık ve acı, korku ve endişe içinde yaptığı koşu ve arayış, yeryüzündeki insan varoluşunun ilk ayak seslerini de yansıtır. Söz ve mimari, o günden beri iki büyük form olarak insan dünyasında hep yer almıştır; tabii ki, “nesnelerin adlarının bilgisi” üzerinde...

1. İnsan Varoluşu ve Mimari

Bir yandan kendi bedenine yerleşmeye ve ona uyum sağlamaya çalışan bilinç, öte yandan da bedeni vasıtasıyla yeryüzüne tutunmaya çalışır; bu nedenle öncelikle kendi bedenini konut hâline getirir; oraya yerleşmeye, onu tanımaya, onun doğasına ve gerçekliğine alışmaya çalışır. Kendi bedeni, onun yeryüzündeki varoluşunun doğasını oluşturur. Bu, bir ömür içinde ortaya çıkan fiziksel, ruhsal, bilişsel, etik, cinsel ve duygusal gelişimle kendini tanıtır. Onun gerçek konutu olan bedeni, yeryüzündeki varoluşunun gerçekliğini; bebeklik, çocukluk, ergenlik, gençlik, olgunluk ve yaşlılık evreleri oluşturur. Bu bağlanma, beraberinde faniliği de getirir. İnsanın gerçek konutu olan bedeni, ölümü de bir aşama, bir “imkân” olarak kendi yeryüzü gerçekliği içinde taşır. Yunus, bu gerçekliği, “İş bu söze Hak Tanıktır bu can gövdeye konuktur/ Bir gün ola çıka gide kafesten kuş uçmuş gibi” diye ifade eder.

İnsanın yeryüzüne bağlanması, koşullara ve ortama uygun şekilde mimari bir tarz da üretir. Bu inşa eylemi, Maslow'un “ihtiyaçlar hiyerarşisi” (*hierarchy of needs*) ve Freud'un psikanalitik gelişim kuramından esinlenerek söylersek, her birisi bir ihtiyaca karşılık gelen çeşitli aşamalardan oluşur ve bir aşamada ki ihtiyaç karşılanmadığında o aşamaya bağımlılık oluşur, sonrakine geçilmez. Yakından bakıldığında, mimarinin ilk aşamasında, fiziksel varlığın güvenliğine yönelik “barınma” ve “korunma” ihtiyacı gelir. İnsan, kendisini dışarıdan gelecek tehlike ve tehditlere karşı korumak, kendi varoluş gerçekliğine uygun bir yaşam stili geliştirebilmek için, barınaklar inşa eder. Barınma, mimarinin temel çıkış noktasını oluşturur.

İhtiyaçlar hiyerarşisinin bir başka aşamasını ise başta Aristoteles, Farabi, İbn Rüşd, İbn Haldun, Hobbes, Rousseau gibi filozoflar tarafından da dile getirildiği üzere insanın “sosyal bir varlık” olduğu gerçeği oluşturur; bunu da “sosyal gereksinim” olarak adlandırabiliriz. İnsanın kendi başına yaşama ve varolma gücüne sahip olmayışı onu bir arada yaşamaya sevk etmiştir. Bu sosyal gereksinim, mimarinin oluşumunda önemli rol oynamıştır. İnsan her ne kadar insanın kurdu olsa, insan için en büyük tehlike her ne kadar insandan gelse de, insan yine de bir

arada, sosyal bir ortam içinde yaşamayı tercih eder. Aslında bu bir seçim değil, zorunluluktur. Sosyal ortam yerine göre bir mahalleden, yerine göre bir köyden, yerine göre kasabadan, yerine göre bir ülkeden oluşur. Ancak mimarinin görkemli örneklerinin daha çok büyük şehirlerde, yönetim merkezlerinde kümelenmiş olduğu da görülebilir. Sosyal duygu söz konusu olduğunda, mimari, “birleştiren” ve “ayıran” bir unsurdur. İnsan sadece sosyalleşmek, bir araya gelmek, bir toplum oluşturmak için değil, aynı zamanda kendisini başkalarından ayırmak, kendi özelini ve mahremiyetinin sınırını çizebilmek için de ev inşa eder. Dolayısıyla mimari, insanda ben bilinci, kendilik bilinci oluşmasına da katkı sağlar.

İnsan bedeni itibarıyla doğaya aittir. Fiziksel ve bedensel ihtiyaçları vardır. Ancak onun ayırıcı özelliği, asıl ruhsal yapısında görülebilir. Bu ruhsal yapı, rasyonel ve duygusal yollarla kendini dışa vurur. Dolayısıyla fiziksel ihtiyaçlardan sonra, en az onlar kadar kendini güçlü şekilde hissettiren ruhsal gereksinimler vardır. Güzellik duygusu, Kant’ın da üzerinde durduğu gibi, güçlü bir duygudur. Bu güçlü duygu, estetik gereksinimlerin temelini oluşturur. Bu kimi zaman öyle güçlü bir duygudur ki, aşkıta olduğu gibi derin bir tutkuya dönüşebilir. İşte bu estetik gereksinim, hiyerarşinin son aşamasında yer alır. Burada artık barınma, güvenlik ve sosyal gereksinimlerini karşılayan birey, bir üst aşamaya, estetik aşamaya evrilir. Bu üst aşama, beğenilerin, ince zevklerin, üst düşünce ve sorunların etkin olduğu bir alandır. Tabii, burada şöyle bir soru sorulabilir: Dinî mimarinin görkemli eserleri, insanların fakir fukara oldukları dönemlerde, sözgeli mi ortaçağda ortaya çıkmıştır; peki bu nasıl izah edilebilir? Hemen söylemek gerekir ki, bu mimariyi organize eden kişiler, estetik aşamaya ulaşmış kişilerdir. Bunlar arasında yüksek eğitim almış, yedi özgür sanat (*artes liberales*) konusunda yeterliliği olan din adamları ve soylular bulunur. Mimariyi önemli ölçüde finanse eden, işçiliğini yapan, yaptıkları bağışlarla inşaatın sürmesini sağlayan yoksul halk ise yine “varolmak” ile ilgili bir kaygı ve umuttan hareket eder. Bu kaygı ve umut, yok oluş ve sonsuz azap karşısında umuda, sonsuz varoluşa metafizik bir kapı da aralar. Bu umut İncil’deki “dar kapı” metaforu ile sınanır. Aynı şekilde İslam dinindeki “Sırat köprüsü” de, insanın iyiliğe (*hayır*) eğilimini pekiştiren ve onu bu yönde motive eden çağrışımları ile öne çıkar.

2. Mimari ve Edebiyat

Mimari ve edebiyat, insanın yeryüzündeki varoluşunun iki büyük formudur. Bu güçlü ve kalıcı formlar, estetik aşamada anıtsal eserlere dönüşürler. Estetik aşamaya gelebilmiş toplumlar, bir özgürlük, adalet ve refah toplumdur. Buradan hareketle söylersek, sanat, tarih boyunca, gücün, zenginliğin, kültürün biriktiği noktalarda ortaya çıkmış ve ortamın görkemine katılmıştır. Bu görüşe, yazarların pek çoğunun yoksulluk içinde yaşadıkları teziyle karşı çıkılabilir. Ne var ki, sanatın ve edebiyatın gelişmesinin bireysel refahla değil, daha çok toplumsal ve kültürel refahla ilgisi vardır. Hayati ihtiyaçlarını karşılayıp yüksek kültürel formları üretebilmiş toplumlarda edebiyat ve sanat da ortaya çıkar. Bu

kültürel formlar birbiriyle yakın ilişki içindedir. Eğitim, ekonomi, hukuk, yönetim, felsefe, bilim, mimari, sanat ve edebiyat bir arada bulunan, birbirini destekleyen, birbirini etkileyen formlardır. Bu açıdan bakıldığında eğitim olmadan hukukun, hukuk olmadan ekonominin, ekonomi olmadan da diğerlerinin ortaya çıkıp gelişmesi olsa olsa istisnai bir durum olabilir. Bu nedenle mimari, bir gücün ve gelişmişliğin ürünü olarak ortaya çıkar; bu tarih boyunca hep böyle olmuştur.

Barınma ve güvenlik ihtiyacının karşılanıp sosyal yapının oluşturulmasından sonra, güzellik duygusunun bir ifadesi olarak sanatsal bir duyarlık, estetik bir talep de ortaya çıkar. Sözüünü ettiğimiz ilk iki aşamada barınma ve güvenlik ihtiyacı, önceliklidir. Toplumsal gereksinim, dayanışma ve paylaşım önemlidir. Bu aşamada hak, adalet önemlidir. Sosyal gereksinim, dağınık bir şekilde değil, bir araya gelerek bir düzen oluşturmayı, yasa koymayı, fiziksel mekânı düzenlemeyi gerekli kılar. Evlerin sokakların, mahallelerin kurulmuş ve buralarda sosyal bir yaşamın ortaya çıkmış olması gerekir. Estetik aşamada, mimari ve edebiyat bir araya gelir. Mimari ve edebiyat ilişkisinden söz edebilmek için, mimarideki aşamaların ortaya çıkmış, köylerin, şehirlerin, mabetlerin, yönetim binalarının, ibadethanelerin, görkemli yapıların, yolların yapılmış olması gerekir. Ama bütün bu mimari estetik formun ortaya çıkışında edebiyatın da bir katkısının olabileceğini göz ardı etmemek gerekir. Zira edebiyat öncelikle insanın kalbinde ve zihninde olan bir şeydir. Mimari ise kalpte ve zihinde olanın yansıması ve ifade bulmasıdır. Bu açıdan bakıldığında mimari ve edebiyat birbirini önceleyen ya da dışlayan değil, her aşamada birbirini destekleyen yapıdadır. Edebiyat yüksek seviyeye ulaşabilmek için yüksek mimari formlara gereksinim duyar, aynı şekilde mimari de bir estetik form ve yüksek beğeni duygusuyla ortaya çıkar. Yüksek mimari eserlerin yer aldığı şehir dokusu, kültürün bütün alanlarını olduğu gibi sanatı ve edebiyatı da motive eder. Kuşkusuz taşra ve kırsal bölgelerde edebiyat için uygun mekânlardadır; özellikle tema açısından, tabiatı, kırsal bölgeleri, buralardaki yaşam tarzını anlatan pastoral ürünler, köy romanları vardır. Burada söz konusu olan doğrudan edebiyat eserinin teması değil, onu üreten bilinçtir. Bugün klasik niteliği kazanmış eserlere baktığımızda, hemen hepsi, belirli bir estetik beğenin, kültür ve bilinç seviyesinin bulunduğu mekânlarda ortaya çıktığı görülebilir. Edebiyat şehri, kültürü, mimariyi ve edebiyatı sever; kültürün bu farklı formları tarafından tamamlanır ve kendisi de onları tamamlar. Estetik aşama beğenin, ince zevkin, felsefe ve seçkin kültürün ifadesi olarak, mimari tarafından desteklenir; kendisi de mimariyi destekler. Kültürü, mimariyi oluşturan bilincin ortaya çıkmasına, gelişmesine katkı sağlar. Ama yalnız bu değildir: Mimari, edebiyat eserlerinde yaşamaya, nefes almaya başlar. Bir mekân en iyi bir edebiyat eserinde algılar ve yaşarız. Sadece kendi gördüklerimiz ve deneyimlediklerimiz değil, edebiyat eserlerindeki zengin yaşam deneyimleri ve bakış açıları da bizim deneyimize katılır; mekânla, mimari ile daha çok bütünleşmemizi ve onları daha derinden duyumsamamızı, denilebilirse iki kez ya-

şamamızı sağlar. Edebiyat eserlerine yansımamış mekânlar, edebiyat eserlerinde ifade bulmamış yaşantılar, edebiyat eserlerinde bilincine varılmamış mimari eserler, edebiyat eserlerinde işlenmemiş, rafine olmamış doğa parçaları gibidir. İstanbul'u, Bursa'yı, Erzurum'u, Sivas'ı şairlerin, yazarların, romancıların bakış açısından, onların eserlerindeki zengin varoluş deneyimleriyle yaşamak, mekânı ve mimariyi bilincin ve gönlün gözleri açık bir şekilde yaşamak anlamına gelir. Estetik bilinç, yalnız mekânı ve mimariyi sanat eserine taşıyıp zengin varoluş deneyimleri sunmakla kalmaz, bizzat sanat, edebiyat ve mimari üzerine düşünme gereği de duyar. Bu evre, edebiyatın ve estetiğin kendi üzerine düşünme evresidir. Kendi üzerinde düşünmeden edebiyat gerçek estetik olgunluğa erişmez. İşte bu evrede edebiyat bir sanat olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla mimarinin en üst seviyesi, edebiyatın da en üst seviyesi olacaktır.

Estetik bilinç, bir yaşama kültüründen çıktığı gibi, içinden çıktığı yaşama kültürünü de geliştirir. Edebiyatta varoluşu yaşamak yetmez, onu ifade etme de gerekir. Onda yaşamayı söze aktarmak, sözde çoğaltmak, sözde resmetmek, sözde tashih etmek tutkusu da vardır. Hayat insana yetmediğinde edebiyat devreye girer ve onu çoğaltmaya başlar. İnsanın varoluşu merak etmesi, varoluşu sözde yeniden kurması, yeniden anlamaya çalışması, edebiyatı doğurmuştur. Tıpkı mimarideki aşamalar gibi sözü kullanma biçiminde de aşamalar vardır. Bu aşamalardan ilki, iletişim ihtiyacıdır. İnsan, sözle hayata başlar, sözle yaşar, sözle iletişim kurar. Söz alır söz verir. İlk aşamadaki iletişim ihtiyacı, ilerleyen aşamalarda estetik gereksinime dönüşür. Aristoteles, bu estetik aşamayı "güzelleştirilmiş dil" olarak tanımlar. İnsandaki güzellik duygusu, sözü güzelleştirmeyi de ister. İnsan, güzel sözle etkiler, güzel sözle etkilenir. Estetik bilinçle, varoluş dilde yeniden kurulur, güzelleşir, çoğalır, zenginleşir. İnsan, içindeki sevince, acıya form verir, şekil kazandırır, varoluşu dile getirir. Varoluşu dile getirmek demek, ona derinlik ve anlam kazandırmak, ruh ve yeni boyutlar kazandırmak demektir; zamanı salt doğaya ait bir akış olmaktan çıkarak insan dünyasına, ruha dönüştürmek demektir. Mimari de benzer şekilde taşı toprağı ağacı ruha dönüştürmek demektir; fiziksel evreni insan dünyasına, ruh dünyasına dönüştürmek demektir. Yaşantılar, hisler edebiyat eserlerinde yeniden ifade bulur; yollar, şehirler yeniden ifade bulur; dağlar, denizler, ovalar yeniden ifade bulur; mimari yeniden ifade bulur; baştan sona tüm varoluş yeniden ifade bulur. Bu yüzden edebiyat, gören gözdür; varoluş üzerine bir bakış, bir bilinçtir. Yalnız hayat onu üretmez, o da hayatı üretir. Dünyanın güzellikleri edebiyatla bilince çıkar, kalıcı bir ifadeye kavuşur; yaşadığımız dünyanın güzelliklerinin farkına edebiyatla varırız. Edebiyat varoluşa ilişkin bir bilinç ve farkındalık oluşturur.

3. Mimari ve Edebiyata İlişkin Dönemler

Ev, cennettin ihtişamından yeryüzüne düşen insanın, kaygılı ve acılı yüreğini sükûnete erdireceği bir yer olarak görülmüştür. Bu acılı, sonlu ve kaygılı va-

rolüş, bir yaşama ve barınma kültürünü de beraberinde getirmiştir. Yeryüzüne, kendi bedeninin ağırlığı, hastalık, ihtiyarlık ve ölüm gibi gerçeklikleri ile bağlanan Âdem, yaşadığı pişmanlık, acı ve geri dönüş arzusunun ifadesi olarak Tanrı adına bir ev inşa eder. *Beytullah*, Âdem ve Havva'nın acısını, şaşkınlığını, pişmanlık ve geri dönüş arzusunu da simgeleyen bir yapıdır ve bu hâliyle âdetâ yeryüzüne vurulmuş bir mühür gibidir. Daha sonra inşa edilen en görkemli binaların, dinî mimaride ortaya çıktığı dikkate alınır, insanın, Âdem'le kurduğu duygudaşlığın ve geri sonsuzlaşma arzusunun ne kadar güçlü olduğu görülebilir.

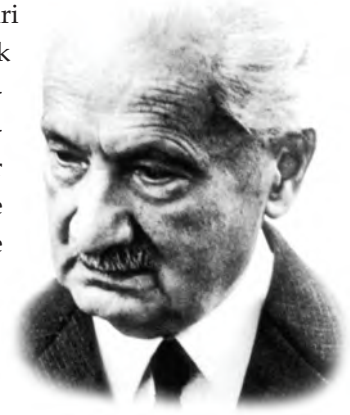
Mimari ve edebiyat ilişkisini tek bir dönemden, tek bir önermeden hareketle açıklayamayız; böyle yaparsak yanılırız. Temel karakteristiği açısından birbiriyle uyuşmayan farklı mimari dönem ve anlayışlardan söz edilebilir. Ana hatlarıyla bir sınıflama yapmak istersek dört ana dönemden söz edebiliriz: Temel mimari dönem, gentil dönem, klasik dönem, seküler (modern ve post-modern) dönem. Bu dönemlerin hem mimari, hem de mimari ve edebiyat ilişkisi açısından farklı yansımaları olmuştur.

3.1. Temel mimari dönem: İnsanlığın başlangıcından pagan kültürüne kadar olan dönem, temel mimari dönem olarak adlandırılabilir. Bu dönemde, insanlar, doğadan seçtikleri malzemeleri daha yüksek formda yeniden üretmedikleri için, temel ihtiyaçlar düzeyinde kalan mimari, kısa sürede doğaya karışmış, daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan anıtsal eserlerde olduğu gibi kalıcılık gösterememiştir. Bu dönemin temel ihtiyacı barınma ve güvenlidir. Mimari uygulamalar bu ihtiyacın giderilmesini amaçlamıştır. Bu nedenle sade, basit ve gösterişsizdir.

Bu dönem, sözlü geleneğin öne çıktığı bir dönemdir. Kuşaklar, yaşam deneyimlerini, atasözleri, kıssalar, masallar, efsaneler şeklinde aktarmışlardır. Vico'nun gentil kavimlerin dışında "tanrı ile bağlarını korumuş, iletişimlerini sürdürmüş" dediği bu kavimlerde, tek tanrı inancı etrafında bir sözlü literatür oluşmuştur. Bu literatür, daha sonra Hristiyanlık ve İslamiyet'le devam etmiştir.

3.2. Gentil Dönem: Vico, *Yeni Bilim*'de gentil kavimlerin, serbest ilişkiler uğruna ailelerini dağıtan ve yeryüzünün vahşi ormanına dağılan kişiler olduklarından söz eder. Tanrı'yla bağları kesilen bu kişiler, uzun bir deneyimden sonra kendi tanrılarını yaratarak evlenmeyi, ev kurmayı, soy hâline gelmeyi, devlet ve toplum oluşturmaya; hayatı, evreni ve toplumu akılla açıklamaya başarmışlardır. Mitoloji, şiir, felsefe ve hukuk, bu anlama ve düzenleme isteğinin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Mısır, Sümer, Asur, Babil, Antik Yunan ve Roma gibi pagan kültürler bu kategori içinde yer alırlar. Pagan kültür, ihtişama ve tanrılaşmaya eğilim duyan bir kültürdür. Babil'in asma bahçeleri, Mısır Piramitleri, Antik Yunan tapınakları ve tiyatroları, Antik Roma mimarisi, sütunları, kemerleri, süslemeleri, geniş ve yüksek mekânları ile heybeti ve görkemi hedefleyen, ihtişamıyla birey-

lerde insanüstü bir güç duygusu oluşturmaya çalışan, bununla insandan itaat ve tapınma talep eden mimari uygulamalardır. Kişi bu ihtişam karşısında daha çok uzaklardan itibaren büyülenmeye başlar. Yaklaştıkça otoritenin gücünü iliklerinde hissederek. Pagan kültürde yüksek ve anıtsal mimarinin böyle örtük bir anlamı da vardır. Güçlü ve asil kişiler, halk üzerinde egemenlik oluşturmuşlar, onları köleleştirmişler ve itaate zorlamışlardır. Otoriteyi güçlendirmek için, inanç ve itaat talep etmişlerdir. Aristoteles, *Politika*'da, sitenin vatandaşı olabilmek gibi yüksek bir onurun kanunlara, âdet ve geleneklere itaatin yanında sitenin tanrılarıyla alay etmemek gibi bir koşulundan da söz eder. Köle, önemli bir işgücüdür ve anıtsal yapıların, haşmetin ve görkemlin ortaya çıkabilmesi için kendisine ihtiyaç duyulmuştur. Aristoteles, kölenin site için vazgeçilemeyecek bir işgücü olduğundan söz eder. Ona göre, ne zaman çarklar kendi kendine dönmeye başlar, işte o zaman köleye de ihtiyaç kalmaz. Bu da, uzak bir öngörüyle, kas gücünün yerini makine gücünün aldığı sanayi dönemine işaret eder.



Martin Heidegger

Gentil dönemin literatürüne, Yunan ve Roma eserlerini örnek verebiliriz. Bu dönemde, mimarideki görkem, literatüre de yansımış, Homeros ve Hesiodos gibi anıtsal şairler; Euripides, Aristophanes, Sophokles gibi tragedya ve komedyaya yazarları; Herakleitos, Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi efsane filozoflar yetişmiştir. Roma döneminde ise Lucretius, Cicero, Virgilius, Horatius, Seneca, Ovidius, Plutarkhos gibi tiyatro yazarları, güçlü hatipler, şairler ve filozoflar yetişmiştir.

3.3. Klasik Dönem: Bu dönem, Hıristiyanlıkla birlikte başlar, İslamiyet'i de içine alarak sanayi devrimine kadar sürer. Klasik dönemde, özellikle Batı kültüründe, gentil anlayışın soyluluk merkezinde oluşan sınıf yapıları devam etmiş; din adamları, soylular, tüccarlar ve köylüler olmak üzere bir toplum yapısı oluşmuştur. İslam kültüründe ise din adamları, zenginler, fakirler olsa da toplumu katı bir şekilde ayırtıran sınıflamalar görülmez; zira Batı kültüründe olduğu şekliyle toplumu biçimleyen bir "soyluluk" anlayışı yoktur. Her iki kültürdeki bu toplumsal yapılar beraberlerinde bir mimari yaklaşımı da getirmiştir. Dinî alanda manastırlar, katedraller, kiliseler yapılmıştır. Gotik ve barok mimariye ait görkemli örnekler verilmiştir; soylu ve yönetici sınıfa özgü kaleler, şatolar, saraylar şeklinde güçlü ve görkemli bir sivil mimari de ortaya çıkmıştır. Zenginliğin, bilginin, eğitimin merkezileştiği din adamları ve soylular sınıfı, estetik düzeyi yüksek bir mimarinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu mimari, tek tanrılı inanın öğretileri çerçevesinde özgün bir söyleme sahip olsa da, Antik Yunan'dan beri gelen gentil mimarinin deneyimlerini de yansıtır. Semavi dinler

belirli bir zümrenin, belirli bir kabilenin ya da soyun iktidarını değil, inancın, umudun, sonsuzluğun sevgi ve merhametin merkezileştiği bir varoluşun mesajını vermişlerdir. Bu yaklaşımda efendi köle yoktur, zengin fakir yoktur, soylu ve köylü yoktur. İlahi sevginin merkezileşmesi, dini yapılarıdaki görkemi öne çıkarmıştır. Bu görkem, sınıfsal bir ayrımı ve ayrıcalığı temsil etmediği için herkesin kendisine katılabileceği, kendisini yaşayabileceği, Tanrı'ya yaklaşabileceği, kendisini dinleyebileceği, yüreğini dinginleştirebileceği bir varoluş biçimini yansıtır; gentil mimaride olduğu gibi, dünyasal bir iktidar önünde itaati, eğilmeyi ve tapınmayı talep etmez.

Antik Yunan ve Roma kültürü Batı mimarisi üzerinde etkilidir. Batı kültürü nasıl ki, Yunan felsefesine dayanırsa, Avrupa mimarisi de hangi dönemde olursa olsun Antik Yunan ve Roma mimarisine dayanır: Sütunlar, kemerler, mimarinin bir parçası olan süslemeler, freskler, heykeller, resimler; meydanlar, kuleler, anıtlar... Hristiyan mimarisi kendisinden önceki Antik Yunan ve Roma kültüründen çok şey almış, bu dönemdeki mimari uygulama ile senteze gitmiş; kendi teolojik öğretilerini oradan aldıklarıyla uyuşturmaya çalışmıştır. Böylece heykel gibi, ikon gibi, resim gibi güçlü sanatsal ifadeler, belirli teolojik ilkeler çerçevesinde Hristiyanlık mimarisinde kullanılmış, giderek bu mimarinin bir parçası hâline gelmiştir. Gotik ve Barok sanat eserlerinde, mimari, bir sanat galerisi gibi, resmin, heykelin, süslemenin, bezemenin, tüm zarafet ve tasarım gücünün sergilendiği bir alandır. Antik Yunan'dan doğru süregelen pagan ve kölecî ruh hâli, özellikle sivil mimaride nükseder. Bu dönemde şehir, sanat ve edebiyat duygusunu kışkırtır. Toplumsal mekânlar sanat duygusunu geliştirir. Mimari ile edebiyat arasındaki koşutluk, gentil dönemdeki antik Yunan ve Antik Roma örneğinde olduğu gibi burada da görkemli örneklerini vermiştir.

İslam mimarisi de bu dönemde bir kimlik arayışı içindedir. Cami formu, bir ibadet mekânı olarak ulvilik, sonsuzluk, genişlik, etrafında daha öncekilere benzerken, bir yandan da ondan ayrılmak ve kendi kimliğini inşa etmek ister. Arabistan, Mısır, Bağdat, Şam, Fas, Tunus, Cezayir, Endülüs, Semerkant, Buhara, Tebriz, İsfahan, Konya, Bursa, Edirne, İstanbul, İslam mimarisi alanında öne çıkmış mekânlardan bazılarıdır. İslam kültürü, mimari uygulamalarda, her ne kadar Hristiyanlık inancının deneyimlerinden yararlanmış olsa da, kendi varlık, zaman, insan ve evren anlayışını mimariye aksettirebilmiştir. Bu anlayışın temelinde birlik (*tevhit*), teslimiyet, huzurda olma, umut ve sonsuzluk duyguları vardır. O, trajik olanı dışlayan, sükûneti, ritmi, canlılığı, ahengi, simetriyi, genişliği öne çıkaran, insanı ezmeyen, küçümsemeyen, aksine onu varlıktaki birlik ve yüceliğe katan bir mimari uygulamadır. İlahi sevginin merkezileştiği anıtsal yapılarda, özellikle camilerde çok iyi görülebileceği gibi, evrendeki düzen, ahenk, birlik, sonsuzluk, umut, bağlanma duyguları öne çıkar. Kişi kendini bu evrensel ahengin bir parçası olarak hisseder; trajik bir şekilde gazaba uğramış, lanetlenmiş, atılmış, acı ve ıstırap çeken uyumsuz bir unsur olarak görmez. Bu mimari

anlayış, her ne kadar görkemi ve gösterişi amaçlamasa da, derin sükûnetin ve alçakgönüllülüğün altında sonsuzluk ve umut gibi metafizik bir aşkınlığı da sunar.

Klasik dönemde de edebiyatla mimari arasında hep var olan koşutluğun sürüp gittiği söylenebilir. Hem mimaride hem edebiyatta anıtsal eserler ortaya çıkmıştır. Güçlü sözlü geleneğin, kutsal tarihe ilişkin anlatıların, şövalyelik hikâyelerinin yanında Augustinus, Aquinas, Dante, Pascal, Shakespeare bu dönemde Batı kültürü içinde yetişmiş önde gelen isimlerden sadece birkaçıdır. İslam kültüründe de bu dönemde onlarca eser üretilmiş, anıtsal ürünler literatüre katılmıştır. Farabi, İbn Sina, Gazali, İbn Arabi, İbn Tufeyl, İbn Hazm, İbn Haldun, Yusuf Has Hacip, Ahmet Yesevi, Hafız, Attar, Mevlâna, Yunus, Fuzuli bu dönemde İslam kültürü içinde yetişen kişilerden bazılarıdır.

3.4. Seküler Dönem: Seküler dönem, felsefi köken olarak Rönesans'a, özellikle de aydınlanma dönemine kadar geri götürülebilir; ancak gerek toplum, gerekse mimari ve edebiyat alanında kendini hissettirmesi sanayi devrimi ile birlikte olmuştur. Temel karakteristiği, dinî söylem ile kendi arasına mesafe koymasındır. Bu yaklaşım bilimde, felsefede, mimaride, edebiyatta, resimde ve sanatın diğer alanlarında temel bir dönüşüme yol açmıştır. Bu dönem kendi içinde aralarında bazı farklılıklar olan modern ve postmodern olmak üzere iki farklı evreye ayrılır. Modern döneme gelindiğinde hem Batı hem de Doğu kültüründe anıt eserler çoktan ortaya çıkmış durumdadır. Bu dönemde, klasik dönemde olduğu kadar anıtsal mimari eserler üretilmemiştir.

Sanayileşme, insanlık tarihinde yeni bir sayfa açmış, yeni toplum yapıları, yeni yaşama stilleri kendini göstermiş; toprağa bağlı geleneksel toplum yapısı, sanayi kentlerine doğru yönelen göçlerle temel bir dönüşüme uğramıştır. Büyük sanayi kentleri etrafında mahalleler, gecekondu semtleri oluşmaya başlamış, giderek yeni bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Bu ortamda daha çok "işlevsel konut" anlayışı merkezinde ortaya çıkan mimari, kentlerde, sanayi bölgelerinde kümelenen insanların barınmasına yönelik mimari uygulamalar olarak kendini göstermiştir. Görkem değil, işlevsellik öne çıkmıştır. Bu dönemden sonra, sermayenin etkinliği, dinî ve soylu çevrelerin mimari hareketinin önüne geçmiş, bu durum günümüzün "gökdelen", "iş merkezi" gibi popüler yaklaşımına değin sürmüştür. Bu dönemde görkem, haşmet yerine "işlevsel"lik öne çıkmış, postmodern yaklaşımla birlikte bu işlevsellik korunmakla birlikte "gökdelen mimarisi"nde olduğu gibi bir olağanüstülük ve sıradışılık kendini göstermiştir.

Kültür tarihinde bir dönem birden bitip bir başka dönem birden başlamaz; bir anlayış tümüyle yok olup yerini bir başka anlayışa bırakmaz. Kültür bir sürekliliktir, edebiyat sanat bir sürekliliktir, mimari bir sürekliliktir; sonraki dönemler, daha öncekileri kapsar. Dolayısıyla seküler dönem de, kendisinden önceki bütün dönemlerin birikimine, anlayış ve uygulamalarına sahiptir. Bu nedenle mekân, tıpkı günümüzde olduğu gibi önceki dönemlerin yapıtlarıyla bezelidir. Bu dön-

min edebiyatçıları da önceki dönemlerin mimari ve kültürel birikimine tanıklık ederler; onlardan beslenirler. Modern dönem, ortaya çıkan yeni sınıf anlayışı, sosyal hayattaki yeni oluşumlar, sanayi kentleri, patron ve işçi gibi yeni kavramlarla farklı bir ruh hâlini yansıtır. Bunun yanında pozitivizm gibi yeni felsefelerin etkisiyle geleneksel değerlerle derin hesapları olan, özellikle inanç alanında tereddüt yaşayan bir ruh hâli de göze çarpar. Nietzsche'nin "Tanrı öldü" çılgılığı, pozitivizmin dini eskilerde kalmış bir aşama olarak yorumlaması, her şeyin akıl ve bilim planında kavranması ilkesi, modern insanın, özellikle de edebiyatçı ve sanatçıların ruhunda derin bir melankoli oluşturmuştur. Değişen toplum yapıları, kurulan yeni sınıflar, sanayi kentleri, sermayenin tüm gücüyle toplum üzerinde yeni ve devasa bir güç olarak ortaya çıkışı, bu dönemin eserlerine bir sorgulama, arayış, bunalım, melankoli şeklinde yansır. Böylece sanayi devrimiyle birlikte yeni bir toplum, yeni bir insan, yeni bir sanat, yeni bir mimari anlayışı ortaya çıkmış, geleneksel hiyerarşi ve toplumsal sınıflar ortadan kalkmıştır. Sanayi devrimiyle birlikte sosyal ilişki ve giderek statülerde meydana gelen değişim, çekirdek aileyi ve otonom bireyi öne çıkarmış; bu da mimaride yeni anlayış ve uygulamaları beraberinde getirmiştir. Modern dönemin sosyal konut projesi bu döneme karşılık gelmektedir. Artık mimari denildiği zaman dinî mekânlar ya da soyluların yaşama alanları değil, sanayi kentlerinde yaşayan halkın, işçilerin, yoksul ve orta sınıfın barınma alanları akla gelir. Bu dönemdeki yaygın mimari uygulamalarda göz önünde tutulan temel düşünce, göçlerle sanayi kentlerinde biriken binlerce kişinin barınma ihtiyacıdır. Bu anlayış, işlevsel mimari uygulamalarını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde halkın mimarisi, barınma anlayışı öne çıkmış, anıtsal binaların yerini toplu konutlar almıştır.

Tarih boyunca edebiyat ve mimari arasında doğru orantı vardır. Ne var ki, bu doğru orantı, sanayi devrimi ile birlikte yeni bir mecrağa girmeye başlar. Anıtsal mimarinin yerini büyük, devasa fabrikalar, katedral kulelerinin yerini fabrika bacaları almaya başlar. Giderek sosyal hayat yeniden tanımlanır. Mimarideki bu duraklamanın aksine büyük edebî eserlerin pek çoğunun bu dönemde ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle roman ve şiir sanatında klasik eserler ortaya çıkmıştır. Rus, Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatı parlak eserlerini bu dönemde vermiştir. Karl Marx, Nietzsche, Comte, Darwin, Dickens, Zola, Balzac, Goethe, Valéry, Rimbaud, Baudelaire, Dostoyevski, Tolstoy, Freud bu dönemin literatürünü oluşturan isimlerden birkaçıdır. Aslına bakılırsa, felsefe, sanat ve edebiyat hiçbir dönemde bu kadar üretken ve verimli olmamıştır.

Postmodern dönemde sermayenin yükselişi, gücü ve etkisi artarak devam etmiştir. Bu dönemde klasik dönemdeki soyluluğun yerini sermaye almıştır. Klasik dönemdeki anıtsal mekânların yerine gökdelenler, tatil ve alışveriş merkezleri geçmiştir. Benzer şekilde klasik ve modern edebiyattaki metin kavramı sarsılmış, yerini sürümü olan "sözde metin"ler (*pseudo-text*) almıştır. Söz ve metin saygınlığını yitirmiş, kalıcı ve klasik üretimler yerine günlük tüketimi olabilecek çalışmalara yönelinmiştir. Hiçbir şeyin özü ve esası olmadığı fikri,

“ciddiyet”i, “asalet”i, “görmek”i kırmış, saygınlık anlayışını yok etmiş, anıtsal eser fikri ortadan kalkmış, bunun yerine sanatsal olma, bir tez ortaya koyma, bir söz söyleme iddiası gütmeyen, güzellik, ölçülülük fikrine sahip olmayan çalışmalar öne çıkmıştır. Klasik ve modern dönemdeki saygın sanat, edebiyat ve metin anlayışı, ölçü, ahenk ve simetri duygusu, postmodern dönemde yerini karşıt uygulamalara bırakmıştır. Kant, algı sınırlarımızı aşan anıtsal yapılar için, dinî anlamlarını da göz önünde tutarak “yüce” (*Erhabenheit*) değerini kullanmış; bu yapılardaki ruhun güzellik kavramıyla ifade edilemeyeceğini, zira algı ve duyum açısından onlarda güzel kategorisini aşan bir özellik olduğunu söylemişti. Kişide huşu uyandıran mimarideki “yücelik” fikri, postmodern dönemde, gökdelenlerde yeni bir ifadeye ihtiyaç duyar hâle gelmiştir. Bu mimarinin gerçeklik duygusunu yok etmesi, insan doğasına uygun olmayışı, vb. nedenlerle, edebiyattaki sözde metinler, mimaride “sözde yüce”ye dönüşmüştür. Gökdelen, yüce kategorisi ile izah edilemeyecek bir mimari tarz sunar. Onu ifade etmek için yeni bir kategoriye ihtiyaç duyduğumuz açıktır.

Anıtsal yapıların kendine özgü bir psikolojisi vardır. Sözelimi, gentil dönemdeki mimari, kişiyi, kendi zayıflığını, güçsüzlüğünü, hiçliğini hissettirecek şekilde mutlak otorite önünde itaate, saygıya, tapınmaya zorlar. Klasik mimaride kişiye kendi faniliğini hissettirmenin yanında gerçek sonsuzluğun ilahi birliğe ve bütünlüğe katılmakta olduğu fikri insanın saygınlığını vurgulayacak şekilde öne çıkar. Modernizm, bireyi öne çıkarmış, onun saygınlığını vurgulamıştı. Gökdeleni şehrin merkezine diken postmodern kent tasarımı ise, gerçeklik duygusunu sarsan bu devasa binaların önünde, bireydeki hiçbir şeyin kendi elinde olmadığı, kendi kendine yetmediği duygusunu pekiştirmiştir. Çağımızın modern piramitleri sayılabilecek bu yapılar karşısında birey, silik bir fotoğraf gibi kaldığını hisseder.

Postmodern edebiyat, bu psikolojinin sayısız örneği ile doludur. Kafka’nın *Dönüşüm*’ü, merkezi konumunu yitiren ve giderek bir “araç” hâline gelen birey kavramına iyi bir örnektir; “dönüşüm” araçsallaştırılmaya karşı gösterilen ruhsal bir tepkidir. Modern ve postmodern bireyin şaşkınlığı ve melankolisi, nerdeyse dönemin bütün edebiyat eserlerinin başlıca konusu hâline gelmiştir. Aydınlanmanın öğretileri ve vaatleri ile bir “amaç” hâline geldiğini, özgür ve özerk bir kişilik olarak akli ve sağduyusuyla hayatı yeniden tanzim edebileceğini, evreni ve varoluşu yeniden kavrayabileceğini düşünmeye başlayan modern birey; pozitivizm, materyalizm, sosyalizm, ateizm gibi öğretiler, ardından peş peşe yaşanan dünya savaşları, politik ve ideolojik kamplaşmalar, değer ve güven yitimleriyle, gökdelenler, reklamlar ve alışveriş merkezleri arasında, giderek sermayenin pasif bir nesnesi hâline geldiğini hissetmeye başlamıştır. Bu bunalım ve değer yitimi, modern ve postmodern edebiyatta hissedilebilecek bir durumdur. Birey, eğer bu dünyadaki varoluşunu bir gereklilik temelinde açıklayamıyorsa, mevcudiyet dönüp dolaşıp rastlantıya indirgeniyorsa, varoluşun ontolojik bir daralma içine girmesi kaçınılmazdır. *Kaygı Kavramı, Varlık ve Zaman, Varlık ve Hiçlik* gibi, *Bulantı*,

Sisyphos Söyleni gibi, *Yabancı* gibi eserler, absürt tiyatro gibi bir akım, Dadaizm ve Sürrealizm gibi sanat anlayışları, biraz da kendi yurdunu kaybetmiş bir kuşağın derin melankolisi, ontolojik daralması, varoluşal kaygısı olarak görülebilir. Edebiyatta, kahramanların değil, ezik tiplerin, tezi olan kişilerin değil tezlerden kaçan insanların, sözü olan insanların değil söyleyecek sözü kalmamış tiplerin, bir davası olanların değil varolmak için bir neden bulamayanların sesi duyulur. Devasa gökdelenler çağında, büyük kahramanlar çıkmaz. Bu da aydınlanmanın öğretileri ile merkezileşen bireyin, modernizmin postmodernizme doğru evrilme aşamasında buharlaşmaya uğradığı anlamına gelir. Artık bu dünya, tanımsız, hatta açıklanamayan bir dünyadır. Camus şöyle der: “Oysa kötü nedenlerle de açıklansa, açıklanabilen bir dünya dost bir dünyadır.” Modernizmle birlikte ortaya çıkmaya başlayan yurtsuzluğun ve melankolinin belirtilerinden biri de işte bu yabancılaşma, değersizleşme, yurtsuzlaşma duygusudur.

Sonuç

Mimarinin temel formu, temel gereksinimin karşılanması amacıyla barınak inşa etmektir. Edebiyatın temel formu, iletişimin kurulmasına yönelik “söyleme/konuşma” edimidir. Barınak inşa etmenin ve sözün iki yüksek formu ise mimari ve edebiyattır. Estetik duyarlık, bir yandan mimariyi üretirken bir yandan da söze dönüşür. Burada edebiyat ve mimari, iki farklı varoluş formu olarak ortaya çıkar. Mimari, bir ihtiyaç olduğu kadar, varoluşu ifade etmenin de bir tarzıdır. Bir tutumla mimariyi kuran estetik duyarlık, bir başka tutumla edebiyatı üretir.

Medeniyet, mimari ile başlar. Mimari, temel bir seçim, temel bir yaşama biçimidir; göçebelikten kurtulmanın, yerleşik hayata geçmenin ifadesidir. Ev yapan insan, yeryüzü yamacına düğüm atan bir dağcı gibidir; sakin bir limana demir atan gemiler gibi, gönlünü evine, şehrine, yurduna bağlar. Mimari ve edebiyat, her ikisi de aynı simetrisinin, aynı ruhun ürünüdür. Mimarimiz gibi edebiyatımız, edebiyatımız gibi de mimarimiz vardır. Estetik duyarlığın ileri derecesi, mimariyi ve edebiyatı doğurur; bu ikisi birbirinden bağımsız değildir. Kötü mimari iyi edebiyatı doğurmaz, iyi edebiyattan da kötü mimari çıkmaz. Bunlar birbirini oluşturan ve destekleyen unsurlardır. Edebiyatın olabilmesi, şiirin romanların yazılabilmesi için evlerin kurulması, şehirlerin inşa edilmesi, zengin yaşantıların oluşması gerekir. İlk önce yaşamak, sonra yine yaşamak gerekir. Mimari ve edebiyat, bir yaşama kültürünün eseridir. Dünya görüşleri, varlık ve insan anlayışları yaşam formlarını oluşturur. Bazıları daha yüksek ve kalıcı yaşam formları ortaya koyarken, bazıları daha basit ve gününbirlik yaşarlar. Bazı yaşam formlarında varoluşun yüksek formları ortaya çıkar. İşte bu yüksek formun içinde mimari ve edebiyat bir arada bulunur. Edebiyatta sadece bir betimleme objesi olarak yer almaz mimari; bir mana ve öz olarak da yer alır. Edebiyatınız nasılsa mimariniz de öyle, mimariniz nasılsa edebiyatınız da öyledir. Ne de olsa birisi maddeyi, öteki sözcükleri şekillendirir; aynı ruh ve duyarlığın ürünleri olarak...

YAZINDA MEKÂNI OKUMA YÖNTEMLERİ: J.G. BALLARD YAZINI

Zeynep Tuna Ultav

Bu yazıda, ‘ağır bilim kurgu’nun dünya dışındaki kurgularını reddeden Yeni Dalga akımının öncülerinden kabul edilebilecek Jim Graham Ballard’ın (1930-2009) mekânsal vurguları ele alınacaktır. Yazarlık kariyerinden önce, RAF (Royal Air Force) pilotu olup, 1960’ta ailesiyle Londra’nın dışındaki Shepperton banliyösüne taşınmasıyla tam zamanlı bilim kurgu yazarlığı başlayan (Stephenson, 1991) Ballard’ın, tutarlılığı yadsınamaz bir biçemi vardır. Türkçeye ‘Ballard-yen’ olarak çevirilebilecek Ballardian sözcüğü, ‘J. G. Ballard’ın roman ve öykülerinde betimlenen koşullara –özellikle distopyen modernite, iç karartıcı insan yapımı çevreler ve teknolojik, sosyal ya da çevresel gelişmelerin psikolojik etkileri- benzeyen veya bu koşulları öneren’ anlamlarına gelmektedir (Bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/J._G._Ballard).

Ballard’ın çıkış noktası bilim kurgunun artık insanlığın geleceği ile değil, şimdiki durumumuzu yorumlamakla ve çağdaş deneyimin sözcük dağarcığını ve mitolojilerini araştırmakla ilgilenmesi gerekliliğidir (Delville, 1998). Ballard da söyleminin gelecekte çok şimdinin söylemi olduğunu belirtmektedir: “Başka bir yerde yazmıştım, ısrarla yazınsal metinlerin hangi zaman kesitinden söz ederlerse etsinler, temelde şimdiki zamana -kendi şimdiki zamanlarına- gönderme yaptıklarını ya da yapmaya yazgılı olduklarını savunanlardanım. Şunu demek istiyorum; ütopyacılık ya da kara-ütopyacılık bir ‘fütüroloji’ değildir ve özünde hâlihazırın -şimdinin- karşıt bir yeniden-üretimidir” (Ballard, 1996).

Mottosu ‘Tek gerçek yabancı gezegen dünyadır,’ diye özetlenebilecek olan Ballard’ın bilim kurgu anlayışı bilim kurgucular arasında oldukça fazla tartışma konusu yaratmıştır. Ballard’ın çalışmaları Lem ve diğerleri tarafından bilişsel karamsarlığı, daha iyiye doğru değişim olasılığını kabul etmeyi reddetmesi ve anti-bilimselliği yüzünden ağır biçimde cezalandırılmıştır. Ballard’ın dünyalarını yoğun bir biçimde bilimsel yolla güdülemekteki edilgenliği, bilimsel gelişme ve bilişsel iyimserliği sistemli reddi, dış peyzaj ve aklın tinsel peyzajı arasındaki keskin ayrımı silmesi, bazı yazarların Ballard’ın gerçek bilim kurguya dâhil edilip edilemeyeceğini sorgulamalarına neden olmuştur (Malmgren, 1991).

Ballard söylemi, mekân ve estetik alanla ilişkisini hemen her ürününde korumaktadır. Ballard’ın, mimarlığın yaşantı hakkında oldukça fazla ipucu verdiğini belirtmesi de, sosyo-kültürel yaşantıları tanımlarken mimari öğelerden yararlanmaya eğilimli olmasını kanıtlamaktadır: “...ikamet ettiğimiz mimari



J. G. Ballard

mekân çeşitleri önemlidir –erk sahibidirler. İnsan ırkının bütün üyeleri yok olacak da olsa, diğer gezegendeki ardılarımız mimarlık yoluyla bu gezegendeki insanların psikolojisini yeniden kuracaklardır” (Ballard, 1984). Ballard roman ve öykülerini okurken, mimarlık söylemine aktarımda bulunabilecek üç çeşit yöntem önermek ve bu yöntemler aracılığıyla okuma gerçekleştirmek olanaklıdır: Didaktik, Esinlendirici ve Eleştirel Yöntem.

Ballard didaktik açıdan incelendiğinde, pek çok bilgi verici öğeyle karşılaşmak olasıdır. Bunların birçoğu, çoğu zaman salt diğer alanları kendi söylemine katarak okuyucuya bilgi verme ve aynı zamanda kendi söylemini zenginleştirme ve destek alma amaçlıdır. Bu bilgileri salt mimarlık tarihini oluşturan mimarlardan bazılarının adının ve biçimlerinin kullanılması, mimari yapı biçimleri, iç mekân detayları, mimari akımlar, kavramlar ve ütopyalar şeklinde sıralamak olanaklıdır. Ballard romanları, didaktik açıdan, Ballard’ın, mimarlığı roman ve öykülerinin kurgusunu oluşturması için araç olarak ele alıp onunla ilişki kurmasından öte, mimarlığa daha özel bir ilgisinin olduğunun ipuçlarını vermektedir. Öncelikle roman ya da öykülerindeki kahramanların bazen mimar olarak belirmesi Ballard’ın tariflediği distopyen durum düşünüldüğünde ironik bir hâl almaktadır. Çünkü aslında söyleminde, mimarlığın eleştirisi kapsamında bu koşulların mimarın kendisi tarafından oluşturulduğu alt okumasını yapmak olanaklıdır. Örneğin *Beton Ada* ve *High Rise*’da mimar, ana karakter; *The Ultimate City*’de ise yan karakter olarak belirmektedir. Bu kahramanların yanı sıra, roman ve öykülerinde, mimarlık tarihinin önemli mimar kişiliklerine ya da mimari oluşumlarına, örneğin *Süper Ken*’te Richard Neutra, Frank Gehry’ye ve Le Corbusier’nin *Radiant City*’sine, *Cage of Sand*’de Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier’ye rastlamak olanaklıdır. Ballard, benzer biçimde mimarlar ve kısaca biçimleri üzerine de söz söyleyerek mimarlık bilgisini okuyucuyla paylaşmaktadır. Örneğin, Richard Rogers’ın cam ofisinin ‘akılcıca bir gizleme’ olduğunu belirtmekte; *Sagrada Familia*’nın yaratıcısı olduğu bilgisini de verdiği Gaudi’nin ‘bal peteği şeklindeki’ ve diğer bir yerde ‘biyomorfik biçimli’ olarak betimlediği cephelerinin sözünü etmekte; Albert Speer’in ‘tantanalı’ diye nitelendirdiği binaya onay ve receğini söylemekte; Marinetti’ninse ‘yıkıcı fütürist anlayışı’na işaret etmektedir. Aynı zamanda bina cephesindeki simetrik görsel ustalıkla yaratılmaya çalışılan ve hem gözü, hem de beyni ürküterek bir çeşit psikolojik baskı kurmaya çalışan ‘faşist mimarlığın’ dili hakkında da okuyucusunu aydınlatmaktadır:

Esinlendirici yöntemin, bu edebiyatın kolektif belleği dönüştürerek toplumun gelecekteki mekânsal beklentilerinin yapılandırılmasını ortaya koyması

özelliği, Scholes'e göre bilim kurguya has değildir ve şeyleri yabancılaştırma yöntemi bilim kurguda başkadır. Bilim kurgu dünyasında örneğin taşın taşılığını değişen zaman ölçeğinde hareket etmesi ve değişmesini görerek ya da özellikleri taş a hiç benzemeyen, taş olmayan şeye rastlanır ki taş olmanın gerçek özelliklerini yeniden araştırmaya zorunlu hissedilir (Scholes, 1975). Scholes'in ifadesi doğrultusunda, bilim kurguya içsel olan geleceğin mekânlarını mimarlık söylemine taşıma sürecinin yanı sıra, bu yeni mekânsal oluşumlara bakarak günümüzün mekânlarının 'gerçek özelliklerini yeniden araştırma yönünde zorunluluk hissedilir'. Damrau, bu anlamda mimarlığın bilim kurgu yapıtlardan alabileceği esinlenme ilişkisini şöyle tanımlamıştır: "Romanlardaki düş ürünü buluşlar ve yolculuklar böylece gerçek buluş yeteneğiyle dinamik bir ilişkiye sahip gibi görülebilir. Roman, insanlığın düşlerinin doğru gerçekleştirilmesini elde etmeye çalışarak, esinlenme için onlara fantastik bir yaşam vererek gerçek teknolojik kopyalar kullanmaktadır..." (Damrau, 1999).

Ballard'ın mekânsal anlamda yaratıcılığına örnek olarak üç yapıtı ortaya konulabilir: *Stellavista'nın Bin Düşü* (1962), *Yakın Geleceğin Mitosları* (1982), *Thirteen to Centaurus* (1962). Bunlardan *Stellavista'nın Bin Düşü*, içindeki duyarlı hücreler (*sensu-hücreler*) sayesinde sakinlerinin ruh hâlini algılayıp konum ve biçim değiştiren konutlardan söz etmektedir. Bu tarif, şimdinin gerçekliğinde bu öyküde betimlenen gerçekliğe hiç benzemeyen konutun doğasını tekrar irdelemeye götürecektir:

En sonunda Stammers pes ederek bizi dünyaya getirdi. Ne yazık ki elindeki daha geleneksel evler biraz daha iyiydi. Asıl sorun şuydu; Al Kumsallar'ın çoğu erken ya da ilkel-fantastik PT'den oluşmaktaydı, yeni biyo-plastik ortamın bulunduğu olanaklar mimarların aklına daha çok yatmıştı. Yüzde yüz tepkisel yapı ile geçmişin katı, tepkisiz evleri arasında bir uzlaşmaya gidileli birkaç yıl oluyordu. İlk PT evlere serpiştirilmiş sensu-hücreler öylesine fazlaydı ki sakinlerinin her ruh hâli ve konum değişimini yankılıyorlardı; onlarda yaşamak birinin beynini işgal etmek gibi bir şeydi" (Ballard, 1995: 219-20).

"Bir şey odanın normal perspektiflerini değiştirmişti. Duvarın aşağı sarkan gri şişkinliğine odaklanmaya çalışarak, dışarıdan ayak sesleri gelip gelmediğini dinledim. Koridor duvarı, bunu doğrularcasına çekilmeye başladı. Normalde iki metre eninde bir yarık olan kemer altı yolu, birisini içeri almak için yükseldi. Gelen yoktu, ama oda ikinci bir varlığı ağırlamak için genişledi ve tavan da yukarı doğru kabardı. Şaşırmıştım, başımı oynatmamaya çalışarak doldurulmayan basınç alanının oda boyunca ilerleyip hızla yatağa gelmesini izledim; tavandaki küçük bir kubbe, bu hareketi gölgelemekteydi" (Ballard, 1995: 236).

"Koza ikiye bölünürken, koridorun çarpık ağzını, oturma odası tavanının çökmüş hatlarının altındaki odaya kıvrıldığını görebiliyordum. Eriyik sıvanın üzerinde kayarak koridora çıktım. Tüm ev parçalanmış gibiydi. Duvarlar eğrilmiş, zemin köşelerine sarılmıştı. Su havuzun dışına akıyordu, tüm birim zayıflamış ve temellerin üzerinde öne yatmıştı. Merdivenin camdan dilimleri tuzla buz olmuş, jilet gibi dişler duvardan öne uzanıyordu" (Ballard, 1995: 238).

Ballard *Stellavista'nın Bin Düşü*'ndeki konut mimarlığını tariflerken, kendi kurgusunun ögesi olan duyarlı hücreler yoluyla gelecekçi bir mimari yapı çizerken, aynı zamanda bu yapının biçimine ilişkin de bilgiler vermektedir. Ancak bu yapıda en dikkat çekici yenilik mimarinin bundan böyle insanla etkileşim sonucu biçimsel olarak anında başkalaşabilme niteliğinin kazandığı bir ütopya tariflenmesidir. Ballard, öyküde tariflediği konutu saran ince dev damarlar sayesinde yaşayanlarının ruh hâline göre biçim değiştiren, gerektiğinde büyüyüp küçülebilen konut ile şimdinin durağan, tepkisiz evleri arasında karşıtlık kurmaktadır. Bu anlamda diğerleriyle karşılaştırıldığında mimari çerçevede yaratıcılık sınırlarını mimari anlamda en fazla zorlayan öyküsünün bu olduğunu savlamak olanaklıdır.

Bu yaratıcı ve didaktik bilgilerin yanı sıra, Ballard yazınındaki mimari ipuçları, asıl onun modern mimarlığın söylemlerini ve uygulamalarını eleştirdiği distopyen söyleminin içeriğindedir. Modernizm tarafından ütopya olarak tanımlanan kurgular, Ballard söyleminde birer distopya olarak belirmektedir. Ballard söyleminde distopyaya dönüşen ütopyalar da, kent ütopyası ya da kentsel içeriği yadsıyan ütopyalardır; ancak her koşulda kentsel ölçeği ve kentsel yerleşimi temsil etmektedirler.

Kent içi ütopyanın temel bileşenini oluşturan ögeyi, çok katlı mimari yapı olarak tanımlamak, bir diğer deyişle, kent içi ütopyayı çok katlılık ütopyasıyla özdeşleştirmek olanaklıdır. Modern kentsel peyzajın tariflenmesinde belki de en basmakalıp nesneyi oluşturacak çok katlı mimari yapı -tipolojik bir adlandırmayla gökdelen- Ballard söyleminde kendi içinde kent olmaları, bu anlamda da geleneksel anlamıyla tanımladığımız kentle ilişkisizlikleri üzerinden tanımlanmakta ve eleştirilmektedir. Çok katlılık anlamında, kendi kendine yeten 'süper-modern' bloktaki teknolojik donanım ve sınıfsal ayrışmayla başa çıkamayan blok sakinlerinin cinnetiyle sonuçlanan *High Rise* distopyası, en önemli çok katlı eleştirisini temsil etmektedir. Banliyö kategorisinde ise, güvenlik saplantılı banliyö yerleşimlerinin aslında tam da bu saplantıları yüzünden distopyen sonuçlarla karşı karşıya kalma olasılıklarını sergilediklerini, aslında bu tutumun toplumsal histeriyle güvenlik duvarlarını yerle bir edebilecek bir potansiyeli de içinde barındırdıklarını göstermektedir. Bu romanlar, *Running Wild*, *Kokain Geceleri*, *Milenyum İnsanları* ve *Kingdom Come* olarak sıralanabilir. Kentsel yoğunluk ve kentsel ölçeğin yitmesi anlamında *The Concentration City*, *Chronopolis* ve *Billenium* distopyalarının sonuçlarını incelemek önemlidir. *The Concentration City*'de, mimari yapı, kentsel mekânın önüne geçmiş ve kent hiçbir açık alan bırakılmayacak biçimde sadece yapıların her eksende sonsuza doğru uzamasıyla kaplanmışır. Kent sakinlerinden Franz, kent düşüncesine öyle uzaktır ki, yapılaşmış çevrenin dışında 'serbest mekân' olduğunu sezinlemekte, ancak bu düşünceyi 'kentsel alan'ın varlığı düzlemine taşıyamadığı, böyle bir kavrama yabancı olduğu için kavramsallaştıramamaktadır. *Chronopolis*'te 'yüzlerce-si bitmeyecekmiş gibi görünen, saflarda omuz omuza, devasa domino taşları

gibi sıralanmış otuz-kırk katlı geniş apartman bloklarının' oluşturduğu kentsel peyzajda insanların kollarındaki bandın rengine göre kenti kullanabildikleri bir distopyayla karşı karşıya kalınmakta; Ballard bu distopyasını, kentin terk edilişyle sonuçlandırmaktadır. *Billenium*'daki distopyen son ise insanların yoğunluk sonucu, mekânları yaşamsal gereksinimlerini karşılayamayacak denli sınırlı kullanmalarını tariflemektedir. Ballard'ın aynı dönemde oluşturduğu bu üç kurguyla vermeye çalıştığı ileti, kentlerdeki yoğunluk bu hızla artmaya devam ettiği durumda, *The Concentration City*, *Chronopolis* ya da *Billenium*'daki sonuçların etkisi altında kalılabileceğidir.

Corbusier'nin 1960'larda 'sokağın ölümü' olarak yücelttiği, Scully'nin yine aynı deymi kullanarak eleştirdiği, Trancik'in 'kayıp mekân' dediği, Jacobs'ın kent içi yolları bu sonuçtan sorumlu tuttuğu modern gerçeklik en distopyen ifadesini *Beton Ada*'da bulmaktadır. Tariflenen peyzaj, tam olarak günümüze ilişkin olmasa da, roman kahramanının yüzleşmek zorunda kaldığı, kaza yapmasıyla trafik adasının içinde tutuklu kalması gerçeği distopyen bir çizgiye yakındır. Ancak, Ballard, başa gelmesi çok da zor olmayan bu durumu alegorik bir biçimde yarattığı karakter aracılığıyla anlatmakta, aslında modern yaşamdaki bu tehlikenin çok da uzak olmayabileceğini göstermeye çalışmaktadır. Modernin eleştirisi, *Beton Ada*'da tariflenen adaları içine alan peyzajı fiziksel olarak tanımlamakta, yani var olan çevre ve imgeler üzerinden somut eleştiriler geliştirmektedir. Bu anlamda, aslında modern bireyin nasıl da birdenbire kendini her şeyden yoksun bir adada bulabileceği üstüne gelişen *Beton Ada*, bu nedenle bir izdüşüm değildir. Modernin eleştirisi daha çok bu otoyol peyzajını ve hızı eleştirirken, bu fiziksel çevrenin içinde aslında modernizmin hiç sunmadığı adalardan oluştuğunu söylemektedir.

Rasyonalizasyonun getirdiği aşırı düzen ve aynılaşıma sonuçlarının *Chronopolis*, *Süper Kent* ve *Running Wild*'da nasıl birer distopyaya dönüştüğüne tanık olunmaktadır. *Chronopolis* bu düzene başkaldırıyla sonuçlanır ve kent terk edilir. *Running Wild*'da tariflenen düzen ve bağdaşıklık, içlerinde en tercih edilebilir, en barışçıl düzen gibi görünse de sonuçları, çocukların ebeveynlerini öldürüp kaçacakları biçimde patolojik bir durum almıştır. İnsanların 'ayağına takılan tek bir çam kozalağı'nın bulunmadığı *Süper Kent*'te ise her şey öylesine düzenli olmak zorundadır ki, buna karşı sistemi kuranlar çözüm olarak yapay olarak ufak dozlu psikopatileri özendirmekte, böylece sistem ancak kendi sürdürülebilirliğini sağlayabilmektedir. Ballard'ın bu distopyası da böyle bir gelecek olasılığı ve bunun sonuçlarına karşı söylem yoluyla bilgiye dönüştürülebilecek saptamalar sunmaktadır. Rasyonalizasyon ilkesinin sonucu niteliğinde olan mekanikleşme, *The Ultimate City* distopyasında metropollerin bu nedenle tükendiğine işaret etmektedir. Halloway'in –her ne kadar sessiz ve barışçıl Bahçe Şehir'de büyüdüğü için kendisi imrense de– kendini tüketmiş, terk edilmiş metropolde dolaşırken gözlemlediği peyzaj bir makina peyzajıdır; üstelik makine yığınları oldukça distopyendir. Bu distopyayı *The Subliminal Man*'de oto-

yol kenarının metal, elektronik aygıt, vs.'den oluşan çöplük alanlara dönüşmüş olması, üstelik bu alanların insanların bilinçaltına ileti gönderen aygıtlara hizmet etmesi, *The Drought*'ta ise Ransom'ın, kent terk edildiğinde uzaktan görülen peyzajın, terk edilmiş kuleler arasındaki 'metal parçaları ve eski tekerlekler' olduğunu görmesiyle ortaya koymaktadır. Ballard'ın bu distopyalar aracılığıyla ortaya koyduğu bilgi, *The Ultimate City*'de bu mekanik peyzajın sonucu olarak metropolün bir daha dönülmemek üzere terk edilmesi ve tamamen onunla karşıtlık oluşturacak yeni bir kentleşme anlayışını doğurması; *The Subliminal Man*'de ise bu mekanik peyzajın aslında kapitalizmin reklam olgusuna hizmet edecek bir gizleme peyzajına dönüşebileceği uyarısı olarak okunmalıdır.

Sosyal yalıtım distopyası, *High Rise*, *Yoğun Bakım Birimi* ve *Motel Mimarisi* yapıtlarında görülmektedir. *High Rise*'da blokun küçük bir kent olarak işlemesiyle yaratılan yalıtılmışlık oldukça gerçekçi olup bunun yarattığı psikolojik sonuçlar daha sonra tartışılacağı gibi distopyen olarak okunabilir. *Yoğun Bakım Birimi* ve *Motel Mimarisi* ise Ballard'ın mimarlığın epistemolojik alanına doğrudan bilgi aktarabilecek öyküler olarak sunulabilir. Çünkü bu öykülerde mekânların kullanımını *Yoğun Bakım Birimi*'nde kolektif bir eylem olarak bir mekânda birden fazla kişinin yan yana bulunmaması biçiminde, *Motel Mimarisi*'nde ise ana karakterin gönüllü seçimi sonucunda distopyalaşmaktadır. Sınıfsal ayrım, *High Rise* distopiasında katlar arasındaki katı ayrımla somutlaştırılmıştır. Bu yapı, Ballard söyleminde abartılı bir noktaya yerleşmiş bir yapı olarak görülüp sonuçları irdelenmeye değerdir. Ayrıca mimarlık söyleminde kent bağlamında ortaya çıkan sınıf olgusunun Ballard'da bina ölçeğine ustaca taşınmış olması da, Ballard'ı başka kılan bir özellik olarak varsayılabilir. Kent içi yerleşim olarak *High Rise*'da ortaya konan sınıfsal ayrım, banliyölerde tek bir sınıfın egemenliği ve sosyal ilişkilerin zayıflaması olarak ortaya konmaktadır. Örneğin *Running Wild*'da ortaya konan elit sınıfın bağdaşık bir biçimde yaşama mekânını kurması gerçeği ise günümüzdeki gerçekliğe ilişkin olduğundan distopyen bir zemine oturtulamaz; ancak mekânın sahne olduğu psikolojik sonuçlar ve bu sonuçların mekânsal biçimlenmeyi de içine almakta olan üst sınıf değerlerinin (sıcak-sevgi dolu yuva, mülkiyet, başarı, düzgün bir çevrede yaşama gibi kavramlar) çocuk figürü tarafından alaşağı edilmesi süreci dikkate alındığında, elde edilen bilgi dikkate değerdir.

Bütün bu okuma yöntemleri sonucunda Ballard yazınının mimarlık bilgisinin bilim kurgu yazınında bulunan mekânsal distopyen bilgiyle birleşerek yaygınlaşmasına iyi bir örnek oluşturduğunu söylemek zor olmayacaktır. Didaktik okuma yöntemiyle bakıldığında, okuyucuya mimari öğeler hakkında bilgi veren, belki de merak uyandırarak farkındalık yaratan ya da bu öğelerin tanıtılmasını sağlayan; esinlendirici okuma yöntemiyle bakıldığında, gelecekçi mimarlık çalışmalarına ya da *Sci-Fi Architecture* adıyla anılan "bilim kurgu mimarlığı"na ışık tutan, eleştirel okuma yöntemiyle bakıldığında ise, günümüz yapılı çevresinin aktörlerine önemli dersler sunan bir araç olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ballard, J.G., *Kingdom Come*, Fourth Estate, Londra, 2006.
- Ballard, J.G., *Milenyum İnsanları*, çev. Z. Çiftçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ballard, J.G., *Beton Ada*, çev. G. Metin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ballard, J.G., *Süper Kent*, çev. Z. Çiftçi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ballard, J.G., *Kokain Geceleri*, çev. S. Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Ballard, J.G., *A User's Guide to the Millenium*, Picador, New York, 1996.
- Ballard, J.G., "Stellavista'nın Bin Düşü", *Al Kumsallar*, çev. N. Bilgiç, Arion Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Ballard, J.G., "Motel Mimarisi", *Yakın Geleceğin Mitosları*, çev. Ü. Altuğ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993.
- Ballard, J.G., "Yakın Geleceğin Mitosları", *Yakın Geleceğin Mitosları*, çev. Ü. Altuğ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993.
- Ballard, J.G., *Running Wild*, Hutchinson, G.B., 1989.
- Ballard, J.G., "Thirteen to Centarus", *The Best Short Stories of J.G. Ballard*, Washington Square Press, New York, 1985.
- Ballard, J.G., "Interview by Graeme Revell", *Re-Search* 8/9, 1984.
- Ballard, J.G., "The Ultimate City", *Low-Flying Aircraft and Other Stories*, Granada Publishing, Londra, 1978.
- Ballard, J.G., *High Rise*, Carroll & Graf Pub., New York, 1975.
- Ballard, J.G., "Concentration City", *Chronopolis and Other Stories*, Berkley Publishing Corp, New York, 1971.
- Ballard, J.G., "The Subliminal Man", *The Disaster Area*, Jonathan Cape Ltd., Birleşik Krallık, 1967.
- Ballard, J.G., *The Drought*, Harpers Collins Pub., Londra, 1965.
- Ballard, J.G., "Billenium", *Billenium*, Berkley Publishing Corp., New York, 1962.
- Ballard, J.G., "Chronopolis", *Billenium*, Berkley Publishing Corp., New York, 1962.
- Damrau, K., "Beyond Solidity-Inventions, Spaces and Conceptions for the Elements of Air and Water", *Sci-Fi Architecture, Architectural Design* 69: 22-33, 1999.
- Delville, M., J. G. Ballard, *Northcote House*, U.K, 1998.
- Malmgren, C.D., *Worlds Apart*, Indiana University Press, Indianapolis, 1991.
- Scholes, R., *Structural Fabulation*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Londra, 1975.
- Stephenson, G., *Out of the Night and into the Dream*, Greenwood Press, New York, 1991.
- "J.G. Ballard" [http://en.wikipedia.org/wiki/J._G._Ballard]. Erişim Tarihi: 17.04.2015.



SARAYA TERFİ EDEN SİMİTTEN SARAYDAN ÇIKMAYAN ADALETE: MİMARLIĞIN SINIRLARI

Mehmet Atlı

Başlangıçtan bu yana insanoğlunun boşluğa barınma ihtiyacının ötesine geçerek mimari temsiller inşa etmesinin, böylesine bir estetik niyetin anlamı nedir?

Kestirme bir cevap -ki bu, en doğru cevaptır-: “Bilmiyorum, bilinebileceğini de sanmıyorum”, biçiminde olabilir. Ama sorunuza sorularla yaklaşmak, bu biline-
mezin çeşitli boyutlarını aydınlatmaya daha doğrusu aralamaya yarayabilir, belki.

“Başlangıç ne, neresi?” diye sorabiliriz mesela. İnsanın/insansıların, mekân üretme pratiği bağlamında, hangi andan itibaren insanlaştığını kabul etmeliyiz? “Rahim”den, Âdemle Havva’dan, bir kayıp cennetten mi başlatmalı mimarlık tarihini? İnsanın/insansıların öylece durup duran bir doğal taşla ilk biçim verdiği, “yapay”ı ürettiği ilk andan mı, ağaç kovuklarında yaşadığı ya da uzun mağara dönemlerinden mi? Mağara duvarlarına bir şeyler resmettiği andan mı yahut bir taşı öylesine diktiği veya iki taşı üst üste öylesine değil de böylesine koyduğu andan mı? Ağaç dallarını, sazları birbirine çattığı an? Toplu yaşama geçtiği an? Sorunuzda geçen, mimari “temsilleri” ürettiği an? Buna “estetik” dediği an? Boşluğa boşluk, doluluğa doluluk dediği an?

Tüm bunlar ve daha çoğaltılabilecek yığınla sorunun, dünyanın her bir coğrafyası ve her bir zamanı için değişen içeriklere, görünümlere, varoluşlara ya da olmayışlara karşılık geldiğini kabul etmekle işe başlanabilir belki. Acaba mağaraya resim yapanın “estetik” gibi bir derdi, konuştuğu dilde böyle bir kelime, zihninde böyle bir tartışma var mıydı? Mimariye ne zaman mimari dedik, hangi dilde ona ne dedik? Dilden başlayarak girişilecek bir sorgulamanın derinleştirilmesi gerektiği açık.

Barınma ihtiyacı dediğimiz şey oldum olası barınma ihtiyacı biçiminde mi zuhur etti? Barınmak ne demek ve ötesi neresi? Mimari, barınma ihtiyacının ötesine geçildiğinde ulaşılan bir şey midir? Bugün barınma ihtiyacı ya da işlevi biçiminde ayrıştırıp tanımladığımız yahut “barınak” dediğimiz şey her zaman ve her yerde aynı anlamlara mı sahipti?

Barınma ihtiyacının ötesindeki bu mimari, neye dairdir? Çizim gibi, maket gibi temsil araçlarına? Yapılara ve onların cephelerine? Dışına mı içine mi? Yüzeylerine mi hacimlerine mi? Formlarına, boyutlarına ve bunlar arasında birtakım ilişkilere, oranlara mı? Dekorasyonlarına, süslerine, takıp taşıdıklarına



Mehmet Atlı

dair midir mimari? Temel, sütun, çatı, pencere, kapı, baca, balkon gibi eleman ve unsurlarına dair mi yapıların; hissettirdiklerine, çağrıştırdıklarına, anımsattıklarına mı? Azametine dair midir zarafetine mi? Fizikî çevrenin, “fizikî çevre” olarak adlandırılıp, betimlenip, ölçülüp, biçilip zapturapt alınmasına, doğaya egemen olmaya, bayındır etmeye, imara, iskâna/meskene dair midir? Ruhlarına dair midir kentlerin, yapıların, biçimlerin, kavislerin, açılarının... mekânların ve nesnelerin; ar-kitektoniklerin, artefaktların poetikasına/şiiresselliğine dair mi? Politikliğine? Yere, yerleşikliğe mi yoksa göçebe çadırına da mı? Emlak piyasasına dair midir mimari?

İşin doğrusu, mimariyle ilgili, sorunuza benzer her hacimli soru, bizi kaçınılmaz olarak bir dizi başka alanın sorunsallarıyla yüzleşmeye, sınırlarıyla didişmeye, soruyu daha da büyütmeye yarıyor gibidir: Evi konuşurken aileyi de konuşur durumda buluruz kendimizi. Sarayları konuşurken hanedanları, hükümler ve rejimleri, sokakları konuşurken serserileri ve kedileri, mabetleri konuşurken ritüelleri ve dinleri, dindarlarını ve tabii dinsizlerini. Meydanları konuşurken kalabalıkları, sınırları, barikatları, surları, savaşları ve isyanları... Aşkları ve müzikleri, tragedyaları, vodvilleri, düşünleri, halayları, sinemaları ve tavernaları, temaşayı ve taşkalayı. Jestleri ve restleri. Tahakkümü ve direnişleri.

Mimarlığın aktörlerini konuşmadan mimarlığı konuşamaz, düşünemeyiz. Aktörleri ve aktrisleri: Mimarları, şehir plancılarını, yontucuları ve ressamı, girişimcileri, müşteri-müteahhit-mühendis -müşteki... köylü ya da kentli Me-med Efendi'yi, sponsorları ve ustaları, kalfaları, iş gücünü ve işçileri, teknikleri ve teknolojileri, temsilleri, asılları ve suretleri... Malzemeyi ve kıtlıkları, imkanları/mümkünleri ve mekânları konuşup konuşup dururuz.

İyi de “mekân” ne ola ki?

Fiziki mekân? Coğrafi mekân? İklimsel, topoğrafik mekân? Zihinsel, düşsel, masalsı, matematiksel, mimari mekân? “Toplumsal mekân” da neyin nesi? Henri Lefebvre'nin “Mekânın Üretimi” derken kastettiği ne? Mekân üretilen bir şey midir, bir ürün müdür? Ne gibi “üretim araçları” ve ne gibi “üretici güçler” söz konusudur? Ne gibi üretim ve ne gibi tüketim süreçleri akla gelmelidir?

Mimari barınma ihtiyacıyla mı zuhur ediyor, -sorunuza göre onun bir adım ötesiyle?- kutsalın icadıyla mı? Sınıfların tarihiyle mi, toplulukların tarihiyle mi? Mahremiyetin tarihiyle mi ilgili mimari? Cinsiyetin, ünsiyetin, mülkiyetin, aidiyetin? “Vahdet”in?

Öte yandan, Avrupa'da durum şöyleyken, Çin'de nasıldır, neden? Hindistan'da şöyleyken, Amerika'da nasıldır, kutuplarda şöyleyken, çöllerde, adalar-

da, tundralarda ve Kaf dağında nasıldır? Akdeniz'in, Hindistan'ın, yahut Mezopotamyanın filanca yerlerinde şöyleyken falanca yerlerinde ve şu zamanda şöyleyken filanca zamanda nasıldır, neden?

Zaman ve mekândan değil de bütünleşik "zamanmekân"lardan dem vuranlar ne demek istemekteler? Ya "tek meskenimiz dilimizdir" diyenler? Bilmiş bilmiş, "mimari donmuş müziktir" diyenler? Ya benim gibi "hadi canım, donmuş müzik de olur muymuş, donan bir şeye müzik denir miymiş?" diye hınzır hınzır gülenler? Uzaaar, gider.

El-hak, bir "niyet"i anlamak, hiç kolay olmasa gerektir...

Tıpkı "bir niyetin anlamı üzerine konuşmanın anlamı"nın anlamının kolay olmadığı gibi.

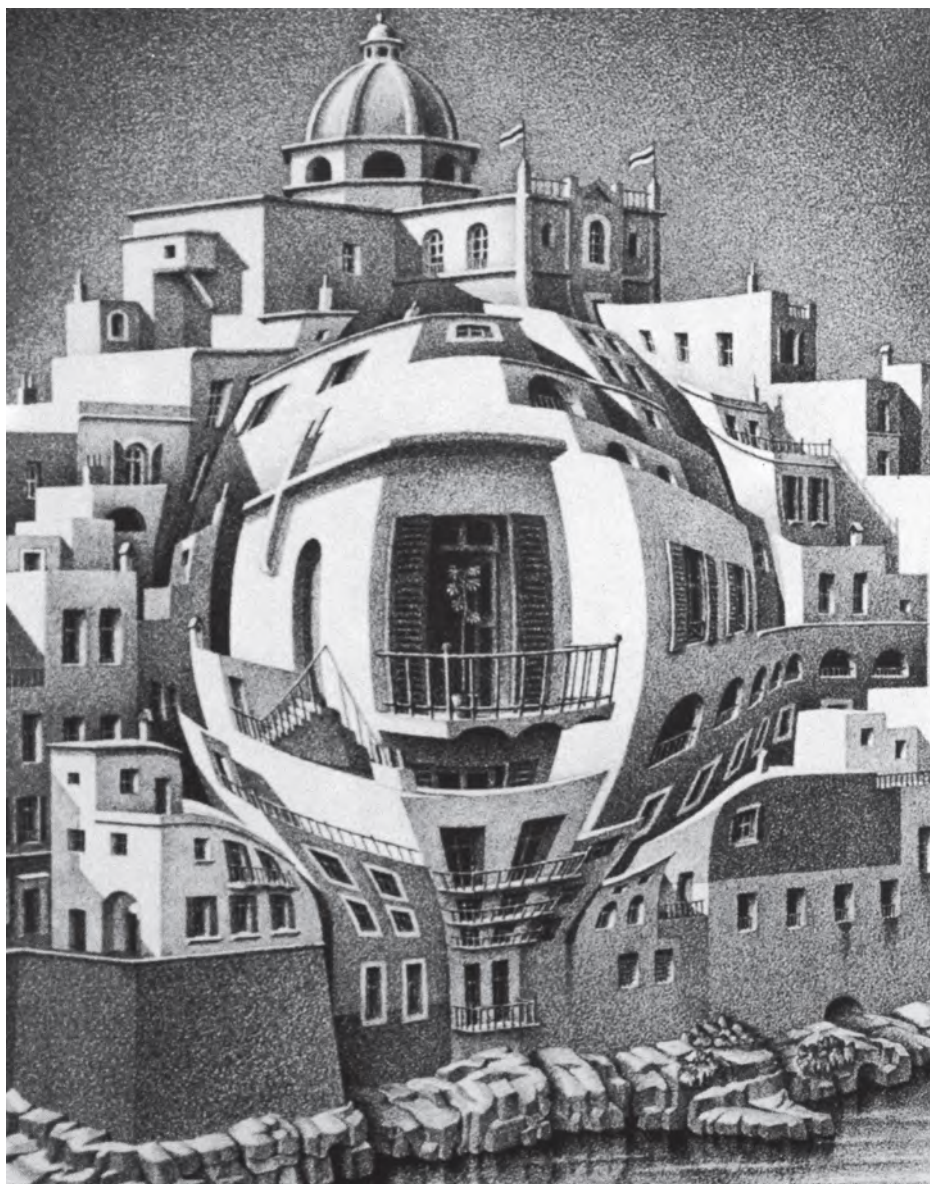
Buraya kadar sorunuzun cevabını neden bilmediğimi ortaya koymaya çalıştım. Biraz da neden cevabın aynı zamanda "bilinemez" olduğuna değinirsek: Bilinen en eski mimarlık metninden -ki diğer pek çok alanın kaynaklarına nazaran yakın tarihli bir metindir- Romalı Vitruvius'un M.Ö. 1. yüzyılda yazdığı "Mimarlık Üzerine On Kitap"ından günümüze kadar "mimari" olanın ne olduğuna dair tartışma bir yere bağlanamamıştır, bağlanacak gibi de görünmemektedir. "Edebî" ya da "müziksel" olanın ne olduğunda olduğu gibi.

Günümüz: Mimarlık, dizayn, planlama, çevre düzenleme, şehir ve bölge planlama, iç mimarlık, peyzaj mimarlığı, "tasarım dünyası", dekorasyon, restorasyon, renovasyon...vb. yığınla başlık altında bir yandan devasa bir ekonomi, bir yandan bütün bunlarla ilgili sayısız dergi, yirmi dört saat mimarlık yayını yapan TV'ler, akademik ya da popüler onca mecrada, görsellerde, zihinlerde, kentlerde, uzayın derinliklerinde, makrokozmozlarda ve mikrokozmozlarda dallanıp budaklanan bir âlem yani.

Kimileri için mesele hâlâ Vitruvius'un, bir mimarlıktan beklenen üç unsur: "kullanışlılık, sağlamlık, güzellik" düzeyinde kalırken -bizim bazı mimarlık ve sanat fakülteleri hariç- artık neredeyse bütün dünyada, sayısız mecrada, meselenin bu kadar "basit" olmadığıнын her gün yeni işaretlerini veren çok dinamik tartışma zeminlerinde, mimarlık, salt inşai bir pratik olmanın çok ötesinde, daha ziyade "retoriğe" dair, dolayısıyla birkaç ilkeye, estetik yahut hikmeti kendinden menkul, görelî ölçüte/kabule sığdırılamayacak, sonsuz bir çoğulluk ortamı olarak değerlendirilmekte. Salt "teknik" ya da "estetik" değil bunları da içeren ama çok aşan boyutlarda toplumsal bir mesele/meseleler silsilesi olarak...

İhtişamlı saraylar da onun ilgi alanındadır, kentin "kenar" addedilen yerleri de. Saraya terfi eden simit de, saraydan çıkmayan adalet de! Ucubeler de, viraneler de. Güzel de çirkin de. Statik, dinamik, portatif ya da performatif olan da. Ütopyalar, distopyalar, heterotopyalar... Dijital ortamlar da en ham malzemeler, çöpler, hurdalar da. Metinler...Manifestolar, eylemler... Binalardan, anıtlardan çok görsel imgeler. Yalnız kalıcı unsurlar değil geçiciler de. Hatta bilhassa geçiciler. Yerleşik olanlar değil sadece; göçer, yüzer, uçar, akar olanlar da. Hafif olanlar, "mimarlık olmayan"lar. İlla saf olanlar değil hibritler de. Kriminaller, kitschler, "queer"ler de... mimarlığın ufkundadır artık ya da epeydir.

Heryerler ve hiçbiryerler de.



TAŞIN-TOPRAĞIN EDEBİYATI: MİMARİ DİLİN-SÖZÜN MİMARİSİ: EDEBİYAT

Şaban Sağlık

Malzemeleri ve metodları, hatta enstrümanları farklı olsa da her sanat türü aynı niyetin, bazen de aynı kaygının ürünü olarak ortaya çıkar. Yani her bir sanatçı söz konusu niyeti dışlaştırırken (ki sanat bu manada bir dışlaştırmadır), belirli enstrümanları ve bu enstrümanların karşılık geldiği sanat biçimini tercih eder. Burada sanatsal araçlar ve sanat biçimi (tür) farklı olsa da sanatçının taşıdığı niyet ve kaygı aşağı yukarı her sanatçıda birbirine benzer. Bu benzerlik sebebiyledir ki, sanat biçimleri ve türleri arasında yakınlıklar, akrabalıklar, transferler vs. gibi ilişkiler kurulur. Bir başka ifadeyle, bir sanat alanı, diğer sanat alanlarından bir şekilde faydalanır. Sadece tek bir sanattan değil, pek çok sanattan da faydalanır. Bu faydalanma tek yönlü de değildir. Başka sanatın ya da sanatların imkanlarından faydalanan bir sanat alanından da öteki sanat alanları bir şekilde faydalanır. Velhasıl, sanatlar arasında böyle yakın komşuluk, hatta akrabalık ilişkileri mevcuttur. “Komşu komşunun külüne muhtaçtır” şeklindeki atasözümüz tam da bu duruma denk gelmektedir. Bu sözü “bir sanat diğer sanatlara muhtaçtır” şekline dönüştürebiliriz.

Bir sanatın bir başka sanatla ilişki biçimi günümüzde “sanatlar arasılık”, “disiplinler arasılık”, “metinler arasılık”, “göstergeler arasılık” vb. kavramlarla adlandırılmaktadır. Söz konusu ilişkinin biçimi ve görüntüleri ise çok farklıdır. Bu çok farklılığa rağmen biz bunu iki başlık altında toplamayı deneyeceğiz:

1-Bir sanat başka bir sanata “malzeme” olabilir. Bu manada bir sanatın içinde başka sanatların ve sanatçıların bir şekilde adı geçebilir. Hatta bir sanat konu olarak başka bir sanatı işleyebilir. Mesela bir romanda bir müzisyenin hayatının kurgulanması; bir filmde bir şairin hayatının işlenmesi; bir şiirde çok farklı sanatçı ve sanat eserinin adının geçmesi gibi daha da artırabileceğimiz örnekler bunu göstermektedir.

2-Bir sanat başka bir sanatın yapısal (kurgusal, estetik) yönünü ön plana alarak, onu kendi inşa (kurgulama) sürecinde bir “metafor” (imge, alegori vs.) yaratma tarzı olarak da ondan faydalanabilir. Bizce sanatlar arasılıkta en önemli boyut budur ve bu boyut her bir sanatı aynı zamanda güçlü kılmaktadır. Bu boyutta kendisinden faydalanan sanat bir malzeme olmaktan çıkıp faydalanan sanatın kurgusal tarafını güçlendiren bir “anlatım tekniği”ne dönüşür. Mesela renk öğeleri (sıfatlar), fiil cümleleri (aksiyon), belirli tekrarlar (leitmotivler, efektler...) bir metinde bir araya gelirse ortaya “sinematografik” bir görüntü çıkar. (Burada Attila İlhan’ın “Sisler Bulvarı” şiirini aklımıza getirelim) Şöyle de ifade edebiliriz:

Bir şiir bu unsurları içerirse, o şiir sinematografik bir anlatım tekniğini içermektedir. Yani bir şiirin sinema ile ilişki kurması için o şiirde sinemadan bahsedilmesi gerekmez. O şiir sinemadan kurgu tekniğini almıştır.

Genel anlamda sanatlar arasında kuracağımız ilişki yukarıda değindiğimiz iki boyutta gerçekleşmektedir. Ancak ikinci boyutun altını bir kere daha çizmekte fayda görüyoruz. Bu durumu iki farklı ve yaygın sanat olan “edebiyat” ve “mimari” bağlamında ele alabiliriz.

Öncelikle şunu belirtelim ki, yukarıda söz konusu ettiğimiz iki boyut da tam anlamıyla birbirinden ayrılamamaktadır. Bir sanatçı diyelim ki bir mimari eseri konu olarak işlediğinde bile ister istemez ikinci boyutun (mimari eserin çağrışımları ve derin anlamları) alanına girmektedir. Bu sebeple her iki boyutu birlikte ele alarak edebiyat ve mimari ilişkisini yorumlamanın daha isabetli olacağı kanaatindeyiz.

Sir Henri Watton, mimariden söz ederken, bu sanat alanının üç temel özelliğine dikkat çekiyor. Birincisi “sağlamlık”, ikincisi “kullanışlılık”, üçüncüsü de “güzellik” (biçim, estetik)tir.¹ Edebiyatta herhangi bir mimari eserin adı anılıp da, hatta söz konusu mimari eser konu olarak alındığında, o eserden hareketle hayattaki işlerimizin “sağlam”, “kullanışlı” ve “güzel” olması telkin edilmektedir. Mesela Yahya Kemal meşhur “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” adlı şiirinde bunu yapar. Ünlü şaire göre Süleymaniye Camii sadece bir mimari eser değil, ayı zamanda bütün medeniyetimizin bir “terkip” göstergesidir. Şiirden seçtiğimiz şu mısralar bu konuda bize bir fikir verecek niteliktedir: *“Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya / Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor / Bu saatlerde Süleymânîye târih oluyor / En güzel mâbedi olsun diye en son dînin / Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin / Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmârîyle / Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne / Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi / Dili bir, gönlü bir, îmânî bir insan yığını / Görüyor varlığının bir yere toplandığını / Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi! / Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine / Çok şükür Allaha, gördüm, bu saatlerde yine / Yaşayanlarla beraber bulunan ervâhı”* Ahmet Hamdi Tanpınar da meşhur “Bursa’da Zaman” şiirinde, Bursa’daki Ulu Cami’den hareketle medeniyet yorumu yapar. Keza Mehmet Âkif de meşhur “Fatih Camii” şiirinde hemen hemen aynı tavrı sergiler. Bu manada mimariden hareketle edebiyat eserlerinde “medeniyet” yorumu yapıldığını söyleyebiliriz.

Burada sadece edebiyat ve mimari değil, bütün sanat alanlarının “medeniyet”le bir biçimde ilişkisi olduğunu söyleyen Rasim Özdenören’e de kulak verelim. Medeniyet, Rasim Özdenören’in düşünce perspektifindeki anahtar kavramlardan biridir. Hiçbir mesele yoktur ki Özdenören onu “uygarlık”la ilişkilendirmesin. Ona göre her bir sanat eseri, o eseri üreten sanatçının da ait olduğu medeniyetin bir hasılasıdır (ürünüdür). Özdenören, her medeniyetin kendi insanına belirli bir “bakış açısı” kazandırdığını söyler. Bakış açısı yerine zaman zaman “optik” kavramını da tercih eden yazar, İslam medeniyetinin kendi insanına kazandırdığı bakış açısına da “Müslümanca tavır” adını koyar. “Aslolan, eşyayı müslümanca niyetlerimiz doğrultusunda kullanmaktır”² diyen yazar,

böylece insana eşya ve olaylar karşısında nasıl bir tutum alacağını da telkin etmiş olur. Hatta Rasim Özdenören, pek çok kitabında bu bağlamda mimari yorumu da yapar.³ Bir başka ifadeyle yazar, bir mimari eserin İslami olup olmadığı nasıl anlaşılır sorusuna cevap verirken şu manada bir söz sarf eder: “Müslüman mimar evler yapar; bu evlerdeki tuvaletlerin hiçbiri Kible’ye karşı değildir.” İşte müslümanca tavrın (optiğin) mimariye yansıma biçimi böyledir. Özdenören aynı soruyu diğer sanat alanlarına da yöneltir. Bu manada bir edebî eserin hangi medeniyete ait olduğunu da, o esere hakim olan optikten (bakış açısı) anlayabiliriz. Dolayısıyla Özdenören mimari edebiyat ilişkisini bir medeniyet meselesi olarak ele alır.

Rasim Özdenören’den önceki yazar kuşağı medeniyet sorununa daha çok “estetik” açıdan bakmıştır. T.S. Eliot’tan mülhem “dinin bir medeniyetin temeli olduğu” gerçeğine birçok yazar, dinin “iman ve ibadet” boyutundan değil de “kültür ve medeniyet” boyutundan bakmıştır. Mesela Tanpınar’da Müslümanlık, bütünüyle estetik bir kategoridir. Dinin toplumsal kimliğin bir parçası oluşu, ancak estetik bir gerçekliğin içinden geçerek anlaşılabilir. Örneğin mimari bu gelişmenin bir parçasıdır ve bundan dolayı önemli bir sanattır. Tanpınar’a göre, cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu... Bu eski sanatkarların ve onların her dokundukları şeyi değiştiren, en eski bir unsurdan yepyeni bir âlem yapan sanat mucizeleri vardır. İşte bu sanat mucizesi mimaridir. Tanpınar’a göre her mimarlık eseri bulunduğu şehrin hayatını bir ev tanrısı gibi farkına vordirmeden idare eder.⁴ Yine ona göre “İmparatorluk mimarisi imparatorluğun kendisine benzer.”⁵ Haldun Taner, Tanpınar’ın Türk romancıları içinde arkitektonik yapı ile ilişki kurduğunu söyledikten sonra, özellikle roman sanatı ile arkitektonik yapı ilişkisini kurması özelliğinden dolayı onu Thomas Mann’a da benzettir.⁷

Mimari ve edebiyat ilişkisinin arka planında yer alan bu medeniyet olgusu dışında, yukarıda işaret ettiğimiz mimarinin özellikle edebiyata metafor ve imge (anlatım tekniği) bahsine tekrar dönebiliriz. Bu manada mimari edebiyat ilişkisine “gösteren-gösterilen” (göstergebilim) açısından bakmak isabetli olacaktır.

Dursun Ali Tökel, “Divan Şiirini Calvino’yla Okumak”⁸ adlı yazısında, Divan şairi Necati Beg’den şu beyiti alıntılar: “Gide mi ey seng dil zülfün hayali sine-den / Çün bilirsin muhkem olur kâfir etdiği bina” Tökel, bu beyitten hareketle sekülerizm ve modernleşme yorumu yapar. Hatta kökeni medeniyet kavramına dayanan, sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamanın ifadesi olarak binayı sağlam yapmanın önemine işaret eder. Necati’nin beyitinde özetle “kâfir binası sağlam olur” anlamı vardır. Oysa İslam medeniyetinde insan nasıl fani ise onun varlık dünyası da fanidir; bu yüzden mesela Osmanlılarda ahşap bina mimarisi yaygındır. Dursun Ali Tökel’in vurguladığı bu husus bizi, mimari aracılığı ile iki farklı medeniyetin karşılaştırıldığı noktasına götürür. Tökel bu durum için “varlığın inancı desteklemesi”⁹ tabirini de kullanır. Dursun Ali Tökel, söz konusu yazısında özellikle camilerdeki “mihrap”ın sembolik anlamına da dikkat çeker. Bu konuda Divan şiirinde çok kullanılan “sevgilinin kaşının mihrap ol-

ması” teşbihine değindikten sonra, İtalo Calvino’nun “mihrabın sürekli olarak bir kapı fikri” uyandırması tespitine de yer verir.¹⁰

Âşık Veysel, “Bu Dünyayı Kuran Mimar” adlı şiirinde, Allah’ı bir mimara benzetmiş ve yaratılan kainatı da çok büyük bir mimari eser olarak nitelendirmiş: “*Bu dünyayı kuran mimar / Ne hoş sağlam temel atmış / İnsanlığa ibret için / Kısım kısım kul yaratmış*” Burada ise mimari ve mimar, bir “kendisine benzetilen” işlevi üstlenmiş.

Mustafa Kutlu “Sır” adlı hikâyesinde Hacı Bayram’ın bir şiirinde geçen “*Nagehan ol şara vardım / Ol şarı yapılır gördüm / Ben dahi bile yapıldım / Taş u toprak arasında*” dörtlüğüne gönderme yapar.¹¹ Burada Hacı Bayram Veli, inşa edilme, değişme, olgunluğa erme gibi durumları “mimari” kavramından yola çıkarak vurgulamaktadır. Nasıl ki bir mimari eser, parça parça, taş taş veya tuğla tuğla oluşturulursa; bir insanın kemale ermesi de aynı şekilde mümkün olmaktadır. Dolayısıyla Hacı Bayram Veli burada mimariyi “gelişim” ve “değişim” metaforu olarak kullanmıştır. Mustafa Kutlu da bunu hatırlatır.

Mehmet Akif Ersoy hakkında şöyle bir anekdot zikredilir: “*Akif kibirli, gururlu insanları hiç sevmemiş. Yakın dostlarından biri olan Ali Şevki Hoca ise oldukça gururlu, kendini kasan, insanları küçümseyen biriymiş. Hele Avrupa’ya gidip geldikten sonra iyice abartmış, havasından geçilmez olmuş. Bir gün bir mecliste Akif bir fırsatını bulup hocaya şunu demiş: ‘Siz insanlara eskiden Fatih’in Camii’nin minaresinden bakardınız, şimdi ise Eyfel Kulesi’nden bakıyorsunuz.’” Bu anekdotta ise vurgulanan, mimarinin taşıdığı kimliğin “insanın bakışı” ya da “hayat felsefesi” ile yakın ilişkisi olduğudur. Burada bir meseleye “minareden bakmak” ile “Eyfel Kulesinden bakmak” arasındaki farkı mimarinin belirlediğini ifade edelim. Hatta genellikle “yüksekten bakış” ya da “halktan-medeniyetten kopuk bakış” anlamında kullanılan Babil Kulesi metaforu da bu bağlamda ele alınabilir. Nitekim Rasim Özdenören de “Minare ve Kule” adlı yazısında buna dikkat çeker.¹²*

Mevlâna’nın Mesnevi’de bir hikâyesi vardır. *Hikâyedeki kahraman yeni yaptığı evle sohbet eder ve şunu söyler: Ey ev, bin bir zahmetle seni yapıp bitirdim. İnşallah içinde huzurla yaşamak nasip olur. Ne olur, yıkılacağın zaman bana haber ver. Ev de “tamam” der. Ancak kahramanımız bu evde en ufak bir çatlak görünce hemen onun üzerini sıvamaktan ve o çatlağı kapatmaktan da geri durmaz. Nitekim günün birinde ev yıkılır. Kahramanımız eve çıkar. Bana söz vermiştin; hani yıkılacağın zamana haber verecektin!... Ev de şu cevabı verir: Ne zaman ağzımı açsam, bir avuç çamurla tıkadın; konuşmama fırsat mı verdin?..* Mevlâna’nın niyeti tabii ki yıkılan bir evin hikâyesini anlatmak değil. Ünlü düşünür burada evden (mimariden) hareketle bugün “fikir hürriyeti” (konuşma hürriyeti) dediğimiz olguya işaret ediyor.

Karl Marks’a atfedilen şöyle bir söz vardır: “*Sarayda oturan ile kulübede oturan aynı şeyi düşünmez.*” Bu sözde de insanların yaşadığı evlerin, o insanların sınıfsal konumlarını yansıttığı; sınıfsal konumun ise insanın düşünme biçimini etkilediği ifade ediliyor. Marks’ın sözüne benzer bir tespiti de yine Tanpınar yapar. Tanpınar, bilindiği gibi, eski medeniyetimizin, daha doğrusu Divan Edebiyatı sürecindeki insanımızın sınıfsal konumunu meşhur “Saray istiaresi” ile vurgular.

Ünlü şaire göre merkezde Saray, dolayısıyla Sultan vardır. Devleti oluşturan her varlık o sarayın etrafında halka olmuştur. Buradaki saray nedir? Sultan kimdir? Bu soruların cevabı eski edebiyatımızda, özellikle tasavvufi metinlerde o kadar farklı verilmiştir ki, saymakla bitiremeyiz. Mesela Saray (merkez) Kâbe'dir; o sarayı çevreleyen insanlar ise bütün Müslümanlardır. Saray, mümin insanın kalbidir; o sarayı çerçeve içine alan da bütün gönül dostlarıdır. Saray sevgilidir; o sarayın etrafındaki kalabalık ise o sevgiliye aşık olanlardır vs... Görüldüğü gibi, burada da mimari bir eser türü olan "saray"la çok şey anlatılmaktadır.

Italo Calvino, *Görünmez Kentler* adlı ünlü kitabında Marco Polo ve Kubilay Han arasında geçen şöyle bir diyaloga yer verir: "*Marco Polo her taşıyı göstererek bir köprüyü anlatırken Kubilay Han, "Peki, köprüyü taşıyan taş hangisi?" diye sorar. "Köprüyü taşıyan şu taş ya da bu taş değil, taşların oluşturduğu kemerin kavsi."* der Marco. Kubilay Han sessiz kalır, bir süre düşünür sonra ekler: "*Neden taşları anlatıp duruyorsun bana? Beni ilgilendiren tek şey var, o da kemer."* Marco cevap verir :"*Taşlar yoksa kemer de yoktur.*"¹³ Bu da mimariyi sadece malzemelerinden (taş vs.) ibaret görmememiz gerektiği; söz konusu malzemeler kullanılarak sanatçı tarafından o malzemeye "ruh" kazandırıldığı anlamını içermektedir. (Burada da Rasim Özdenören'in önemli kitabı "Ruhun Malzemeleri"ni ve bu kitapta yer alan "Malzemelerin Ruhunu" adlı yazıyı hatırlayalım.)

James Joyce, *Ulysses* romanını yazdıktan sonra şu manada bir söz söyler: "*Bir gün Dublin yıkılıp yok olursa, benim bu kitabıma bakılarak yeniden kurulsun.*" Bu manada da edebiyat metinleri âdeta bir bilgisayar flaşbelleği gibi, hemen her şeyi saklayan ve muhafaza eden bir şey olarak nitelendirilmiş oluyor. Sadece insanın zihinsel birikimi değil, mimari gibi varlıkları da edebiyat âdeta koruma altına almaktadır.

Mimari bazen de bir edebiyat eserinin ortaya çıkmasına ilham vermektedir. Ben buna da Rasim Özdenören'i örnek vermek istiyorum. Özdenören, kendisiyle yaptığımız bir görüşmede bana Selimiye Camii'nin minaresinden bahsetmişti. Bu minarede birbiriyle çakışmayan üç merdivenin olduğunu, yani üç kişinin bu merdivenleri kullanarak aynı anda şerefeye çıktıklarını da ifade etmişti. Yazar bundan bir hayli etkilendiğini; hatta bu mimari harikanın günlerce zihnini meşgul ettiğini de eklemişti. Rasim Özdenören meşhur *Gül Yetiştiren Adam* romanında bu etkilenmişliği çok orijinal bir edebiyat tekniğine dönüştürmüştür. Şöyle ki: Nasıl ki Selimiye'nin minaresinde aynı anda üç kişi şerefeye doğru yolculuk yaparsa; *Gül Yetiştiren Adam*'da da aynı anda hikâyeleri devam eden üç farklı kesimi görürüz. Bu hikâyelerden birincisi bizzat Gül Yetiştiren Adam'ın; ikincisi *Gül Yetiştiren Adam*'ın akrabalarının da içinde olduğu kenar mahalle insanların; üçüncüsü de Sitare ve Çarlı gibi kişilerin temsil ettiği "üst sınıf" (elit tabaka) insanların hikâyeleridir. Selimiye'nin minaresinin üç ayrı merdiveninde yürüyen farklı insanlar nasıl bir şerefede buluşuyorlarsa, *Gül Yetiştiren Adam* romanında hikâyesi anlatılan bu üç kesim romanın sonunda bir gazete haberinde bir araya gelir. Bu, oldukça başarılı bir edebi metaforudur ve görüldüğü gibi kaynağı da mimaridir.

Burada şair İsmet Özel'in "M'EL-ANCE" adlı melekleri anlatan dört bölümlük yazısının üçüncü bölümünü oluşturan "Hısmım Değil, Bu Yakınlığı Neyle Açıklamalı"¹⁴ adlı şiirinin de şekil olarak camiye ve özellikle İstanbul silüetini andırdığını hatırlatalım. Şair bunu bilinçli mi yaptı bilinmez ama, burada İsmet Özel'in şiirini kurarken mimariden ilham aldığını söylemek mümkündür.

Niyetimiz edebiyat ve mimari ilişkisini içeren bütün örnekleri sıralamak değil. Zaten buna imkân da yoktur. Her iki sanat alanı karşılıklı olarak birbirini etkiler ya da birbirine ilham olur. Mesela hem felsefede hem de edebiyatta günümüzde de yaygın olarak etkisi hissedilen postmodernizmin ilk örneklerini mimaride görüyoruz. Daha da önceye gidersek, özellikle Ortaçağ mimarisinin biçimleri olan Gotik ve Barok gibi üsluplar o devrin ve de sonrasının edebiyatını da etkilemiştir. Bu manada bir edebiyat türü olan Gotik'in (Korku Edebiyatının) bir anlamda mimariden doğduğunu söylemek bile mümkündür.

Sonuç olarak şunu belirtelim ki, sanatçılar hangi tür sanatı icra ederlerse etsinler, onlar yöntem ve tavır olarak birbirlerine benzerler. Çünkü hepsi belirli bir niyetle belirli malzemelere şekil veriyorlar; o şekiller de ete kemiğe bürünüp belirli bir ruh kazanıyor; dolayısıyla bir "eser"e dönüşüyor. Bu eserler de bir canlı gibi aramızda, uzun süre yaşıyorlar. Aristo'nun Poetika'sında da vurguladığı gibi; sanatçılar malzeme olarak "ses"leri kullanırsa "musiki"; "renk"leri kullanırsa "resim", taş ve toprağı kullanırsa hem "mimari" hem de "heykel" gibi sanatları üretirler. Sonuçta hepsi belirli bir niyetle belirli malzemelere "ruh" kazandırıyor. Bu ortak tavır söz konusu sanatlar arasında akrabalık, etkilenme, birbirine ilham olma vs. gibi ilişkilerin oluşmasına da sebep oluyor. Bu duruma "edebiyat" ve "mimari" sanatları bağlamında bakınca kısaca şu söylenebilir: Mimari, taşın ve toprağın edebiyatıdır; ya da taş ve toprağa ruh (kimlik) kazandırmadır. Edebiyat ise, dilin ve sözün mimarisidir. Her iki sanat da "sağlamlık", "kullanışlılık" (devamlılık) ve "güzellik" (biçim, estetik) bağlamında ortak bir noktada buluşturulabilir.

¹ "Mimari ve Edebiyat İlişkileri ve Gaudi" (İnternet erişim tarihi: 16 Nisan 2015)

² Rasim Özdenören, *Müslümanca Yaşamak*, Akabe Yay. İst. 1988, s. 125.

³ Bütün kitaplarında "medeniyet" sorununa yorum getiren yazarın özellikle "Müslümanca Düşünme Üzerine Denemeler", "Red Yazıları", "Kent İlişkileri" ve "Kafa Karıştıran Kelimeler" adlı kitapları bu konulara daha bir yoğunlaşmış gibidir.

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay. İst. 1996, s. 198.

⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yay. İst. 1979, s. 33.

⁶ Mimarlığa ait, yapı veya plan çizmeye ait; teknik yönden mimarlığı andıran; bir sistemin organizasyon kurallarını belirten ilim vb. (İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü)

⁷ Haldun Taner, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, Bilgi yayınevi, İst. 1986, s.37

⁸ *Türk Edebiyatı*, Nisan 2009, Sayı: 426, s. 67.

⁹ Agy. s. 69.

¹⁰ Agy. s. 71.

¹¹ Mustafa Kutlu, *Sır*, Dergâh Yay. İst. 1990, s. 10.

¹² Rasim Özdenören, *Red Yazıları*, Beyan Yay. İst. 1988, s. 43-45.

¹³ Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, Çev. Işıl Saatçioğlu, Yapı-Kredi Yay. İst. 2011, s. 127.

¹⁴ *Dergâh*, Şubat 1995, Sayı: 60, s. 3.

EDEBİYAT VE MİMARİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Mehmet Sümer

Modern antropolojinin kurucusu kabul edilen Claude Lévi-Strauss, Güney Amerika'da Bororo yerlilerini incelerken onların yerleşim düzeninin geleneksel inanç ve düşünce sistemleriyle ilişkisi konusunda çarpıcı tespitlerde bulunur. Bororoların yerleşim düzeni, merkezinde "erkekler evi" denilen büyük bir kulübenin bulunduğu boş bir alanın çevresinde, üçerli gruplar hâlinde dairesel olarak dizilmiş belli sayıda kulübeden oluşur. Tepeden bakıldığında "bir araba tekerleğine benze[yen]" bu düzen, bütün Bororo köylerinin ortak yerleşim düzenidir. Kuzey-güney ve doğu-batı şeklinde iki hayalî aks, merkez dairesel alanı her biri özel bir adla anılan dört bölüme ayırır. Çeşitli öğelerin birlikte bir sistem oluşturduğu bu düzen, hem toplumsal yaşam hem de tapınma yönünden çok önem taşır. Zira bu yerleşim düzeni, kozmoloji ve dinsel törenlerden toplumsal zorunluluklara, iş örgütlenmesinden akrabalık sistemine ve evlenme kurallarına kadar Bororo yaşamının tüm görünümünü içeren ve bunlara gönderme yapan kural dizileri ile belirlenmiştir. Bororolar arasında bir kulübenin konumu, içinde yaşayanın ekonomik faaliyetinin doğasını, dinsel törenlere katılımını ve olası eş seçimini belirler. Dahası, "köyün yapısı, yalnızca kurumların o kavranılması güç işleyişine olanak sağlamakla kalmaz; aynı zamanda, insan ile evren, toplum ile doğaüstü ve yaşayanlar ile ölümler arasındaki ilişkileri de sağlar ve bu ilişkileri sürekli yeniler."¹

Avrupalı misyonerler, Bororoları keşfettikten sonra oradaki dairesel yerleşimi doğrusal bir plana göre yeniden düzenlemeye çalışırlar. Fakat Strauss, eski dairesel yerleşim düzeni bozulmuş Bororoların bu yeni düzende ne tür sonuçlarla karşı karşıya kaldıklarını şöyle açıklar:

"Ana noktalarla bağları kopan, kavrayışlarına temel oluşturan planlarından yoksun kalan yerliler hızla geleneklerinin özünü yitirdiler; köylerinin eski planının ana hatlarında gündelik tavırlarının sürekli olarak tazelenmesi sonucu açıkça yorumlayabildikleri toplumsal ve dinsel sistemleri, bu yeni şemayı kabul edemeyecek ölçüde karmaşılaşmıştı adeta."²

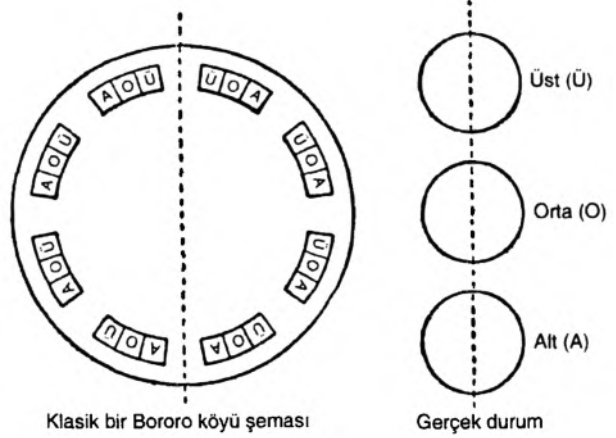
Claude Lévi-Strauss'un bu örneğini aktarmamın nedeni, toplumların yerleşme düzenleri ve barınma biçimleri ile düşünce sistemleri ve kültürleri arasında çok sıkı bir bağ bulunduğunu göstermektir. Hiç şüphesiz mimari, kültürün giyinme, beslenme ve dil gibi değişik biçimlerinden ayrı düşünülemez. Mimarının temel ürünü yapıdır. Yapı, Turgut Cansever'in ifadesiyle ya "barınmak" için ya hut herhangi bir sosyal, kültürel ve iktisadî faaliyeti "barındırmak" için gerçekleştirilir.³ "Barınmak", "dünyaya fırlatılmış insan"ın çevresiyle, yaşadığı toprak

parçasının şartlarıyla ve kendi psikolojisi ve düşünce yapısıyla çok ilişkili temel bir ihtiyaçtır. Barındığımız yerler, bizim bütün yaşama biçim ve alışkanlıklarımızla birlikte ruh dünyamızı da belirler. İlk çağlardaki insanların barındıkları mağaralardan günümüz modern toplumlarının gökdelenlerine kadar her çağda insanın barınma ihtiyacına karşılık oluşturduğu yapılar, aynı zamanda o toplumun zihniyeti-

nin ve sanatının çok belirleyici bir unsurudur. Örneğin Orta Çağlardaki surlarla çevrili ve ancak belirli kapılardan girilebilen kentlerin bir yönüyle o çağların kapalı toplum yapılarının ve çok kurallı sanat anlayışlarının bir göstergesi olduğu söylenebilir. Nitekim modernleşmeyle beraber surlarından çıkarak korunaksız ve değişik türden yapıların imarına açık hâle gelen bu kentlerin, kuralsız ve gide- rek kaotik sanat anlayışlarına sahne olması şaşırtıcı değildir.

Edebiyat ile mimarinin ilişkisi söz konusu olduğunda, bu geniş zihniyet çerçevesinin çok daha belirgin örnekleriyle karşılaşırız. Francis Shoemaker'a göre 1930'lardan beri sosyal bilimlerde edebiyat ile mimariyi kültürün değişik sembolleri olarak anlama fikri öne çıkmıştır. Örneğin Eski Yunan tiyatrosuyla mimarisi veya Thomas Aquinas'ın felsefesi ile Dante'nin *İlahi Komedya*'sı veya Gotik katedraller, aynı çağın eserleri, aynı insanî değerlerin veya egemen bir dünya görüşünün ifadeleri olarak düşünülmüştür.⁴ Kuşkusuz bu görüşün en somut örneğini Paul Oppenheimer'ın sonenin kökeniyle ilgili makalesinde bulmak mümkündür. Oppenheimer, sonenin II. Frederick'in hizmetinde bir noter olan Giacomo da Lentino (1188-1240) tarafından icat edildiğini, Giacomo'nun sone formunu Sicilya köylülerinin aşına oldukları 8'li *strambotto*'dan aldığını ve ona üçer dizelik iki bent (*sestet*) daha ekleyerek bugünkü sone formunu oluşturduğunu söyler.⁵

Giacomo'nun icadından sonra bütün Batı şiirine yayılan sone formunun kusursuzluğunun bir sır gibi kaldığını söyleyen Oppenheimer, sonenin icadını modern şiirin başlangıcı kabul eder.⁶ Oppenheimer, "sonnet" adının kökenlerini, Giacomo'nun en erken sonelerinin içerik ve temalarını ve II. Frederick devrinin şartlarını ele aldıktan sonra edebiyat-mimari ilişkisi bağlamında asıl önemli tespitlerini yapar. Ona göre sonenin icadı, "Rönesans" olarak adlandırığımız yavaşça gelişen zihin durumunun belirtisi olarak düşünülmelidir. Zira sonenin sahip olduğu sekiz (*octave*) ve altı dize (*sestet*), toplamda on dört dize etmektedir ve 8 ile 6 arasındaki ilişki Giacomo devrinde önemli anlamlara sahiptir. Oppenheimer, daha sonra edebiyat tarihinde çok sayıda görülen sonenin Shakespearyen versiyonunun dikkatimize getirdiği başka bir sayıdan söz eder: 12. Böylece dikkate alınacak sayılar sadece 8 ve 6 değil, fakat 8, 6 ve 12'dir.



Oppenheimer'a göre bu sayılar, yani 6, 8 ve 6, 8, 12, Rönesans mimarisinde odaların ahenkli oranları olarak fazlasıyla ilginç bir rol oynamışlardır.⁷

Bu ölçülerin "ahenkli" bulunmasının kaynağı Platoncu-Pisagorcu sayılar teorisidir. Nitekim Platon, *Timaeus* adlı eserinde kozmik düzen ve ahengin belirli sayılarda bulunduğunu söylemiş ve bu ahengi birlikten başlayarak ikili veya üçlü oranların karelerinde ve küplerinde bulmuştur. Bu sayılar arasındaki oranlar sadece bütün müzikal uyumu değil fakat aynı zamanda cennetlerin ve insan ruhunun yapısının duyulmaz müziğini de içerir. Oppenheimer böylece ahenkli proporsiyonlar için uygun oranın Giacomo'nun icat ettiği yeni bir şiir formu olan sonenin yapısında bulunduğunu, zira Platoncu-Pisagorcu sayılar teorisinin Giacomo zamanında eğitilmiş insanlara, özellikle de entelektüellere yabancı olmadığını söyler. Böylece Platon'un ortaya koyduğu ve Rönesans mimarisinde uygulanan ahenk oranlarının Giacomo'yu soneyi icat etmeye sevk ettiğini belirtir.⁸

Benzeri bir ilişki, Osmanlı edebiyatı ile mimarisi arasında da var mıdır? Örneğin Osmanlı mimarisinin en parlak devri olan 16. yüzyılın aynı zamanda Osmanlı şiirinin de en parlak yüzyılı olması acaba bir tesadüf müdür? Yahut bunlar arasındaki ilişkiler bu yüzyılda diğer yüzyıllardan farklı olarak bir yükseliş göstermişler midir? Konuyla ilgili bir çalışma yapmış olan Vildan Serdaroğlu, 16. yüzyılın Osmanlılar için bir mimari çağı olduğunu ve bu çağın şiirinin de çağın mimari ihtişamından etkilendiğini söyler. Nitekim bu yüzyıl şairinin imaj dünyasında sevgilinin ve âşğın genellikle güzellik, çekicilik veya haşyet gibi soyut niteliklerinin mimari anıtlardan çıkarılan metaforlar yoluyla tasvir edildiğini ileri sürer. Örneğin sevgili metaforik olarak kutsal ve düzgün oranlı anıtlarla ilişkilendirilmektedir. Sevgilinin fiziksel özellikleri de şekil ve mana bakımından cami külliyesinin unsurlarına benzetilmektedir. Yüzü altın yazılı bir mihraba, boyu uzunluk bakımından bir minareye, kendisi de âşktan hasta düşmüşleri iyileştiren bir bimarhaneye benzetilir. Âşık da aynı şekilde mimari nesnelere benzetilerek tasvir edilir. Örneğin gözleri durmadan akan çeşmelere, kalbi sultanın yaşadığı bir saraya benzetilir. Serdaroğlu'na göre Osmanlı şairi, sevgiliyi, âşğı ve mimari nesneleri metaforik bir bağlamda bir araya getirerek bize Osmanlı mimarisi ve onun Osmanlı toplumundaki anlamı hakkında zengin bir bilgi sunmaktadır.⁹ Bu nedenle Serdaroğlu, her ne kadar mimari unsurlara poetik göndermelerin sonraki yüzyıllarda artsa da 15. ve 16. yüzyıl şiirinin mimari yapıların sonraki kavramsallaştırmasının parametrelerini kurduğunu söyler.¹⁰

Kuşkusuz bir çağın mimarisinin o çağın zihniyetinden ve egemen estetik anlayışından ayrı düşünülemediği açıktır. Nitekim ilkin siyasi ve toplumsal yapıda görülen değişimlerin kısa sürede edebiyatta ve mimaride de yankılandırılması veya edebiyatta başlayan hareketlerin mimariye de etki etmesi, sonraki devirlerde de karşılaştığımız olgulardır. Örneğin II. Meşrutiyet'ten sonra İttihat ve Terakki Partisi'nin iktidara gelmesi üzerine edebiyatta Yeni Lisan ve Millî Edebiyat gibi hareketler başlarken çok geçmeden mimaride de millî mimari akımının geliştiğine şahit oluruz. Nitekim Ziya Gökalp, bu akımın

en önemli ismi olan Mimar Kemaleddin'i *Türkçülüğün Esasları*'nda anarak bütün genç mimarların Türkçü olmasında onun büyük tesiri olduğunu söyler.¹¹

Peki, bu şekilde belirli devirlerin şartlarının somut olarak paralel şekilde hem mimaride hem edebiyatta görülmesi dışında edebî bir metin ile mimari bir yapı arasında hangi noktalarda ilişki kurulabilir? Bu soruya cevap veren hemen hemen bütün araştırmacılar dil üzerinde odaklanmaktadırlar. Özellikle 1960'lardan sonra göstergebilimin gelişmesiyle birlikte mimari yapılarla ve özellikle kent olgusuyla dil arasında daha fazla ilişki kurulmuştur. Örneğin Roland Barthes, şehirlerin de bir göstergeler dizisi olduğunu ve dolayısıyla göstergebilimsel olarak incelenileceğini öne süren bir yazısında, insanî mekânın Batı'da, özellikle de Antik Yunan kültür tarihinde, simetrisi, yerel karşıtlıkları, sentagma ve paradigmaları ile gerçek bir söylem oluşturduğunu söyler.¹² Barthes, şehircilerin teorik çalışmalarında dil ve yazın teorisinden çok sınırlı şekilde söz edilmesine rağmen, yazarların şehirlerden anlambilimin kavramlarıyla söz ettiklerini, bunlardan şehrsel mekânın anlamsal özelliklerini en iyi ifade eden yazarlardan birinin Victor Hugo olduğunu ifade eder. Zira Hugo, *Notre-Dame de Paris*'nin bir bölümünde şunları yazar: "Bu, onu yok edecek!". Barthes, bu cümleyi şöyle yorumlar: "'Bu', yani kitap; 'onu', yani inşa edileni. Böylece Hugo inşa edilenin ve şehrin gerçek bir yazı olduğunu, insanın mekândaki 'yazı'sı olduğunu oldukça modern bir biçimde vurguluyor."¹³ Roland Barthes bu açıklamalarından sonra şu önemli tespitte bulunur:

"Görülüyor ki şehir bir söylemdir ve bu söylem gerçek bir dildir; şehir içinde yaşayanlarla konuşur, biz şehirle konuşuruz; bulunduğumuz şehirde yalnızca yaşayarak, dolaşarak, bakarak. Ancak sorun 'şehrin dili' gibi tümüyle metaforik (mecazi) aşamadaki kavramı aşmaktır. Şehrin dilinden mecazi olarak söz etmek, sinemanın dilinden ya da çiçeklerin dilinden söz etmek kadar kolaydır. Asıl bilimsel sıçrama, şehrin dilinden mecaz kullanmadan sözedilebildiği zaman yapılmış olacaktır."¹⁴

Francis Shoemaker ise edebiyat ile mimarinin ilişkilerini incelerken bu dil konusu üzerinde durur. Fakat o, yapısalcı bir bilinçle değil daha metaforik düzeyde bir dil olgusundan söz eder. Edebiyat ile mimari arasındaki ilişkinin yeni olmadığını, yıllardır edebiyatın ve kompozisyonun "temel", "çerçeve", "birleştirici çatı yapısı" gibi mimari bir analogi yoluyla öğretildiğini söyleyen Shoemaker, aynı şekilde edebiyat türleri ve yazı biçimlerinin de mimari eleştirmenin kullandığı "denge, ritim, güzel oran, doruk, ahenk ile amacın ve yapının işlevsel ifade-si" gibi kelimeler kullanılarak ve aynı ruhla öğretildiğini belirtir.¹⁵

Shoemaker, daha sonra sanatların "dil'i metaforundan hareketle edebiyat ile mimari ilişkisini açıklayacak "retorik", "gramer" ve "mantık" terimleri üzerinde durur. Bunların her biri kendi bağlamı içinde mimaride de var olan olgulardır. Örneğin bağlamları içinde kelimelerin birbiriyle işbirliği etme yolunu gösterme demek olan gramer, mimaride "bir bağlamda malzemenin işbirliğini" ifade eder. Fakat mimarinin vokabüleri kullanıcısı için malzemeleri adlandırmakta kullandığı t-a-ş veya a-h-ş-a-p dilsel sembolleri değil, bir binanın bağlamında görünür hâle gelen ve hissedilen taş, çeliğe, cama veya ahşaba mahsus yapısal bir niteliktir.

Shoemaker'a göre mimar, malzemesinin dokuları, renkleri ve biçimlerinin bilinçli şekillenmiş işbirliği aracılığıyla "konuşur".¹⁶

Öyleyse, gerek metaforik olarak veya gerekse göstergebilimsel olarak mimari yapıların da bir dili ve bu dilin bir grameri ve mantığı bulunduğunu öne sürmek mümkündür. Fakat burada önemli olan bu dilin çözümlenmesidir. Nitekim hangi teorik anlayışla olursa olsun yapıların dili ve onların insan üzerindeki etkileri çözümlenmediği müddetçe anlamsız malzemedan başka bir işlevi olmayacaktır. Yapıların ve geniş manada mekânın insan imgelemi üzerinde çok derin izler bıraktığı ve bu izlerin edebî metinler yoluyla görünür hâle geldiğini bugün Bachelard'ın fenomenolojik incelemelerinden iyice biliyoruz. O hâlde mimariyi görüldüğünden daha fazla dikkate almak durumundayız. Zira yapıyı inşa eden insan, aslında çoğu zaman yapı tarafından inşa edilmektedir.

¹ Aktaran: Françoise Choay, "Şehircilik ve Göstergebilim", (çev. Kenan Şahin), *Mimarlık*, sayı: 185-186, Kasım-Aralık 1982, s. 10.

² A.g.y., s.10. Strauss'un Bororolar ve onların yaşamları hakkındaki gözlem ve tespitleri için bkz. Cluade Lévi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, (çev. Ömer Bozkurt), İstanbul: YKY, 1994, s. 209-256

³ Turgut Cansever, *Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992, s. 7

⁴ Francis Shoemaker, "The Correlation of Literature with Architecture", *College Art Journal*, vol. 9, No. 2 (Winter, 1949-1950), s. 182

⁵ Paul Oppenheimer, "The Origin of the Sonnet", *Comparative Literature*, vol. 34, No. 4 (Autumn, 1982), s. 289

⁶ A.g.y., s. 290. Zira Giacomo, yazdığı soneleriyle birlikte şiiri müzikle ve dinleyicilere hitaben icra edilen bir sanat olmaktan çıkıp bir "kendiyile karşılaşma" veya şiir içinde bir "kendiyile tartışma"ya dönüştürmüştür. Oppenheimer'a göre bu, Batı modern şiirinde yeni, hatta derin bir gelişmedir ve aynı zamanda şiiri halka açık bir performans veya müzik eşliğinde söylenen bir şey olmaktan uzaklaştırması bakımından lirinin tarihinde de bir dönüm noktasıdır. Bkz. A.g.y., s. 299

⁷ A.g.y., s. 303

⁸ A.g.y., s. 303-304

⁹ Vildan Serdaroglu, "When Literature and Architecture Meet: Architectural Images of the Beloved and the Lover in Sixteenth-Century Ottoman Poetry", *Muqarnas*, vol. 23 (2006), s. 273-274

¹⁰ A.g.y., s. 283

¹¹ Bkz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, (Haz. Mehmet Kaplan), MEB Yayınları, 2004, s. 15. Ahmet Haşim, bu hareketi "Mürteci Mimarî" başlıklı bir yazısında şöyle tasvir eder: "İttihad ve Terakki, edebiyata bir köylü kıyafeti düzüp ağzına da yeşil kamyandan yontulmuş bir de düdük verirken, mimariye de bir cübbe ve bir sanki giydirmişti: Bu siyasetin mimarisi türbe ve medreseyi taklit eder. İşte tarihten beridir ki, İstanbul'un her tarafında bu biçim binalar inşa etmek ve bu mimariye de "millî mimari rönesansı" ismini vermek âdet oldu. Hâlbuki 'nevzat' [yeni doğmuş] dedikleri, hakikatte, sâlhurde [çok yaşlı] bir ihtiyardı." Haşim, "Güvercin" başlıklı bir başka yazısında da aynı konuda şunları söyler: "Genç şairler, parmak hesabıyla mâni düzmeğe başlayalı, bazı mütecehiddler [yenilikçiler], Türk sazını dinlemekle idare etmeğe kalkışalı mimarlarımız arasında da ne isimle yâd edeceğimizi bilmediğimiz mahud medrese mimarisi taammüm etmeğe [yayılmaya] başladı. Softanın başından çıkardığı sarığı andıran taş kubbeler, tıpkı mantarlar gibi, Türk seması altında yer yer bitmeğe başladı. Otel, banka, mektep, iskele, şimdi dışarıdan minaresi ve içeriden minberi eksik birer cami karikatürüdür. Bu tarz inşa usulüne mimarlarımız 'Türk mimarisi' diyorlar. Hakikaten bu çirkin taş yığınları Türk mimarisi midir? O hâlde güvercinler neye bu mimariyi bir türlü sevmiyorlar?" Bkz. Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri III: Gurabahane-i Laklakan ve Diğer Yazıları*, (Haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991, s. 52 ve 56

¹² Roland Barthes, "Göstergebilim ve Şehircilik", (çev. Korhan Gümüş, İhsan Bilgin), *Mimarlık*, sayı: 185-186, Kasım-Aralık 1982, s. 16

¹³ A.g.y., s. 16

¹⁴ A.g.y., s. 17

¹⁵ Francis Shoemaker, "The Correlation of Literature with Architecture", *College Art Journal*, vol. 9, No. 2 (Winter, 1949-1950), s. 181-182

¹⁶ A.g.y., s. 184

ŞİİRİ GÜZELLEŞTİRMEK

Ümit Güçlü

“Hayal gücü olmayanlara yazık!”

Le Corbusier

Kendini Tasarlamak Versus Kendini Azaltmak

Şiir her şeye benzetildi. Yapağa, anneye, ağaca vs. Bu tür benzetmelere bir yere kadar tahammül edilebilir. Şiiri kendi kulvarından çıkardığımızda ona eziyet ediyor gibi oluruz. Bir ot başka bir ota benzeyebilir. Bir elma başka bir elmaya benzetilebilir. Şiiri illa teşbih yapacaksak soyut şeylere benzetelim, daha çok kendi olsun. Üstelik, benzetme, aynı zamanda bir düşünme biçimi olduğu için tek ayağımız da havada kalıyor. Şiir, inşaya mı benzer yıkıma mı? sorusundan sonra zorunlu soru şudur, ne tür şiirleri benzetmenin nesnesi hâline getiriyoruz? Bir tuğla başka bir tuğlaya benzer, kırmızı tuğla, ytong tuğla, demirden tuğla, bir tablonun içindeki tuğla... Postmodern tekniklerin imkânlarından biri de “hem ... hem” bağlacını bize armağan etmesi oldu. Hem yıkım hem inşa. “evleri balkonsuz yapan mimarlar” bir eleştiri içermesi bakımından daha çok yıkımdır. “Amentü” şiiri oluşturduğu inşa ile geride bıraktıklarını “yeniden inşa” etmiştir. *Şiir Okuma Kılavuzu*’nda şöyle söylenir: “Kendini tasarlama ihtiyacındaki insan şiirle içli dışlı olmaya can atar. Kendini bilen insan da gittikçe azalmayı öğrenir.”¹ Tasarlamak bir inşa ise azalmak; törpülenmek, ufak ufak fazlalıklardan arınmak, küçük yıkımlardır. Bir de büyük yıkımları karşıdan seyretmek var. Asıl acı olan yer orası. “Savaş Bitti” şiiri gibi.

Bir Jakobson Kolay Yetişmiyor

Almanya Dresden’de mavi bir bina, ismi; Neustadt Kunsthofpassage. Binamızın özelliği yağmur yağdığı anda oluklardan akan suyun sesinin hesaplanmış olması. Hâliyle kulağa gelen sesler de hoş. Bu sesin müzikteki karşılığı prozodidir. Mana ve ahengin uyumu. İsmet Özel, konferanslarından birinde, Tevfik Fikret’in “Yağmur” şiirinde, şiir okunurken “yağmur sesi geliyormuş etkisi oluşturulduğu” anlamına gelen bir cümle kurmuştu. “Küçük, muttarid, muhteriz darbeler / Kafeslerde, camlarda pür ihtizaz / Olur dembedem nevhager, nağme-saz / Kafeslerde, camlarda pür ihtizaz/ Küçük, muttarid, muhteriz, darbeler”. Burada şu soru sorulabilir, manayı ikinci plana atmak isteyen bir şair ahengin şiirdeki etkisine muhalif bir pozisyondaysa şiirde bu denge alt üst olabilir mi? Bir anti- prozodiden bahsedilebilir mi? Neden olmasın. Fakat ne uğruna bunun yapılacağı iyi “hesaplanmalı”. Boris Eyhenbaum, Tzvetan



Todorov'un, Rus biçimcilerinin yazılarını derlediği kitap olan *Yazın Kuramı* kitabında Roman Jakobson'un incelemelerinden birisinin somut ve özel konusunun "*Çek şiirinin prozodisi*"² olduğunu söyler.

Turgut Cansever Anlatıyor

Şişhane'den Unkapanı Köprüsü'ne geçerken Kasımpaşa ayırımında, metro girişinin önünde şirin bir türbe var, Lohusa Hatun Türbesi. Bu türbenin demir malzemeden yapılmış camlarını geçenlerde maviye boyadılar. Türbenin rengi mat ve açığa yaklaşmak isteyen bir kahverengi. Bir küpe benzeyen bu türbeciğin camları mavi. Fark ettiğimde biraz şaşırmıştım. Restorasyonun da kendine göre bir usulü bir felsefesi var.

Bu renklendirme işinin özünü ressamlar tartışsın ben bilmiyorum. Fakat bu yapıya bakarken bir şey göze çarpıyor. Pencereler, "bakın burdayım" der gibi bir hâle gelmiş. Bir şiirde de bu mavi pencereye benzeyen kelimeler düşünüyorum. Bir yapının içerisinde onu derinleştiren, yabancılaştıran bir unsur olarak "dikkat çeken kelimeler". "incir ... yarpuz... karamela" gibi. Bu söylediğim kelimeler bize yabancı olduklarında ilk defa göz göze gelen yabancı iki kişinin bakışması gibi olur. Anlamını bilmezsin ama seversin. Bünyamin K.'nin şiiri bize kelimeleri sevdirmenin şiiri gibidir. "alaçık, cüdele, çor, incoz, hezen, nahır, serpene...". Metin Eloğlu'nun şiirinde de bu tür mavi pencereler açılıp açılıp kapanır. Turgut Cansever anlatıyor, "Süleymaniye'nin çevresindeki evlerin pencereleri Süleymaniye'yi daha büyük göstermek için şehrin vasatı pencere ölçeğinden daha küçük ölçekte imal edilmişti."³

Taş, Ahşap ve Beton

İlk insanların mağaraları ev olarak kullandıkları söylenir. Mağara yani taş oymak. İnsanlık tarihinde ahşabın ev mimarisinde kullanılması daha geç bir zamana düşüyor. Beton zaten kısmen kimyasal bir malzeme olduğu için bize daha yakın. Mağara duvarlarına çizilen şekillerin görsel şiir için bir çıkış noktası olabileceğini nerede okuduğumu hatırlayamıyorum. Burada malzemenin değişmesi bizi ilgilendiriyor. Artık mimarlar cama ve demire de şekil verebilir

hâle geldiler. Şairin malzemesi dildir, peki dilin malzemesi nedir? Zamanla değişebilir mi? Hiç şüphesiz. Bundan on yıl önce I Phone 6 yoktu fakat “telefon” kelimesi vardı. Şair, dile katılan malzemeleri kullanmayacaksa ortaya çıkan şiirler; yaprağın hüznü, ağaçların neşesi, kalbim çok acıyor vs... Ne kadar yeni kelime, o kadar geniş ve yeni alanlar. Kapalı Çarşı’da yangın çıkıyorsa da “kalbim yanıyor” demenin anlamı yok. Şiirde de yak gitsin.

Tasarım Olarak Çöl

Çölde her şey vardır. Çölde hiçbir şey yoktur. Çölde yön bir fırtına ile değişebilir. Çölde az ileride bir su birikintisi vardır, yanına gittiğinizde bulamazsınız. Çöl, en sıcak yerdir. Çöl, en soğuk yerdir. Çöl, mekân tasarımlarından belki de en soyutudur. Burada en önemli şeylerden biri yönünüzü doğru tayin etmekten geçer. Size bir yol gösterenin olması önemlidir fakat çölde yol da

yoktur. Çöl, ancak bir metafordur. Burada yolu yürüyerek geçemezsiniz, tek başınıza kalamazsınız. Bir edebiyat kanonu inşa etme girişimleri de metafor olarak çöle bir çadır kurmak gibidir. Bir eleştirmenseniz en soğuk çadır sizin çadırınızdır, en sıcak battaniyeler sizin çadırınızdır. Size yol gösteren bir sürü kişi vardır. Size yol gösteren kimse yoktur. Bir yönünüz vardır fakat bu kadar fazla yön arasında bir seçim yapmanızın da kum tanesi kadar önemi vardır. Bir fırtınaya bakar.

*Bir edebiyat kanonu
inşa etme girişimleri de meta-
for olarak çöle bir çadır kurmak
gibidir. Bir eleştirmenseniz en
soğuk çadır sizin çadırınızdır,
en sıcak battaniyeler sizin
çadırınızdır.*

¹ İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*, 12.bas. (İstanbul: Şûle Yayınları, 2010), s. 84.

² Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı*, çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, 3. bas. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), s.58.

³ Beşir Ayvazoğlu, *Dünyayı Güzelleştirmek Turgut Cansever’le Konuşmalar* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2012), s.40.

EDEBİYAT VE MİMARİYİ BİR-ARADA DÜŞÜNMEK

Bekir Şakir Konyalı

Her karşılaşma beraberinde bir etkiyi gündeme getirir. Karşılaşan varlıklar birbirini etkilerler. Bu etkinin karşılıklılığı (etkileme-etkilenme), karşılaşanları bir arada tutar. *Etkileme, etkilenme, etkileyici* kelimelerinin günlük konuşmalarımızda yer tutan anlamlarını da düşündüğümüzde şunu söyleyebiliriz sanırım: Her ne ki bir şeyleri anlama sürecimize eşlik ediyordur, ondan etkileniyoruz demektir. Başka bir deyişle, kendimizi bir şeyleri anlarken onu (film, müzik, resim vb.) -söyledikleriyle- hatırlıyor buluyorsak o bizi etkiliyordu. Terside doğrudur, anlama sürecindeki yorumlarımızla da o şey bizden etkileniyordu. Etkisini bizim yorumlarımızdan etkilenerek açığa çıkarabiliyordu. Böylece karşılaşmaların etkileşimi (etkileme-etkilenmenin karşılıklılığı) açığa çıkardığını söyleyebiliriz. Ardından şunu sorabiliriz: Kelimelerin (edebiyat) ve yapıların (mimari) karşılaşmasıyla ortaya çıkan nedir?

Bu karşılaşma ilk elden edebiyat eserlerinden esinlenerek inşa edilen mimari yapıların ve mimari yapıları konu edinen edebî eserlerin varlığını düşündürecektir.¹ Bu noktada kelimelerin ve yapıların birbirlerinin mekân tecrübesinin sınırlarını geliştirmek, dönüştürmek üzere bir etkileşimi gün yüzüne çıkardığı görülecektir.

İkinci olarak daha genel ölçekte kelimenin mimariyi etkileyen ve belirleyen yönüyle karşılaşıyoruz. Turgut Cansever'in farklı dönem, coğrafya ve medeniyetlerde insanın varlığı anlama tarzlarının farklı mimari ve şehircilik uygulamalarına yol açtığı tespiti bu bağlamda değerlendirilebilir.²

Ancak bizim bu yazının sınırları içinde ele almak istediğimiz üçüncü bir karşılaşma düzeyi var: Kelimenin edebiyat özelliği ve yapının mimari özellik kazandığı sanat boyutu. Günlük hayatta *bir şey içinlikte* (araçsallık) ikamet eden kelime ve taşın bunu aşarak potansiyellerini kendileri olarak gösterdikleri bir karşılaşma için ne diyebiliriz?

Barınmak için kelimeleri tasarlamakla (edebiyat), toprağın bağrında beslenenlerle (kum, taş, tuğla, demir, ağaç...) yapı tasarlamak (mimari) görünüşte sadece malzeme farkına işaret ediyor gibidir. Ancak daha dikkatli bakıldığında "barınmak için kelimeleri tasarlamak" ifadesinin muhatabını metaforun sınırlarına çeken imgesel bir deyişe, "barınmak için taşlardan yapı tasarlamak" ifadesinin ise dışsal (fiziki) bir gerçekliği doğrudan anlamaya davet ettiği görülecektir. Bu iki sanatın icra ve etki sahasını böylece ayırabilir miyiz? Giderek

mimari için somut (üç boyutlu bir icra oluşu da bu kanaati desteklemektedir), edebiyat için soyut düzlemde bir icradır diyebilir miyiz? Somutun duyularla algılanabilir olmayı ifade ettiğini düşündüğümüzde işitme ve görme (yazı formunda) yoluyla algılanabilen kelimelerle icra edilen bir sanat (edebiyat) için ne kadar soyut diyebiliriz? Ya da özellikle henüz fiilî olarak mevcut olmayan bir mimari eseri, olması için görme aşamasını (tasarlama) hatırd tutarak sorabiliriz: Mimari ne kadar somut bir sanattır?

Belki de şöyle demeliyiz: Bu uğraşlar (edebiyat ve mimari) tasarım sürecinde olduğu kadar icra düzeyinde de -kuvveden fiile çıktığında- yani eser olduklarında birbiriyle karşılaşırlar. Bu karşılaşmanın etkisini ise *somut* ya da *soyut* olarak adlandıracak bir ayırımdan ziyade -görece- mimari için *görmeyi*, edebiyat için *işitmeyi* öne çıkaran bir anlamaya imkân vermekle açığa çıkarabiliriz. Mimaride kelime yapı olarak kendini gösterirken, edebiyatta yapı kelime olarak işitilmektedir. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkabilecek bir başka fark ise mimari bir icranın bizi görsel boyutundan hareketle eşzamanlı bir karşılaşmaya, edebiyatın ise işitsel boyutundan hareketle artzamanlı bir karşılaşmaya hazırlanmasında görülebilir. Başka bir deyişle mimaride eserle şimdi-burada fiilî olarak karşılaşırsınız. Fiilî tecrübelerimize yön veren ancak kendi fiilî olarak tecrübe edilemeyen edebiyatta ise şimdi-burada geçmişin ve geleceğin çağrılması yoluyla tecrübe edilir.

Bir başka fark ise mimari eserin pratik faydayı da gözetmesi gerekliliğidir. *Kalıcılık* ve *güzellik* edebiyat için de mimari için de söz konusu edilebilirken *kullanışlılık* mimariye özgüdür. Mimari bu yönüyle fiziki mekânın doğrudan muhatabıdır. Fiziki mekânı şekillendirir, inşa eder, kullanıma sokar ve sergiler. Yapılar bir yandan güneşi, yağmuru, karı, rüzgârı ağırlarken -kendilerinde tabiata yer açarken-, diğer yandan onlara direnç gösterebilecek bir sınırdan inşa edilir -tabiatta kendilerine yer açarlar-. Fiziki mekânda barınan (etkili olma, gelişecek ortamı bulma anlamıyla), fiziki mekândan hareket eden edebiyatta ise mevcut olanın anlamını açığa çıkarma, mümkün ve muhtemel anlam ufuklarına işaret etme daha öncelikli durur. Ancak diğer yandan mimari nasıl ki duvar, çatı, sütun, pencere gibi enstrümanlarla kendini dış mekândan ayıran bir iç mekân tesis ederse ve dış mekâna böylece açılır ve eklemlenirse edebî bir eser de -yapısalcı ve post-yapısalcı yorumlardan öğrendiğimiz o ki- kendine özgü bir iç işleyişi ve çalışma sesi olan bir yapı³ olarak mimariye benzer bir sınırdan mekân inşa eder. Buna göre temelde iletişim odaklı kullanımlık metinlerden edebî metinleri ayıran, edebî metinlerin anlatma biçimlerindeki farklılık (nasıl anlatıldığı) ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yapılardır. Bu okuma tarzının önemi -tartışılacak yönleri olmakla birlikte- edebî eserin özerkleşmesi noktasında geliştirdiği dikkattedir. Bu bağlamda edebî eserler için söz konusu edilen metin içi- metin dışı ayrımı, mimarinin bir iç mekân oluşturmak üzere dış mekândan ayrışmasını hatırlatır biçimdedir. Yani edebî eserler de mimari eserler gibi kendilerinde bir dünyaya yer açmakla dünyada kendilerine yer açarlar.

Üretim aşamasında neyin, nerede, ne zaman, nasıl şekilleneceğinin bilgi ve sezgisi edebiyatta kelimeler, mimaride taşlar düşünülerek insanın tarihselliğinden (bilgi ve tecrübelerinin öteden beriliği) yol bulan bir mecrada gerçekleşirken; ortaya çıkan (tecessüm eden) mimari ve edebî eser, bir metin olarak ortak bir iş görür: Okurunu/izleyicisini düşünceyi çağırarak üzere kendinde tutar. Her iki eser de geçmişini anlamak ve beklentilerimize yön vermek (geleceği tasarlamak) üzere şimdi-buradadır. Bunu sanat olmalarının getirdiği söylem(e) gücüyle yaparlar.

Heidegger, sanat eserinin dünya teşkil ederek dünyayı ürettiğini söyler.⁴ Buradan bakıldığında edebiyat da mimari de mevcut dünyanın sınırlarını göstermek, bir dünya şekillendirmek, yeni bir dünyanın oluşa gelmesine aracılık etmekle sanattır. Her ikisi de bizi kendinde tutarlar. Her ikisi de varlığı açığa çıkaran hatırlayıcı bir düşünme sunarlar. Bu tespitimizin ardından şöyle bir soru uylanabilir: Edebiyat da mimari de bir sanat olarak söyleme gücüne nasıl ulaşır ve bunun bizim için anlamı nedir?

Heidegger var-olanın varlığı, sanat eserinin görünümünün sürekliliğine girer,⁵ der. Onun yeryüzünü *gizleme*, dünyayı *görünme* olarak yorumlamasından hareketle diyebiliriz ki, taş ve kelime, mimari ve edebiyatta kendilerini bir yandan gösterirken bir yandan da gizlerler. Gösterilende gizlenenin yoruma açıklığı sayesinde ki eser muhatabını kendinde tutarken anlamın çoğalmasına da katkıda bulunur. Bir yandan her bir yorumla (anlama) eser varlığını farklılaştırarak sürekli kılarken, diğer yandan her bir yorumu kendinde tutmakla bilincin sürekliliğine katkıda bulunur.

Konuyu daha anlaşılır kılmak üzere metnimizde de geçen *barınmak* sözcüğünün sözlükteki anlamlarını düşünebiliriz.⁶ Bakıldığında görülecektir ki *barınmak* sözcüğü anlamını kimi birbirine yakın, kimi birbirinden uzak kullanımlarla sürekli farklılaştırmaktadır. Başka bir deyişle *barınmak* sözcüğü bir yandan her bir kullanımda farklı bir anlam boyutuyla karşımıza çıkarken, diğer yandan her bir anlamda biz *barınmak* sözcüğünü hatırlarız. Hatta bu sayededir ki edebiyat ve mimari sanatlarını bir arada düşünürken *barınmak* sözcüğünün imkânlarından faydalanırız. Diyebiliriz ki farklılaşan anlam, dünyayı daima bir *ile birlikte* anlamının ve böylece yeni dünyalar meydana getirmenin imkân alanına açılır.

Yine Heidegger'in "eserde mevcut münferit var-olanların aktarımı söz konusu değildir, bilakis nesnelerin genel özlerinin aktarımı söz konusudur."⁷ tespiti söyleyegeldiklerimizi başka bir yönden açma imkânı vermektedir. Anlayabildiğimiz kadarıyla Heidegger bu tespitiyle, sanat eserinde açığa çıkan gösterme-saklama yönünde dile gelişin bir-aradalığını, sanat eserinin her bir fert için anlamlı olabilmesinde (genel özlerin aktarımı) görmektedir. Bu ise sanat eserinin insanları bir arada tutan sembollere dönüşmesinin habercisidir. Bu noktada Gadamer'in sembol sözcüğünün nereden geldiği ile ilgili açıklaması sanat eserlerinin *hatırlatan* ve *bir arada tutan* (sembol) olmasını anlamayı kolaylaştırmaktadır. O şöyle demektedir: "Sembol nedir? Bu öncelikle Yunanca teknik bir terimdir ve

anı parçası anlamına gelir. Ev sahibi kendisini ziyaret eden konuğuna 'tessera hospitalis' denen ikiye böldüğü paranın yarısını verir, diğer yarısını ise kendisi için alıkor. Eğer bu konuk otuz veya elli yıl sonra bu eve tekrar gelirse, elindeki yarım para yardımıyla bunlar birbirini hatırlar. Antik dünyasına ait bir çeşit pasaport. İşte bu, sembol kelimesinin eski teknik anlamıdır. Daha önceden tanınan birini tanımak için kullanılan bir şey."⁸ Buradan hareketle diyebiliriz ki, mimari ya da edebî bir eser sürekli anlam üreten varlığıyla bir yandan geçmişî hatırlamamızın, diğer yandan geleceği tasarlamamızın göstereni olarak bizi kendilerinde tutmakla da şimdi-buradadır.

Edebiyat, zamansal bir mekânsallığı (işitme); mimari, mekânsal bir zaman-sallığı (görme) şekillendirirken varlığı hem kendilerinde hem de karşılıklı olarak birbirlerinde açmanın bir-aradalığı içindedirler. Bizi dünya(lar) ile karşılaş-tırmakla *bir*, yeni dünyalara imkân vermekle *aradadırlar*.

¹ Yahya Kemal'in *Süleymaniye'de Bayram Sabahı* şiiri bir mimari yapının edebî esere konu olması bağlamında düşünülebilir. J.R.R. Tolkien'in Hobbit eserinden esinlenerek Waitomo'da Woodlyn Park'ta inşa edilen dünyanın ilk Hobbit moteli ya da sekiz misafir odasının her biri farklı bir şehri temsil etmesiyle Calvino'nun Görünmez Kentler'ini çağrıştıran İspanya'nın Minorka adasında inşa edilen küçük otel mimarinin edebiyattan etkilenmesinin örnekleri olarak görülebilir.

http://www.radikal.com.tr/fotogaleri/kitap/edebiyattan_ilham_alan_10_mimari_yapi-1106049-9 (Erişim Tarihi: 15.04.2015)

² Turgut Cansever, *Osmanlı Şehri*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2010, ss. 17-25.

³ Bunun için bkz.: Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Kaya Şahin (çev.), İstanbul Metis Yayınları, 2014.; Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı Rus Biçimçilerinin Metinleri*, Sema Rifat-Mehmet Rifat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

⁴ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, Fatih Tepebaşılı (çev.), Ankara: De Ki Yayınları, 2007, s. 37.

⁵ A.g.e. s.26.

⁶ Barınmak: 1. Doğa etkilerinden korunmak için kapalı bir yere sığınmak. 2. Yerleşmek, yaşamak için uygun şartlar bularak oturmak. 3. Bir yerde yatarak geceyi geçirmek. 4. Bir yerde etkili olmak, gelişecek ortamı bulmak. 5. Çevresiyle uyumlu, dirlik içinde yaşamak. 6. Bulunduğu durumu uzun zaman muhafaza etmek. 7. Bir yerde çalışmak 8. Geçinmek. 9. Az çok geçim temin etmek. 10. Kuvvetlenmek, kendine gelmek. 11. Tatmin etmek

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.552e934f515b41.83664006 (Erişim Tarihi: 14.04.2015)

⁷ Heidegger, a.g.e. s.27.

⁸ Hans-Georg Gadamer, *Güzelin Güncelliği*, Fatih Tepebaşılı (çev.), Konya: Çizgi Kitabevi, 2005, s.47.



DÜŞLERİN TÜNEDİĞİ

Nergihan Yeşilyurt

Dünyanın bir hayal olduğunu, mutlak bir zihnin hayal gücünün ürünü olduğunu sezmiştim. Algılarımızın bizi aldattığını, çevremizdeki nesnelerin var olmadığını, bizzat da bizim de var olmadığımızı ileri sürerek¹ başlıyorum temele ilk kazmayı vurmaya. Ki bütün bu göğse yükselen ve arzın kalbine inen yapıların amacı değil midir aksini ispat etmek?

Dünyayı somutlamak. Gördüğünü örererek yani eylemlerle varlığını desteklemek. “Yapma”nın insanı dünyaya yapıştıran bir yanı var sözlüklere göre.² Bu gizil anlam yüzünden dünyaya kök salmanın inşa ve imar ile mümkün olacağını düşünmüş olsa gerek insanoğlu. Heidegger’in tabiriyle “*Senin ve benim var olma biçimimiz, bizlerin dünya üzerinde var olmamızın biçimi oturmaktır. İnsan olmak demek, dünya üzerinde ölümlü olarak var olmak, yani oturmak demektir.*”³ Oturma eylemi ise, yerleşme yer edinmeyle beraber ortaya çıkar. Göçebelerin “otur oturduğun yerde” tabiri; yerleşik hayatın, büyük ırmakların kenarlarında üst üste yığılan kerpiçlerin yolunu açmış olmalı. Çünkü evi yükselten (belli) bir gücün yerinde ısrarıdır; bu, yerle göğü, tanrısal olanla ölümlüyü yalınlıklarında eşyalara getirme gücüdür. Bu gücün ısrarıyla zamanı hapseden, kaydeden mekân inşa olur. İnsanın duvar örmesi, evreni kendine yaklaştırarak çözümlemesi demektir. Çünkü o kapalı kutu -kimi zaman tek göz odadan müteşekkil bir kulübe dahi olsa- küçük bir kozmostur. İnsan, seçilmiş anlamları birbirine karıp yekpare bir duvar hâline getirir evde.

Yani sadece ihtiyaç üzerine (hava şartlarından korunma, saklanma, bir arada bulunma, biriktirme vs.) bina edilmiş değildir ev, mekânın insanoğlunu çaresiz gurbetinden alıkoyacağı da sanılır. Bu sanıyla birlikte mekân, insanın hem felâketini hem meydan okumasını doğurur. Bu felaket ve meydan okumalar başka bir yazının konusu. Mekânın estetize olması, orijinallliği, pragmatik karşılığının bulunması, çığırkanlığını yaptığı düşünce yahut ideoloji, hatta din... Sanatçının/mimarın söylemek istediğinin karşılığının olup olmaması... Bunları da bir kenara bırakalım.

Mekânın, içindeyken mutluluk duyduğumuz yahut yalnızlık hissettiğimiz bir şiir olması gerekmez mi Bachelard’ın dediklerinden yola çıkarsak?⁴ Hayatımızın bir döneminde ya da çok kısa bir an, içinde bulunduğumuz tüm yapılar için “bizi dünyaya bağlar, ayağımızı toprak üzerinde sabitler” diyebilir miyiz? İmar kelimesinin geldiği “şenlendirmek” fiiline bakılacak olursa, mekânın samimi bir yer olması beklenir. Kelimelerin anlamları, daha tuğlalar üst üste

koyulurken, gerekli yerlere direkler, kirişler konurken ölüyor. Yazın diline çevrelemeyen, ketum ve unutulmuş dilleriyle dönemlerinin heybetini susarak muhafaza eden yapılar içinde mahkemeler, zindanlar, mezbahalar da vardı. Sığınmak için, vahşi olandan ayrılmak için örttüğümüz kapılar her zaman aydınlık odalara açılmıyor demek. İnsanın dünyasını somutlarken, göğe merdiven dayarken bir yandan da kötülük sarayları, dehlizler tasavvur etmesi de imar mı?



Gaston Bachelard

Mekânın içtenliği, doğanın tüm gücüyle kapımıza dayandığı zaman ortaya çıkmaz mı? En azından Baudelaire böyle düşünüyor kışın evin içtenliğine sığınırken. Ancak aklın köşeleri gibi mahzenleri, tavan araları vardır evlerin; ürkütücüdür ve insanın kendi ile yüzleşmesidir aslında. Piramitler, Tac Mahal vs. gibi yapıların ennihaye içinde göğe ermek dilemiş ölüleri barındırdığını biliriz. Ölüm geldikten sonra, ölüyü yücelere erdirmek yarışı başlar. Din indikten sonra dini kendinden yukarıya kaldırma yarışı da biraz böyledir. Hem ayağını arza sabitleyecek hem de ilahi olanı yoklayacak, dikeydir bu yüzden yapılar.

*Her şeyin bir yeri vardır, her yer bir şeye aittir, her şey yerine oturur, her yeri dolduran bir şey vardır, yeri, her yerin sahibi, her şey...*⁵ Bugün her yeri doldurduğumuz vaki, lâkin her şeyin yeri olduğu konusunda bir şey söylemek güç. Talep edilen ne ise onun yeri var. Varlığı oturmakla/inşa etmekle ilişkilendirirken, yıkım makinesine dönüşen yığınları ne ile açıklayacağız?

Bugün öksürük sesi duyulacak denli yakınlaşan duvarlarıyla ev, *düş barındıran, düş kuranı koruyan, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlayan*⁶ bir yapı değildir. Sıkış tıksık şeylerin bilgisini, ruhunu ve alışkanlıklarını muhafaza eden malzeme yığındır. Ev, artık zamanı kaydetmiyor, soğuruyordur. Belki bu yüzden yol açtığı bozulma bir evden diğer eve, ardından şehre sirayet ediyor, her nasılsa birlikte yaşama-medeniyet fikrinden zuhur eden şehir, ruhsuz ve viran hâl alıyordur. Sanırım modern kentlere bakarak, yaparak yıkmak tabiri kullanılabilir. İster sade ister mübalağalı bir şekilde inşa edilmiş olsun ev kendi hâlindeki anlaşılabilirliğinden ve özgül anı kaydedici görevinden ayrılmıştır.

Cruz'un *Mezbahanın Mimarı*'na⁷ söylediklerine bakarak "modern dünyanın mimarı öldürme makinesi tasarlayan, böyle bir talebi karşılayan işçiden farklı değil mi artık" sorusunu sorabiliriz. Mimar kendi kendine konuşurken bugün yüz katlı gökdelenlerin talep edilen standart mezbahalardan farkını bulmaya çalışıyorum. Teknik mükemmellik, estetik ve pragmatik karşılıklarının yanında; dün insanoğlunu yabandan ayıran duvarlar, bugün yıkımın demir ayaklı devleri hâlinededir.

Bulunduğumuz yerden kalkıp pencereden bakarsak, şehir adı altında üst üste yığılmış cesetlerle büyüyen bir mezbaha görebiliriz. Kesilmiş hayvan kafaları gibidir birbiri üzerinden görünen çatılar. Artık duvarların ve kapıların ahlakından bahsedemeyiz. Üzerine kapatıldıktan sonra, tasarlanan şeyin insan ve eşyayı hıfzetmek yerine kabzettiğinden hele hiç.

Şöyle sorduğunuzu duyar gibiyim: Peki “*düşler yükseğe tünemeyi sevmez mi?*”⁸ Ne kadar yükseğe ve nelerin üstünden?

¹ Julio Baquero Cruz, *Mezbahanın Mimarisi*, YKY 2003.

² Nişanyan Sözlük’e göre: Yap- “1. kurmak, inşa etmek, duvar örmek, 2. örtmek” fiilinden evrilmiştir. Eski Türkçe, temel anlamı muhtemelen “örmek” veya “örtmek” olup, “eylemek” anlamına genişlemesi Batı Türk dillerine özgüdür. Türevlerde 1. “keçe, yığın veya tabaka hâlinde yün” ve 2. “yapışmak, üst üste binip kaynaşmak” anlamları mevcuttur.

³ Heidegger, “İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek”, *Cogito*, Kent ve Kültürü (çev: Olcay Kunal), sayı:8, s. 69, 1996.

⁴ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, İthaki Yayınları, 2013.

⁵ Julio Baquero Cruz, *Mezbahanın Mimarisi*, s.28, YKY 2003.

⁶ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, İthaki Yayınları, 2013.

⁷ A.g.e., s. 59.

⁸ Şair André Theuriat.



SESSİZ EV'İN MİMARİSİ

Halil Ünal

"Galata bir gün yıkılınca bu kitaba göre kurulsun"
İlhan Berk

*"Üç katlı ahşap evin her katı ayrı âlem!
Üst kat: Elinde tespih, ağlıyor babaannem,
Orta kat: (Mavs) oynayan annem ve âşıkları,
Alt kat: Kızkardeşimin (Tamtam)da çığlıkları."*
Necip Fazıl Kısakürek

Giriş

Orhan Pamuk, ikinci romanı olan *Sessiz Ev*'de farklı sesleri gürültülü bir sessizlik içinde kaynaştırarak sunar bize. Kahramanları birbirleri ile pek konuşmazlar ve birbirlerinden habersizdirler. Ancak hiç konuşmadığı hâlde kendine has bir anlatımı da olan, belki de romanın esas kahramanı *Sessiz Ev*'dir.

Sessiz Ev romanına 1980'de başlanmış ve roman 1983'te bitmiştir. Ben (bu satırların yazarı) ise *Sessiz Ev* romanını ilk okuduğumda yıl 1994 idi. Romandaki olaylar benim çocukluğumun da geçtiği Kocaeli-Gebze-Eskihisar'da (romanda Cennethisar) geçmektedir. Koca ağaçların hemen hemen örtüp sakladığı bu metruk ve kül rengi, sessiz evin etrafında, tabii o zamanlar kime ait olduğunu bilmeden epey dolanmışlığım vardır. O zamandan hayalimde kalan bakımsız, kimselerin kalmadığı hayalet bir ev olduğudur. Daha sonraları öğreniyorum ki bu ev Ressam Osman Hamdi Bey'e (1842 – 1910) aittir. Ev 1987'de restore edilerek müzeye çevrilir. Son gördüğümde ise bahçesi "cafe" olarak işletiliyordu. Binanın içine beni almamışlardı.

Orhan Pamuk, romanda Ressam Osman Hamdi Bey'in adını hiç anmaz. Ancak ben bu yazımda romandaki ev ile hâlen Eskihisar'da bulunan Osman Hamdi Bey'in evinin aynı ev olduğunu mimari unsurlar ve Osman Hamdi Bey'in hayatı üzerinden ifadeye çalışacağım.

Sessiz Evin İnşası

(Fatma-Selâhattin) *"Buraya bu evi yaptırdığı zamanı düşündüm. Selâhattin elimden tutar beni gezdirirdi. Burası muayenehanem olacak, burası yemek odası, burası Avrupa usulü mutfak; çocukların her biri için ayrı bir oda yaptırıyorum, çünkü herkes kendi odasına kapanıp kendi kişiliğini geliştirebilmeli, evet Fatma üç çocuk istiyorum; gördüğün gibi pencerelere kafes de yaptırmıyorum... biz de onlar gibi (Batılılar) pan-*

cur yaptırıyoruz... şehnişin de değil, balkon o çıkıntının adı, özgürlüğe açılan pencere..." (s. 22)

Doktor Selâhattin Darvinoğlu, Avrupa hayranı, tanrı tanımaz, cennetin-cehennemin dünyada olduğunu düşünen pozitivist bir anlayıştadır. (Selâhattin) *"bilim her şeyin başıdır."* (s. 146) Büyük bir ansiklopedi hazırlayacak ve toplumdaki herkesi aydınlatacaktır. Ayrıca romanda, Darvinoğlu soyadı da Charles Darwin'i çağrıştırsın diye seçilmiş olmalıdır.

Yukarıda romandan alıntılanan kısımda görüldüğü üzere, Selâhattin, evini kendi hayat felsefesine göre "Avrupa usulünce" yine kendi tasarlayıp inşa ediyor. Çalışma odası, yemek odası, her çocuk için ayrı oda, cumbasız, pancurlu ve balkonlu bir ev. Selâhattin Darvinoğlu, bir çeşit sürgün ile İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalır; önce Avrupa'ya gitmeyi dilerse de sonradan İstanbul yakınlarında olan Cennethisar'a yerleşmekte karar kılar. Hem burası İstanbul'a hemen dönmek için de uygun bir yerdir. Osman Hamdi Bey ise babası İbrahim Ethem Paşa'nın buradaki konağından dolayı Gebze'yi tanımaktadır ve Eskihisar'da 28 dönümlük bir arsa alarak buraya bir ev yaptırır.

Romanda yaşanan zaman ile romanın yazıldığı zaman (1980) aynıdır. Zaman kayması olmadığını 1980 yılının karakteristiği olan; ülkücü (Hasan), devrimci (Nilgün), duvarlara yazılan ideolojik yazılar ve gazetelerde skor gibi yayımlanan ölümlerden çıkartabiliyoruz. (Hasan) *"bizden 12, onlardan 16 kişi gitmiş."* (s. 324) Demek ki daha "12 Eylül" yaşanmamış. Romanda zaman geriye gidişlerle meşrutiyet yıllarını da kapsar. (Selâhattin) *"Bugün beni Talat Paşa çağırdı."* (s. 20)

Romanda, Fatma (Babaanne), 90 (1980) yaşlarındadır. Fatma on altı yaşında evlenir, Doktor Selâhattin ile. Dört yıl çocukları olmaz. İstanbul'dan ayrılıp Cennethisar'a yerleşirler, öyleyse ev yapılırken Fatma 20 yaşındadır. *"...ev bitti ve Doğan'ım doğdu."* (s. 23) Demek ki romandaki ev yetmiş yıl önce, 1910'da yaptırılmıştır. (Fatma) *"Ben yetmiş yıldır burada."* (s. 24) 1910, Osman Hamdi Bey'in öldüğü yıldır. Osman Hamdi Bey, planlarını kendi çizdiği ve Fransız (Batı) mimarisinin etkisiyle biçimlendirdiği evini 1884'te inşa eder. Ve ölene kadar genellikle yazları burada geçirir. Roman gerçeği ile hayatın gerçeği arasında yirmi altı senelik bir açıklık vardır. Muhtemelen Orhan Pamuk bu "26 yıl" tercihinin Osman Hamdi Bey'in Eskihisar'daki evini yaptırdığı yıl olan 1884 ve öldüğü yıl olan 1910 yıllarını dikkate alarak belirliyor. Orhan Pamuk, küçük bir oynamayla gerçekte 1884'te inşa edilen evi, romanda Osman Hamdi Bey'in ölüm yılı olan 1910'da inşa ettiriyor. Belki de böylelikle babaannenin yaşını 90'a kadar çekiyor. Romanın yazıldığı tarihte ise Osman Hamdi Bey'in evi 96 yaşındadır. Roman kahramanı, Selâhattin Darvinoğlu 1942'de ölür yani Osman Hamdi Bey'in doğumundan (1842) tam yüz yıl sonra.

Bütün bu rakamlar bize *Sessiz Ev*'deki "ev" in Ressam Osman Hamdi Bey'in evi olduğunu sezdirmek için kurgulanmış ve seçilmiş olmalıdır.

Sessiz Evin Plan ve Mimarisi

Yukarıda 22. sayfadan yaptığımız alıntıdan da anlaşılacağı gibi *Sessiz Ev*'de muayenehane, yemek odası, mutfak ve üç çocuk odası vardır. Dördüncü oda da ebeveyn için olmalı.

(Hasan) “Yürüdüm, evinize gidiyorum... bahçe kapınıza gelince durdum... kapıdan girdim ve merdivenli büyük kapıya değil... mutfak kapısına yürüdüm... mutfağı geçtim... küpün yanından kıvrılıp çıkan merdivenleri... üst kata gelince, kapılardan birini yavaşça açtım. Baktım: işte Metin... uyuyor... kapıyı usulca örttüm ve açık kapıdan öbür odaya girdim... Faruk'un odası burası... oradan da çıktım... öteki odanın kapısını açınca... hırıltılı ihtiyar kadın sesini duyunca... sessizce en son odaya gittim... odaya girdim... siz de odanızda yoksunuz Nilgün Hanımefendi!..”(s. 270-271)

Bu anlatıma göre *Sessiz Ev*'de, merdivenli bir büyük kapı, bir de mutfağa açılan iki giriş kapısı bulunmaktadır. Mutfaktan geçilerek (kıvrılıp çıkan) merdivenlere ulaşılıyor. Merdiven ile üst-ikinci kata çıkılıyor. Burada Metin'in kaldığı oda, Faruk'un kaldığı oda, Fatma'nın (babaanne) kaldığı oda bir de Nilgün'ün kaldığı oda olmak üzere dört oda bulunmaktadır. Yine bu odaları birbirine bağlayan, merdiven başında bir salon-antre-hol bulunmalıdır.

(Recep) “Bahçe kapısını örttükten sonra pancurlar arasından Büyükhanım'ın ışığını gördüm... mutfak kapısından girdim... dolandım merdivenleri ağır ağır çıkar-ken...”(s. 15) ... (Fatma) “Pancuru usulca açtım... kanatları hafifçe ittim... baktım, Recep'in ışığı sönmüş.”(s. 17) Bu ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla Büyükhanım (Fatma-Babaanne) üst kattaki odasının penceresinden bakınca alt kattaki Recep'in (Cüce) odasının ışığının sönmüş olduğunu görebiliyor. Bir de merdivenin kıvrılarak, dönerek çıktığını biliyoruz. Demek ki ev (L) veya (T) tipinde inşa edilmiş olmalı.

(Fatma-Doğan) “Yalnızca çamaşırılığa atılmış o tuhaf araçlar var.”(s. 220) binada muhtemelen birinci katta, “çamaşırılık” olarak kullanılan bir bölüm daha vardır.

(Fatma) “Şimdiki kümesin oraya o kulübeyi yaptığını görür iğrenirdim.”(s. 222) ... (Fatma) “Beş yıldır bahçenin ucunda dikilen ve kulübe dediğin o iğrenç günah yuvasını...”(s. 226) ... (Faruk) “Nilgün, tavuk kümesinin orada oturmuş okuyor...”(s. 229) Evin bahçesinde bulunan, sonradan yapılan bir kulübeden bahsediliyor. Yine belki de bu kulübenin yıkılmasından sonra yapılan bir tavuk kümesinden bahsediliyor.

Sessiz Evin Adresi

Şimdi Kocaeli iline bağlı Gebze ilçesinin bir köyü olan Eskihisar o zamanlar, İstanbullu zenginler için deniz kenarında zeytinliklerin arasında bir sayfiye yeridir. (Hasan) “*Cenn. Kıyı Cad. 12.*”(s. 114) romanın kahramanlarından Hasan, telefon rehberinden evin sahibi Darvinoğlu, Selâhattin için bu adresi okur. Osman Hamdi Bey'in evi Eskihisar'da deniz kıyısındadır. Denizle evin arasından bir yol geçmektedir. Büyük bir bahçesi vardır.

(Metin) “*Şu mezarlık kokan bahçe, köhnemiş ev...*”(s. 200) Orhan Pamuk, Metin’e bahçenin mezarlık koktuğunu söyleterek, Osman Hamdi Bey’in mezarının o bahçede olduğu gerçeğini de bize fısıldamış oluyor. Osman Hamdi Bey 1910 yılında Kuruçeşme’deki yalısında vefat eder ve vasiyeti üzerine Eskihisar’daki evinin bahçesine gömülür.

Ancak romanda Cennethisar, (bana göre Eskihisar’dır) rahat denize girilen, kumsalı olan, olduğundan daha kalabalık, canlı ve hareketli gösterilmektedir ki bırakalım 1980 yılını daha yakın zaman için bile bunu söylemek abartılı olacaktır. Elbette bu da romancının tasarrufundadır. Bu yine de yargımızı değiştirmez.

Yine *Sessiz Ev*’in yeri ile ilgili bir ipucu da Eskihisar isminin orada bulunan Eskihisar Kalesi’nden (Hisar: Küçük kale) gelmiş olmasıdır. Romancı hisar kelimesini değiştirmeden kullanmış ve Cennethisar demiştir.

Sessiz Evin Görünüşü ve Algısı

(Metin) “*Çok eskimiş Babaanne, burayı yıktıralım, apartman yaptıralım...*”(s. 42) ... (Ceylan) “*O eski evde oturuyorlarmış. Tuhaf, sessiz evde.*”(s. 94) ... (Hasan) “*Bir de onların eski tuhaf evi vardı...*”(s. 154) ... (Metin) “*Bir de o, dökülen aptal, küflü, iğrenç ev... bizim evin bahçe kapısına gelince harap ve dökülmüş evin sefaletinden utan- dım...*”(s. 198-199) ... (Fatma) “*Bu sessiz evde.*”(s. 216) ... (Faruk) “*Ev sessiz.*”(s. 228)

Eskimiş, eski, tuhaf, sessiz, dökülen, aptal, küflü, iğrenç, harap ve dökülmüş işte *Sessiz Ev*’e bu sıfatlar yakıştırılmıştır. Kahramanların gördüğü, algıladığı *Sessiz Ev* böyledir.

(Metin) “*Çok eskimiş Babaanne, burayı yıktıralım, apartman yaptıralım...*”(s. 42) ... (Metin) “*Satsan en azından 5 milyon edecek bir arsanın üzerinde oturuyorlar...*”(s. 131) Fatma’nın zengin olma hayalleri kuran torunu Metin, ise evi yıktırıp kat karşılığı apartman yaptırtmak ister. Ona göre bu eskimiş evin arsası bile 5 milyon eder. Osman Hamdi Bey’in evinin bulunduğu bahçenin 28 dönüm olduğunu yukarıda da söylemiştik.

Fatma için ise ev, sadece sessizdir. O, 70 yılını bu evde yaşamış. Kendini eve kapayarak, kendi saflığını ve temizliğini (ruhunu) dış dünyadan ve de Selâhattin’den (kocası), onun “cehennem”inden korumuştur. Sessiz ve pasif bir direniştir bu. Gürültülü bir sessizlik içinde olan ev değil de belki o ev kuruluhi beri o evde sessizlikler içerisinde yaşayan Fatma’dır.

Fatma’nın evliliği Selâhattin’in aydınlanmacı ve jakoben fikirleri (Selâhattin) “*Elime sopa alıp kafalarına vura vura uyandıracağım onları!*”(s. 119) yüzünden aslında fiili olarak bitmiştir. Karı koca ilişkileri yoktur. Zaten Selâhattin’in başka bir kadından iki gayrimeşru çocuğu da olmuştur. Fatma, kimselerle görüşmez, konuşmaz. İstanbul’daki çocukluk arkadaşlarının ölümlerini gazetelerdeki ölüm ilanlarından öğrenir. Bunları saklar ve sessizce ölümü bekler.



Osman Hamdi Bey Evi ve Müzesi - Eskişehir

Sonuç

Romanda, mekân olarak seçilen evle ilgili yukarıda tespit edebildiğimiz unsurlara dayanarak Osman Hamdi Bey'in evinin *Sessiz Ev* olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Bütün bunları artık tarihi bir şahsiyet olan, müzeci diye de bilinen, Ressam Osman Hamdi Bey'in hayatı ile ilgili bildiklerimizle karşılaştırdığımızda da bu fikrimiz pekişmiş oluyor.

Romanda yer alan *Sessiz Ev*, gerçek hayatta somut bir karşılığı bulunan bir evdir. Bu ev hâlen Eskişehir'da bulunan Ressam Osman Hamdi Bey'in evidir. Ancak roman gerçeği ile hayatın gerçeği elbette birebir örtüşmez. Bütünüyle gerçekçi bir roman diyebileceğimiz *Sessiz Ev* bile elbette romancının dilediği nispette gerçeğin tahrif edilmiş hâlidir. Bu düşüncemizi Doktor Selahattin Darvinoğlu ile Ressam Osman Hamdi Bey'i karşılaştırarak da tekrarlayabiliriz.

Romanda geçtiği kadarıyla, elimizdeki mimari unsurları kullanarak bir ev inşasına girişseydik yaklaşık olarak ortaya Eskişehir'dakine benzer bir ev çıkarırdı. Ancak bu ne Osman Hamdi Bey'in evi ne de Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev*'i olurdu. Çünkü Orhan Pamuk, daha sonraki romanlarında bolca yaptığı gibi kullandığı malzemenin kendi ruhunu koruyup korumadığı ile ilgilenmez.

Bilindiği üzere Orhan Pamuk gençliğinde bolca resim yapar, mimar ve ressam olmak ister ancak mimarlık fakültesinden üçüncü yılında ayrılır. "*Galata bir gün yıkılınca bu kitaba göre kurulsun.*" diyen, İlhan Berk kadar ipuçları vermez bize Orhan Pamuk, dahası böyle bir iddiası, isteği de yoktur. Romanı "*yalan söyleme sanatı*" olarak gören yazar, gerçeği, yalanlarla esrarlı bir hâle dönüştürmenin peşindedir.

FANTASTİK EDEBİYATTA MİMARİNİN SIRADIŞI ROLÜ

Ali Berkay

Fantastik edebiyatta mimari, kurgulanan dünya ile kentsel formu bütünleşik olarak sunar. Doğal olarak bu mimari, “uzamsal örüntü ve ahlakî düzen” (Kavram Robert Park’a aittir) fantastik edebiyatta iç içe gözüktür. Özellikle *Yüzüklerin Efendisi* serisindeki, Gondor, Rivendel, Rohan, Otranc, Numenor gibi şehirler, bizatihi bir karakteri tüm düzlemleriyle yansıtır.

Yine Robert Park, *“İnsanın içinde yaşadığı dünyayı arzularına daha uygun hâle getirebilmek için verdiği çabaların en tutarlısı ve bütününe bakıldığında en başarılısıdır.”* şeklinde tanımlar kenti. Buradan hareketle, fantastik edebiyatta kentler, içlerinde yaşayan insanların, büyücülerin, elflerin vs. karakterlerin baskın yönlerini üzerinde taşır. Sözelimi Matrix filmindeki Zion kenti insanların son şehridir ve aktif bir savaş yürütür, mimarisi de buna uygun olarak, sert ve dikeydir. Bu sayede “sayılabilir sonsuz” sayıda toplumsal yapıyı, teke indirmede başarılı bir örnektir. Zion, bir savaş şehri olarak, tamamen gri, metalik bir görünüm sunar. Batman serisinin Gotham’ı ise artık çürümeye yüz tutmuş bir şehrin mimarisinin tüm özelliklerini taşır.

Başarılı fantastik edebiyat eserlerinde insana dair olanı taşıyacak güçlü, sağlam, kırılğan olmayan mimari görülür. Burada insana dair olanı taşıma vurgusu, Harry Potter serisindeki Hogwarts şatosunda görülür. Bu şatonun ana salonu, barındırdığı büyümlü özellikler sayesinde çeşitli önemli günlerde değişik bir iç mimari sunar. Öte yandan, bir büyücü yapısı olarak, sıradan insanlara görünmezdir.

Harry Potter – Hogwarts Örneği

Harry Potter dünyasında en çok gözümüze çarpan mimari yapı olan Hogwarts, İngiltere’de bulunur ve sihir âleminin prestijli okullarından biridir. 11. yüzyılda 1000’li yıllarda çağın en önemli dört büyücüsü tarafından kurulmuştur. Dört okul binası da onların soyadlarını taşır; Godric Gryffindor, Helga Hufflepuff, Rowena Ravenclaw ve Salazar Slytherin. Dört kurucunun da ayrı birer binaları vardır, farklı mimari özellikler gösterirler. Okul barok bir şato yapısındadır.

İç mimarisi çok komplike bir yapıdadır, yatay ve dikeydeki her odasını veya geçidini bilen biri hiç olmamıştır. Bunun nedenlerinden biri, katların aralarında

bulunan merdivenlerin her hafta değişmesidir. Öte yandan, kurucuların binaları farklı mimari özellikler taşır. Gryffindor binası altın sarı ve kırmızı ağırlıklı bir süslemeye sahiptir, herhangi bir zindanın veya koridorun yakınında değildir ve bir kule şeklinde tasarlanmıştır. Farklı olarak Hufflepuff binası, çembersel dairesel pencerelerle bezelidir. Diğer binalar da kurucularından aldıkları özellikleri üzerlerinde taşırlar. Seride genelde kötü karakterlere evsahipliği yapan Slyther'in binası yerin altında bir zindan şeklinde tasarlanmış, yeraltında bulunan pencereleri ise okul arazisinin içinde olan gölün derinliklerine bakar.

Hogwarts, birçok farklı mimari yapıyı içinde barındırır. Sırlar Odası bunlardan biridir. Çataldili denilen bir dille kapısı açılır, tamamen loş ışıklı ve duvarları yılan kabartmalarıyla doludur. İhtiyaç Odası “yalnızca büyücülerin gerçekten ihtiyaçları olduğunda” ortaya çıkan bir odadır, bu odanın konumu sabitken, mimarisi değişkenlik gösterir.

Sur – Game of Thrones Örneği

Son zamanlarda dizisinin de çekilmeye başlanmasıyla iyice ünlü olan Game of Thrones (Taht Oyunları) serisinde, oldukça fazla sayıda mimari yapı göze çarpmaktadır. Bunlardan bir tanesi de günümüzdeki Çin Seddi ile eşleştirebileceğimiz Sur'dur. Duvar 300 mil (482 km.) boyunca uzanır ve yaklaşık olarak 700 fit (213.36 m.) yüksekliğindedir, sert buz ve taştan yapılmıştır ve millerce öteden görülebilir. Gün içindeki zamana ve havaya göre mavi veya gri olarak görünür. Bu sur, kitaptaki tasvire göre kimi yerlerinde büyülerle korunmaktadır. Duvar, Kara Kale'den Kıyıdaki Doğu gözcüsüne kadar düzken, Kara Kale'den Gölge Kuleye kadar yılan gibi kıvrımlıdır. Kalın demir parmaklıklar ve devasa zincirler tarafından güvenle kilitlenmiş birkaç tünel dışında hiç kapısı bulunmamaktadır. Terk edilmiş veya tehlike altındaki kalelere ait olanlar buz ve taşlarla kapatılmıştır.¹ Gece Gözcüleri devasa Sur'u savunmak için 19 kale yapmış fakat aynı anda 17'sinden fazlasına hiç bekçilik yapamamıştır.



***Başarılı fantastik
edebiyat eserlerinde
insana dair olanı taşıyacak
güçlü, sağlam, kırılğan
olmayan mimari
görülür.***

George R.R. Martin Sur'u Hadrian Duvarından esinlenerek yarattığını söylemiştir. Bu duvar, İngiltere'yi doğu-batı doğrultusunda ikiye ayıran bir yapıdır. Bu duvar, Roma İmparatorluğunu, kuzeydeki İskoç kabilelerinin akınlarından korumak için inşa edilmiştir. İmparator Hadrian (Kendisi Beş İyi İmparatordan üçüncüsü olarak adlandırılır) ve Sur'u inşa eden Brandon Stark (Mimar Bran, Kahramanlar çağında yaşamıştır) arasındaki benzerlikler de dikkat çekicidir. Bu yönüyle bakıldığında, Sur'un da kuzeydeki tehlikelerden (Yabanılalar ve Ak Yürüyenler) korunmak için inşa edildiğini söylemek yanlış olmaz. Buradaki bir diğer önemli ayrıntı da, neredeyse izole olan bu yapının koruyucuları (Gece Gözcüleri) izole bir yaşam sürerler: Evlenmezler, sadece siyah giyerler, firari olanlar idam edilir, toprak sahibi olamazlar, aileleriyle bağlarını keserler. Koruyucuları Game of Thrones evrenindeki en eski birlikler olarak bilinir.

Kullanılan öğelerin çeşitliliği çoğu zaman yazarının kültürünün yansıması olsa da, yazarlar mimari üstüne kendi düşünceleriyle de sanat estetiğine ve kuramına katkılarda bulunmuşlardır denilebilir. Salt edebiyattaki gibi, kimi zaman aşırılığa kaçır kimi zaman sade görüntüsüyle karşımızda durur. Yaşanmışlıkların hikâyesini sözle değil dekorla anlatır.²

Mimari de edebiyat da yaşamın kendisidir, ayrılması mümkün gözükmemektedir. Fantastik edebiyatta, mimari yapılar bulunduğu dönemin ekonomik, sosyo-kültürel koşullarını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda kurulan dünyanın tarihine de tanıklık eder.

¹ "Game Of Thrones" Wikipedia

² Derviş M. D. Aslaner, <http://edebiyatlittera.blogspot.com.tr/2013/05/mimari-ve-edebiyat-iliskileri-ve-gaudi.html>, erişim 24.04.2015.

BU, ŞUNU BİTİRECEK

Murat Kapkiner

Yanlış anımsamıyorsam (her şey olabilir; okuyalı 40-45 yıl olmuş), Victor Hugo'nun, Notre Dame de Paris'inden bu cümle... Zamanın aydınları... Belki iki papazdan, daha güngörmüş olanı çırağına söylüyordu.

Hugo, on beşinci yüzyıldan anlatıyor. Matbaanın icadı henüz yeni ve usta papazın elinde basılı bir kitap var. Elindeki o kitabı sallayıp karşısındaki mimari başyapıtı, belki bir katedrali göstererek: "Bu, şunu bitirecek" diyor.^(*)

Birçok şey gibi, ben Batı'nın mimari ekollerini de bilmiyorum. Sadece oralarda bulunduğumda hayranlıktan daha fazla bir ilgiyle seyrettim, hâlâ kalabilmiş kiliseleri örneğin; özellikle arayıp bulup. Demem o ki belki de iki papazın karşısında mesela Gotik veya Barok (ne deniyorsa artık) bir başyapıt, bir Dom kilisesi vardı.

Sanıyorum, Batı geleneğinde 'hat' diye bir sanat olmadığı için Hugo bunu söylerken, bizde olduğu gibi, kaybedeceği iki şeyden değil tek şeyden bahsediyordu: Batı'da büyük bir yer tutan sanat; mimariden.

Osmanlıya matbaanın girmesiyle gerçekleşen toplumsal huzursuzluklar anılırken sebep olarak, hep 'kalem erbabı'nın işsiz kalacağı tezi anımsatılıyor. Ambalaj elbet irtica, gericilerin ortalığı karıştırması; gâvur icadına karşı.

Fakat Hugo'nun aklına gelen, onun öngörüsü, onun endişesi, bizde neden kimsenin aklına gelmedi. Hem de ilâ hâza yevmina.

Bir de acaba Hugo, mimariyi, mücerret mânâda, kitap denen şeyin öldüreceğinden mi endişeliydi yoksa 'matbaanın bastığı kitabın' öldüreceğinden mi. Bence iki endişe de vardı: Kitapla mimari ters orantılıdır; kitap yaygınlaşırsa averajı olur.

Neden?

Matbaaya kadar Batı'da yazıcılar, hokka, mürekkep vardı ama onların bizdeki gibi bir sanatı yoktu. Öyleyse Hugo, yaygınlaşacakları vakit, kitapların içeriğinden korkuyor, kitapların içeriğinin mimariyi öldüreceğini söylüyordu. Çünkü bu yapıtlar, şiir, roman, tarih, dinî yapıtlar ve felsefeden ibaretti. Yani tümüyle 'edebiyat', literatür.

Mimari başyapıtlar inşa etmek için bunların hiç birini bilmek gerekmiyor. Gereken şey, aritmetik-geometri; fen bilimleriydi; mühendislik artı amelelik, alın teri.

Biri esasen halkın, işin içinde deha çapında mühendisler de olsa, esasen halkın, öteki entelektüelin malı. Ve halk, göze hitap eden bu yapıtlardan, gerçek anlamda anlıyor, temaşa ediyor, hayran kalıyor ama kitaptan anlamıyordu.

Evet... Böyle bakarsak gerçekten sorun ve endişe ciddi. Çünkü fitraten bu iki güzel çizgi bir bütünün seçenekleri; terazinin kefesi birinden yana ağır basarsa öteki hafifler.

Hugo'nun kehanetine ister katılın ister katılmayın ama şu gerçekleri yadsırmakta zorlanırsınız: Matbaadan sonra Doğu'da-Batı'da mimari ya durmuş ya da (esas olan budur) mimari olmaktan, estetikten kopmuştur. Bakınız -Gotik vs. o yüzyıldan sonra pek kilise inşa edilmedi. Şehircilik, şehir planlamaları sonucunda, ana caddeler, uzantısı olarak beşer katlı birbirine omuz vermiş belki kilometrelerce uzayan yerleşim birimleri, binalar var oldu. Bu dönüşüm ayrıca çirkindi. İş orada kalmadı:

Bir kitabımda şöyle bir tanım var: "Çirkin nedir: Çirkin, yedi katlı bir apartmanın, bir kış günü, arka yanından görünen görülen şeklidir".

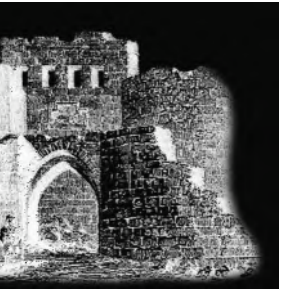
Mussolini'nin lakabı 'bay kazma'ydı ve övünçle, tarihî binaları yıkarken ilk kazmayı kendisi vururdu, alkışlar eşliğinde: modern ama çirkin, kabir apartmanlar inşa edilecekti. Bu, tarih katliamını Avrupalı, yakın on yıllar içinde fark etti ve durdurdu. Bu durdurmayla da en fazla yüz-yüzelli yaşındaki binalar kurtuldu. Şimdi o binalarda göçmenlerimiz oturuyor ve salonun tam ortasından, büyük bir kolon gibi yükselen, tarihî fırın-sobayı (salonu genişletip bir kuşa benzetmek için) yıkarsanız yandınız. Hemşerilerimiz yaptı da onun için andım.

Bize mi dönelim: 'Bay kazma' kafasıyla, Cumhuriyetle birlikte eski İstanbul'dan ne bıraktılar ki.

Hugo'ya göre bütün bunlar, boynu altında kalasica matbaanın başının altından çıktı. İsterseniz siz de bir düşünün.

(*)"Bu, şunu bitirecek". GYY'miz Üstat Özdenören, bu söz aslında 'bilim ve fennin (kitap), dini (katedrali) bitireceği anlamını taşıyor' dedi. Gerçekten de bu argümandan, evvel emirde bunun anlaşılması gerekiyor baktım ki. Lakin benim aklımda 'mimari'yle ilgili kaldığına göre acaba söz mimari bağlamında geçtiği için mi ben öyle değil de böyle anladım.

Kitaplarım bir şekilde yok oldu. Yani işin aslını arayıp bulmam artık olanaksız.



KELİMELERİN “ŞEY”LEŞMESİ – ŞEY’LERİN “KELİME”LEŞMESİ

Mustafa Karaosmanoğlu

Delphi’deki Apollon Tapınağı’nın kapısında altın harflerle yazılı, insanlar için asıl gerçekliğin dışarıda değil de kendinde olduğunu veciz bir şekilde dile getiren “kendini bil” ilkesi. Selçukluda göklerin dilini konuşan ezeli hakikatin taşlara nakış nakış işlenmesinin mimari ile edebiyat arasında kurulan bir köprü olduğu yadsınamaz elbette. Lakin kurulan bu ilişki biçiminin derinden bakıldığında yüzeysel bir ilişki olduğu görülür. Diğer taraftan şiire işlenen mimari öğelerin de aynı şekilde şiirin içinde görünürlük düzleminin dışında yüzeysel bir yapıda olduklarını kolayca tefrik edebiliriz.

Bir başka durumda, şiirin mimarisinden bahsedilirken bile biçim ve söyleyişe varan her açıklama haksız bir şekilde derin yapı olarak işaret edilmiş olsa da onun da yukarıda bahsettiğimiz türden bir tür yüzeysel ilişki olduğunu görürüz.

O hâlde edebiyatla mimari arasındaki derin ilişki biçimini aramamız gereken yerin başka bir düzlemde olduğunu görürüz ki bu düzlem edebiyatın kurucu etmenleri ile mimarinin kurucu etmenleri arasında var olan bağlantıdan başka bir şey değildir. Edebiyat için gerekli olan temel altyapının mimari için de aynı olduğunu görmek her iki dalı da bir düzlemde işaretlemekle mümkün olan bir şeydir. İlhamın, orijinalitenin, keşfin, üslup ve sanat için olması gereken diğer elamanter yapının bir ve aynı olması mimari ile edebiyatı aynı kaynaktan buluşturur. Edebiyatla mimarinin arasındaki fark kullandıkları malzemeden ileri gitmez. Edebiyat kelimelerin üzerine yükselirken mimari yapı malzemelelerinin dile gelmesi ile biçimlenir.

Edebiyatın kelimelere söylediği şeyi mimari taş, tuğla, ahşap, beton ve bunun gibi malzemelerle dile getirir. Barınmak, korunmak, sıcaklık, yuva kurmak gibi kavrama bürünmüş fonksiyonlar taşın veya tuğlanın içinden derin bir şekilde konuşmaya başlar. Bina ile ortak bir dil kurmanın yolu onun ne yapmak istediğini bilmekle ilişkili hâle gelir. Dememiz o ki, etrafımızda bulunan bütün objeler bizimle bir tür ilişkiye geçiyorlarsa bu onlarda içkin olan mimari yüzündendir. Mimari olmadan hiçbir obje biçim alamaz ve hiçbir dil biçimsiz bir şey söyleme yetkinliğine sahip değildir.

Bu bakış açısıyla edebiyat kelimeleri farklı bir dizin altında pazara çıkarır, mimari ise malzemeyi dönüştürmekle işe başlar. Edebiyatın baktığı yer ile mimarinin baktığı yer arasında malzeme farkından başka bir şey yoktur. Edebiyatın içinde güzeli üreten ne ise mimarinin içinde de güzeli ortaya çıkaran

dil aynı tabana yaslanmaktadır. Edebiyat ve mimari yakınlaşmasının temeli de buradadır.

Bir başka şekilde söylemek gerekirse; algıladığımız dünyada temel olarak her şeyin zamanla yarışmak ve onun kulağına bir şeyler fısıldamak gibi bir huyu vardır. Eşyadan soyut neliklere kadar uzanan bir yelpazede her ne varsa bir şekilde kendini bekaya işaretlemek, onunla iletişim ister ve bunun için de başkalarıyla paylaşmak adına, kendi üzerinde güzellik adına ne varsa ön plana çıkarır. Elbette güzellik süslenen bir şeydir ve devamlı olarak yanında makyaj malzemeleri bulundurmaktan çekinmez. Kimi zaman hayreti alır yanına kimi zaman merakı, kimi zaman mantığını çözemediğimiz ve tesadüf diye adlandırdığımız şeylere geçirir tırnaklarını kimi zaman ise düzene. Kim ki kendini bir adım öne çıkarmak ister; o ilk iş olarak farklılıklarını eteğindeki taşları dökmekle başlar.

Edebiyatla mimarinin farklı kesişme alanları da bulunmaktadır. Mimaride edebiyat taşın içinden konuşmaya başlar. İlk cümle kurulduktan sonra; artık ne taş o eski taştır, ne de cümle taşı görmeden önceki safiyetine dönebilir. Başından beri iddia ettiğimiz üzere evrende her şey birbiri ile iletişim (yani konuşur) ve yine her şey bu iletişim üzerinden birbirini can havliyle dönüştürmeye başlar. Dönüştürme gücünü kendinde bulan her şey ise sanat yapmaya başlar. Mimari de edebiyat gibi bir dönüştürme sanatıdır; taşın, ahşabın ve tuğlanın, kendi içlerinde biriktirdikleri bir ifade, söyleyecekleri bir söz, filizlenmeye başlamakla birlikte mimari de malzemenin içinden kendini göstermeye başlar.

Bir mimari eserin ya da bir şiirin karşısında durduğumuzda onların içinden bizi karşılamaya gelen şeyin aynı altyapıyı paylaştığını yukarıda belirttik. Bu durum mimaride de edebiyatta da bizi heyecana sevk eden, bizi hayrete düşüren, bize zevk veren ve duygulandıran temellerin bir ve aynı olmasından kaynaklanır. Çünkü bu durumda biz; güzelin kendisine ait bir ortak coğrafyada yol almaya başlamış, bu dolayımında kendimizi nesnel olanın ve kurgunun dışına çıkarmışız demektir. İfade bir izleyiciyi nasıl cümlelerin dışına davet ederse, mimari de aynı şekilde malzemenin dışına davet eder. Taş artık taş, beton artık beton değildir. Onlar, üzerlerine işlevsellik ve biçim giydirilmekle birlikte bir bütün hâline gelmiş olan mimari dilin kelimeleri olmuşlardır.

Son söz olarak; edebiyatta nasıl kelime şey hâline geliyorsa, mimaride de malzeme aynı şekilde kelimeleşir.

ŞEHİR VE ŞİİR

Hamza Günerigök

Şehirlerimiz geçmişini yitirerek büyüyor. Bir şey başka bir şeye eklenmeden diğerini yıkarak genişliyor. Londra, Roma, Madrid, Viyana, Varşova ne kadar geçmişine tutunmaya çalışıyor ise biz de aynı hızla İstanbul'u ve diğer kentleri geçmişinden koparıyoruz. Kendini yani özünü yitiren bir kent şiire nasıl kılavuzluk edebilir? Şair özünü ve estetik mahiyetini kaybeden kentlerde bir tehlikeyle yüz yüzedir. Belki de bu yüzden Rilke, "sanat yapıları tehlike içinde bulunuyor olmanın ürünleridir" diyor. Tehlike, yığınlaşma ve betonlaşmayla gelen kültür yitimi...

Sanat eserleri ve mimari yapılar, birer ifade vasıtası oldukları kadar toplumsal kimliğe de ayna tutar. Mimari, salt taşları ve betonu bir araya getirmek değil bunu aynı zamanda bilinçle yoğurabilme becerisi. Sadece kendini düşünen bireyin estetik ve ahlaki olma vasfını taşıması beklenemez. "Bencil insanın beğeni duygusu olmaz" diyor I. Kant. Estetikten yoksun ve felsefi olmayan bir şehircilikle yükseliyor binalar. Eski ve yeni mimari arasında gün geçtikçe açılan mesafe ve ortaya çıkan kimliksizlik aydının ve erdemli toplumun eşyaya ve insana olan bakış açısını yeniden sorgulamaya çağırıyor.

Görmek, bakmaktan farklı olarak bilişsel bir eylem. Zihnimiz çoğu zaman biz istemesek de durmadan çalışıyor. Kısacası görmek zorundayız binaları, kalabalık caddeleri ve üst üste yığılan beton yapıları... Baudelaire, pencereden gördüğü çiğ renkler karşısında "bu renkler gözlerim için dayanılmaz bir ıstırap kaynağıydı" diyordu. Oysa her gün ağardığında çiğ binalarla yeniden karşılaşıyoruz. Estetik dışı bir forma alıyoruz sürekli. Kurbağa deneyindeki gibi, zıplamadan ölebilir insan!

Postmodernist bir şairden mimariye dokunmasını ve bu mimarinin kaynaklık ettiği müziğin sesini açmasını beklemek okuyucunun en doğal hakkı. Schelling mimariyi, "donmuş/taşlaşmış müzik" olarak tanımlıyor. Mimari doğası itibarıyla bir sükûtu barındırır da sesi ve müziği de duyurur. Yani bu sükûn kadar hareketin de inşası demek.¹ Melodinin, uyumun ve ahengin inşası... Peki ya günümüz mimarisi? Ahenk yerine uyumsuzluk, müzik yerine gürültü inşa ediyor. Gürültüden, betonlaşan ve mekanikleşen modern dünyadan şiirin kanatlarıyla kaçmak mümkün. Modern dünya yok oldukça; yani görünür görünmez hâle geldikçe unutulmuş eski dünyaya, eski mimariye kapı aralanabilir.

Manchester ve New York'tan sonra yolu İstanbul'a uğrayan John Ash'e kulak verelim.

"İstanbul'da / sık sık yaşanan elektrik kesintileri / hepimizi romantikleştirdi. / Döndük yeniden kaleme ve kâğıda, / basit basılı sayfalara / mum ışığında yıkanan, / sustuğu için makineler / hepimiz başladık kendimizi / Osmanlı, hatta Bizanslı hissetmeye"²

Modern insan ise durmadan doğasını tahrip ediyor. Modernleşirken uygarlık ve doğa kaçınılmaz bir çatışma içinde. Bu çatışmadan ortaya çıkan imar geçmişinden koptukça kimliksiz bir yığına dönüşüyor. Oysa “her doğal şey kesinlikle güzeldir”.³ Şairin görünür betonlaşma tehlikesi karşısındaki tepkisi ise kaçınılmaz olarak eskiye ve doğaya özlem:

“evler düş görürse/ bir kıra bir tepeye açılır kapı / bizi betona bağlayan yitirdiğimiz nedir? / toprak ayakları rüzgâr saçları özler”⁴

Şiiri ve şehri ortak paydada buluşturan, bir söylem olmaları... İkisinin de öznesi insan. Şair söylemi kendi yaşadığı duygular çerçevesinde değerlendirip yorumlar. Şiirin dolaştığı mekânlarda, dokunduğu ve gördüğü mimaride yaşamsal bir iz arayan ve aynı zamanda sosyal bir duyarlılık sahibi olan özneye karşılaşırsınız. Schopenhauer’a göre “nesnenin ne kadar bilincindeyseniz öznenin o kadar bilincinde olursunuz”. Sorun ise bugün bilincinde olabildiğimiz nesnelerin estetik formdan uzaklaşarak *kitschleşmesi*.

Bir üslup yitimi yaşıyoruz. *Beş Şehir*’de de Tanpınar İstanbul’dan bahsederken yitirdiklerimizden yakınmaktadır: “Biz şehir fikrini kaybettik. Nerede o eski İstanbul? Haraptı, fakirdi ve biçareydi. Fakat kendine göre bir üslubu vardı.”⁵

Mimari, postmodernizmin doğuşunun ve modernizm-postmodernizm ilişkisinin izlendiği temel alanlardan biri; hareketleri, renkleri, dekoru ve sonuç olarak binalardan, şehirlerden aldığımız hazzı tekrar yaratır. Ancak Batıda şehirler eski fonksiyonlarını yitirse de mimari özelliklerinden, geçmişlerinden kopmadan günümüze uzanıp şiire kaynaklık ediyor. Eski mimarisıyla şehrin şiire nasıl kaynaklık ettiğine yine Ash’in “Bina” şiirinde bakalım:

“Viyanalı, Petersburg, ölü Milet, Anuradhapura ve gururlu Tiganocerta... / Ve bunlar artık merkezi değiller ne yönetimin ne askeri / operasyonların ya da bürokrasinin. Şu an sadece keyfini sürmek için varlar / - gül çalılarının, asmaların ve yasak eğlencelerin mekânı onlar / nazik ve barbar şehirler”⁶

Şiir ruhsuz mimari, betonlaşma ve kimliksizlik karşısında bir direniş hâline dönüşüyor. Şehirlerimizin ise artık ne olduklarına karar vermelerinin vakti geldi geçiyor. Doğulu mu yoksa Batılı mı olduklarına, yeni mi eski olduklarına, hangi eskinin devamı olduklarına...

Artık bizim kadar İstanbullu olan Ash’in İstanbul için çizdiği tabloya karasızlığın özeti sanki: “İstanbul mütemadiyen olmadık yönü ile yüz yüze gelmektedir. Boşluk, göç, sürekli olamayıp. Buna göre ruh hâli bir zamanlar imparatorluk geçmişine iyice kök salmış durumdadır ve mimari mirasının varlığını korumaktadır; ama aynı zamanda esen rüzgâr gibi kararsız ve dönektir.”⁷

¹ Cündioğlu, Dücan, *Mimarlık ve Felsefe*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.

² Ash, John, *The Anatolikon / Anatolikon*, YKY, İstanbul, 1999.

³ Schopenhauer, *Güzelin Metafizigi*, Say Yayınları, 2010.

⁴ Günerigök, Hamza, “Z9” Şiiri.

⁵ Tanpınar, A. Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, 2014.

⁶ Kennedy, David, *New Relations: The Refashioning of British Poetry 1980-94*. Bridgend: Seren-Poetry Wales, 1996.

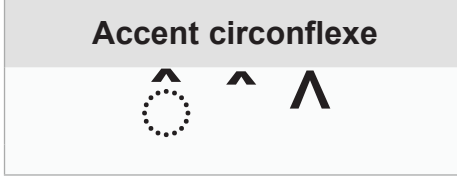
⁷ <http://www.stwing.upenn.edu/durduran/hamambocu/authors/knk/proje080803/>



OKURYAZARIN NOTLARI

ACCENT CIRCUMFLEXE (AKSAN SİRKONFLEKS)

İbrahim Demirci



â ê î ô û



Prof. Dr. Halil İnalçık'ın *Has Bağçede 'ayş u tarab / Nedîmler Şâîrler Mutrîbler* adlı kitabının ikinci baskısının kapağını görünce tebessüm etmekten kendimi alamadım. Hazîn, hattâ elîm bir tebessüm idi bu. Fransızların aksan sirkonfleks dedikleri, bizim ad koymakta sıkıntı çektiğimiz ve eğretilme yoluyla “şapka” dediğimiz işaretin bu kitabın kapağındaki kullanımı “kaş yapayım derken göz çıkarma” deyimine uygun bir tuhaflıktır. Bu tuhaflıkta Halîl Hoca'nın dahli bulunduğunu zannetmiyorum. Kitabın ilk baskısında görülmeyen bu tuhaflık, kendini “bilgin” zanneden “ışgüzar bir çokbilmiş”in marifeti olmalı. Gerçi eserde “mutrib”in “mutrib” (s. 315), “aşk”ın “âşk” (s. 246) biçiminde yazıldığı da olmuş!

“Hasbağçede 'ayş u tarab”ın imlâsındaki sadakat ve sıhhat arayışının “Nedîm”de devâm ettiğini gören o zat –her kim ise- “Şâîr”i “Şâîr” ve dahî “mutrib”i

“mutrîb” yapmak cür’etini gösterip hiçbir lisanda bulunmayan yeni kelimeler ihdas etmiş olduğunun farkına bile varmamıştır. Benzer garabetleri “medîs”i “medîs”, “elbise”yi “elbise” şeklinde yazan ve söyleyen zevatta da görmüş ve işitmişizdir.

Başına geçirildiği ünlüyü ince ve uzun seslendirmemizi sağlayan şapka işaretini, Türk Dil Kurumunun *Yeni Yazım Kılavuzu*’nda “Düzeltilme (Uzatma) İşareti” (8. bs., s. 32, Ankara, 1975) adıyla yer almış, kullanım yerleri dört madde hâlinde sıralanmıştır. İşaret aynı kurumun *Yazım Kılavuzu*’nda “Düzeltilme İşareti” adıyla verilmiş ve kullanım yerleri, üç maddede gösterilmiştir (27. bs., s. 5, Ankara, 2012). Bu kılavuzdaki üç madde, öncekindeki dört maddeyi içerecek biçimde düzenlenmiştir, diyebiliriz. Bu durum, Türk Dil Kurumunun şapka işaretini kaldırdığı töhmetinin asılsız bir şaya olduğunu göstermektedir. Ancak, kurumun bu işaretin kullanımını olabildiğince azaltma eğiliminde olduğu görülmektedir. 1975 kılavuzundaki “istiklâl, lâzım, lâzime, ahlâk, İslâm” kelimeleri 2012 kılavuzunda başları açık bırakılarak “istiklal, lazım, lazime, ahlak, İslam” biçiminde yazılmıştır.

İşlevi inceltme ve uzatma olan bu işarete kim, neden “düzeltilme işareti” adını vermiştir bilmiyorum. Faysal Okan Atasoy’un *Türkçede Noktalama* adlı çalışmasında bu işaretin yer almadığını da bilmiyordum. “Sorunlar-Çözümler-Teklifler” alt başlığını taşıyan 530 sayfalık kitapta “ters eğik çizgi” ve “derece işareti”ni bile gördüm de şapkayı bulamadım (Özel Kitaplar, İstanbul, 2010). Belki de Faysal Okan, bu işareti çözüm teklif edilemeyecek bir sorun sayarak ondan uzak durmuştur.

“Lâkin” kelimesinde hem kendisinden önceki ünsüzü incelten hem de a’yı uzatan şapka işareti, “lâtif” kelimesinde sadece l’yi ince seslendirmemizi sağlar. Bu iki kelimenin yürürlükteki yazım kılavuzunda “lakin” ve “latif” biçiminde yazıldığını görüyoruz.

Kâğıt kelimesinde k’yı incelten şapka, kâgir’de a’yı uzatmayı da sağlar.

Öldürme anlamına gelen “katl”i Türkçede “katil” biçiminde söyler ve yazarız; öldürme suçunun sanığı “katil zanlısı”dır. Öldüren anlamındaki kelimeyi “kâtîl” şeklinde yazmak, k’yı ince okutma tehlikesi barındırdığından uygun görülmemiştir. Yahya Kemal ve Nihad Sami Banarlı, bu tehlikeyi önlemek için uzatma işini harfi iki kez yazarak sağlama yolunu seçmişlerdi. Lisedeki edebiyat kitabımızdan “Bir yaz günü geçtik Tuna’dan kaafilerle” ve “O Gaazî Hünkâr’ın mutlu gününde” mısralarını hatırlıyorum.

Şapka işaretini bir sonraki harfi inceltmesi için kullananlar da olmuş; onlar “kâlp, dikkât, şefkât, vebâl” yazmayı yeğlemişlerdir.

Süleyman Seyfi Ögün’ün yazılarında sıkça karşımıza çıkan “siyâsal”ı nereye koyacağımı, nasıl yorumlayacağımı bilemiyorum.

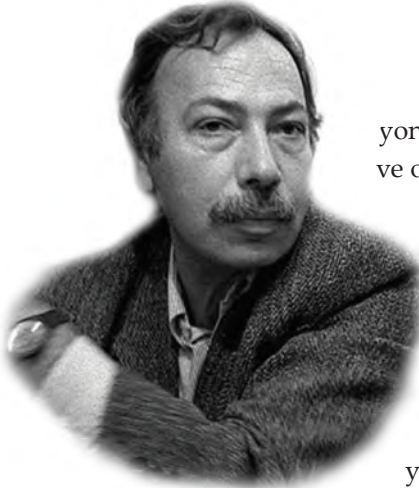
Yazım Kılavuzu’nun “mana” yazmamızı istediği sözcüğü, “ma’na, ma’nâ, ma’nâ, ma’nâ, mâna, manâ, mânâ” biçimlerinden biriyle, bazen aynı yazının içinde farklı biçimlerde yazılmış gördüğümü hatırlıyorum ve... (Bu cümleyi hangi sonuca nasıl bağlayacağımı bilemiyorum.)



YAZARIN OYUNCAKLARI

BENİM “OYUNCAKLARIM” OYUNCAK DEĞİLDİ

Ferit Edgü



İlgi, tutku, sahiplenme, biriktirme, koleksiyon... adına ne dersiniz deyin, benimki bir oyun ve oyuncak değil.

Ben de, hemen her çocuk gibi, bilyeler biriktirdim, onlarla oynadım. Bir 2. Dünya Savaşı çocuğu olarak, o yoksul yıllarda gazoz kapağı, cıgara kutusu kapağı topladım, mahalle arkadaşlarımla oynadım. Ama o yaşlarda koleksiyonculuğa atılan ilk adımlardan (pul biriktirmek, kelebek koleksiyonu yapmak) birini atmadım. Eğer defter sayfalarının aralarına koyup kuruttuğum bitki yapraklarını,

çiçeklerini saymazsak gençlik yıllarıma değin ne böylesi bir merakım oldu ne de olanağım.

Evimizin duvarlarındaki birkaç hattın, önemsiz birkaç resmin dışında, koleksiyon diye niteleyebileceğim sanat eserine sahip değildik. Benim “oyuncaklarım” çok erken yaşlarda ilgi duyduğum, okuyup “biriktirdiğim” kitaplar, dergiler oldu ve kolayca tahmin edileceği gibi bu yaşında hâlâ devam ediyor.

Çok sonraları, dünyayı gördükten ve yeterince dünyalık edinmeyi başardıktan sonra, nicedir içimde uyuklayan koleksiyoncu virüsü uyanıp yazarlık tutkusuna başat bir tutku oluşturdu.

Bu virüs, grip virüsü gibi etkisini yavaş yavaş gösterir. Sizi hemen içine almaz, ateşinizi yükseltmez. Satın aldığınız, daha doğrusu “sahip olduğunuz” ilk nesne, ilk sanat eseri, hiçbir zaman unutulmayan o ilk gözde gibidir.

Onu, yıllar içinde, yüzlercesi, binlercesi izler. Her birinin hayatınızda ayrı bir yeri vardır. Onlardan birine sahip olmak için, yapılmayacak şeyler yaparsınız: eşiniz hastayken, yurtdışındaki bir müzayedeye katılmak için yolculuğa çıkarsınız. Sorduklarında, gerçek bir esere, sahte dersiniz ya da tersi. Paranız yetmez borç alırsınız. Borcunuzu ödemek için gözden çıkardığınız gözdelerinizden birini acımasızca satarsınız.

Okuyucu, bir koleksiyoncudan, koleksiyoncuların hası, sanat eserleri koleksiyoncusundan söz ettiğimi anlamıştır.

Ben bir yazar olarak, kurşun ya da dolmakalem, hatta yazı makinesi, güzel defterler, etiketler, renk renk mürekkepler toplayan biri olmadım. Kullandığım bir şey işlevinin dışında beni kendine çekmedi. Ama bir hat eseri, yalnız Osmanlı değil, Arap, Acem, Çin, Japon aklımı başımdan aldı. Öyleleri oldu ki, ona sahip olamadığımda, karşılarında durup kendimden geçtim.

Zaman içinde, ilgimi değil, beni tümüyle kendisine çeken, sahip olduğum ya da ol(a)madığım sanat eserlerine, nesnelere olan bağlılığım aramızda oluşan bir diyaloga dönüştü. Onların dilini öğrenmeye, onlarla konuşmaya başlamıştım. Bunun anlatılması güç bir mutluluk duygusu olduğunu söylemeliyim.

Bana bu mutluluğu veren nesnelerden kimileri birkaç bin yıl öncesine aitti. Değişik kültürlere. Değişik coğrafyalara. Aralarında, Afrika’dan, Asya’dan, Çin’den, Japonya’dan, Tibet’ten, Hind’den gelenler vardı. Diğerleri ise tanıdık isimler: Şeyh Hamdullah, Hafız Osman, Mustafa Râkım, Mahmud Celâleddin, ama aynı zamanda Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, İzzet Ziya, Nazmi Ziya, Fikret Muallâ ve tabii tümü uzak-yakın dostum olan Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Orhan Peker, Abidin Dino, Avni Arbaş, Ergin İnân, Yüksel Arslan vb., vb...

Eh, alıp verdiğim, sergilerini düzenlediğim, üzerlerine yazılar yazıp kitaplarını yayımladığım bu sanatçıların yapıtlarına “oyuncak” diyemediğim için beni bağışlayın.

Ne demişler?

Herkesin oyuncacı kendine.



İSTİKAMET ANITI

Mehmet Aycı

İnsan bir ayrılığın yerlisi olur mu, olur.
Yeryüzünü yurt tutuşumuzun sancılı tarihinden ince ve zarif aynalar yontar mı, yontar.

O aynalarda yaşadığı her anın sızısını duyar mı, duyar.

Yazısına, yazgısına gram hile bulaştırmaz mı, bulaştırmaz.

Secdeye vardığında alnı toprakla ve Allah'la konuşur mu, konuşur.

Doğruyu doğrulatır, doğru bellediğini doğrulatır, doğru bildiğini doğrulatır, doğrulma eyleminin alabildiğine çıplak ve yakıcı gerçekliğine bağlanır mı, bağlanır.

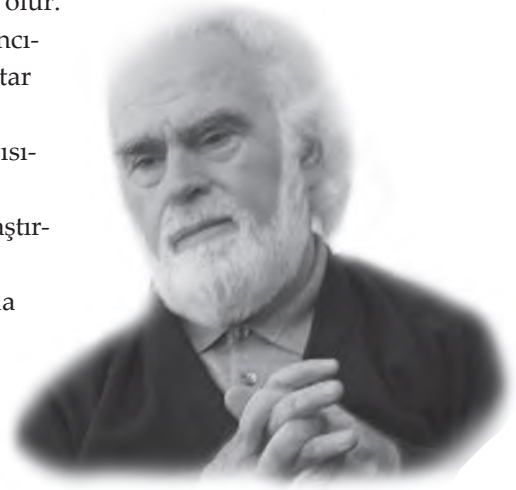
Aklın kıyılarına, kıvrımlarına, adalarına sinsice sızan bölnlükleri, ahmaklıkları, neme lazımcılıkları yine aklının parmak uçlarını kanatarak bir elmas ustası titizliğiyle ayıklar mı, ayıklar.

Vaktin, mekânın ve insanın daima yaratılmakta olduğu bilincinden bilinci sapmaz mı, sapmaz.

Zeytinliklere dalmaz mı, dalmaz.

İncir ağacından düşmez mi, düşmez.

Donuk ve sönük olana hiç meyletmez mi, etmez.



Atasoy Müftüoğlu

Tanrısal olanla tasarımsal olanı “fark eder”, tasarımsal olanın da tanrısal olandan bir imkân olduğunu aklından çıkarmaz mı, çıkarmaz.

Ömrünü pirinç ayıklar gibi bilinç ayıklamaya hasreder mi, vakfeder mi, eder. Yüzünün anlamının bir ayna olduğu kadar bir örtü olduğunu da bilir mi, bilir. Suskunluğunda bir ırmağın bir dağa çekilmesi mi kalbine çekilir mi, çekilir. Konuşur mu, konuşur.

Atasoy Müftüoğlu bu, ağabeyimiz.

Ümmetin uyanık evlatlarından...

Saçını ve sakalını teyakkuzdayken ağartanlardan...

Heyecanının saçları simsiyah...

Rahatı ve inadı sevmez.

Her sözcüğü dualıdır.

Semirmeyen ve sömürmeyen bir gönül imparatorluğu vardır.

Karanlığa kurşun sıkıldığı ve mezarlıktan geçerken ısıklık çaldığı görülmemiştir.

Karadeniz kaşlı Akdeniz sakallıdır.

Dostlarına selam eşliğinde kitap gönderir.

Yüzü de “beyaz” bir kitaptır.

Okunası...





BENİM FİLMLERİM



STALKER (İZ SÜRÜCÜ)

Andrei Arsenyevich
Tarkovsky

Zelkif Yıldırım

Rus yönetmen Andrei Arsenyevich Tarkovsky, dünya sinemasının gelmiş geçmiş en önemli yönetmenleri arasında yer almaktadır.

Tarkovsky; yetiştiği dönemde hâkim sinema anlayışı olan ve “Gerçekçi”, “Doğalcı” ve “Dışavurumcu” sinema anlayışlarını reddeden “Rus Biçimciliği” akımının ötesine geçmiştir. Filmi, gerçeklikten kopmadan, bir rüya zamanına çevirir.

Yani Tarkovsky’nin anlatısı; sembolik değil, metaforiktir. Sembolik temsil; üzerinde uzlaşmış, önceden bilinen, kurallı ve genel bir işaret etme sistemine göre çalışır. Gönderen ile gönderilen arasındaki gönderme (sebep-sonuç) ilişkisi, otomatik bir şekilde kurulur. Metaforik temsilde ise; sebep-sonuç ilişkisi bilinen bir kurallı izlemeksizin şimdide ve buradadır, belli bir anlatıda tekil olarak kurulur ve o sırada verili olan şartların geçerli mantığına göre anlaşılır. Metafor [Gk. metaphora, meta- “öte (yakadan)” +pherein “taşımak”]; şu zorlu, şu çılgın

sessizlik nehrinin öte yakasından, anlamın, bir vasıta ile, bulunduğumuz bu yakaya taşınması demektir. Bu vasıta bir feribot, bir köprü olabilir.

Tarkovsky'nin 1979 yılında çektiği *İz Sürücü* filmi, sinema tarihine damga vuran tüm zamanların mucizevî filmlerinden biridir.

Bir rehber eşliğinde gerçekleştirilen yasak bir yolculuğun anlatıldığı filmin öyküsü kısaca şöyledir:

Şehrin yakınlarına bir gök taşı düşmüştür. Gök taşının düştüğü bölge, kendi mantığı ile çalışan, akıllı bir coğrafya hâline gelmiştir. Bu bölge, âdeta büyümlü bir kişilik kazanmıştır. Bölgenin incelenmesi için devlet tarafından gönderilen bilim heyetinden geri dönen olmamıştır. Bölge, bu nedenle, silahlı nöbetçilerin nezareti altında güvenlik kordonuyla çevrilmiştir.

Ancak meraklıları arasında, gizli gizli, bölgedeki ana binada bulunan dilek odasına ulaşabilen kişilerin dileklerinin gerçekleşeceği inancı yaygınlaşmaktadır.

Kendisine iz sürücü adı verilen bir rehber, uygun şartları (çok üzgün olmak, vb.) taşıyan isteklileri, kaçak yoldan bölgeye götürmekte, onlara dilek odasına kadar eşlik etmekte, sonrasında onları geri getirmektedir.

Metruk bir yer gibi görünen bölge, coğrafyası ve mimarisi itibarıyla, sürekli şekil değiştirmektedir. Bu nedenle bölge, ziyaretçiler için, öngörüle-meyen tuzaklarla dolu, labirentimsi bir sistemdir. İz sürücü, bölgenin mantığını hisseden ve onunla iletişim kurabilen birisi olarak, ziyaretçilere rehberlik etmektedir.

Filmin başında, iz sürücü, bir yazar ve bir fizik profesörü, bölgeye gitmek üzere buluşurlar ve silahlı nöbetçilere rağmen sınırı tehlikeli bir şekilde geçerek yasak yolculuklarına başlarlar.

Dilek odasının içinde olduğu bina, kuşbakışı olarak oldukça yakındır. Kestirmeden hemen gidilebilecek gibi durmaktadır. Fakat bölgenin ziyaretçilere izin vereceği doğru yol, her defasında değişmekte olup, dolambaçlıdır; yolun menzil "atım"ları, rehber eşliğinde buluna buluna binaya varılabilecektir.

Tarkovsky'nin anlattığı bu yolculuk, hakikatin keşfinde, insanın kendi varoluş derinliğine yapabileceği ontolojik yolculuktur. Bölge ise, bu yolculukta insanın içine girebileceği ve kullanabileceği büyümlü içsel malzemedir. Bölgenin sürekli değişmekte olması, yolculuğun aşamaları (menzil atımları) boyunca gerçekliğin ve hakikatin değişmesine tekabül etmektedir. Yolculuğun yasak ve tehlikeli oluşu, gündelik kamusal hayatın, bize, ister istemez, bu yolculuğun kapılarını her zaman kapalı tutmakta oluşuna gönderme yapmaktadır.

İz sürücü (rehber), bu yolculuğu başkalarına yaşatmaya kendini adanmış derin bir bilgedir. Ancak dışarıdan bakıldığında, cahil, zayıf bir budala gibi görünmektedir.



HECE POSTASI

Bülent Ata

Hece dergisinde yayımlanacak yazılara yazı kurulu karar veriyor. Bize düşen görev *Hece*'nin bu sayfalarında dergiye ürünlerini gönderenlere metinleri hakkında görüşümüzü bildirmek ve yayımlanma sürecinde eşlik etmek. Ürünü üzerine görüşümüzün yayımlanmasını istemeyenler lütfen bize bildirsın.

Ürünlerinizin yanı sıra kendinizden de bahsedin, ne zaman doğdunuz, nerede yaşıyorsunuz, tahsiliniz... Adınızın yanında yaşadığınız yeri yazarak olası bir isim benzerliğinden kaçınmayı istiyoruz. Hatta sizlere cevap yazmak için kısa bir özgeçmiş yazmanızı bir ön koşul olarak önemsiyoruz. Sadece ismini yazıp bir de kısacık şiir gönderen arkadaşlar, lütfen kendinizden bahsedin ve yeni şiirlerinizi yollayın.

Bu sayının bir önerisi olarak Sezai Karakoç'un *Leyla ile Mecnun* (şiir) kitabını okumaya davet ediyorum.

Beyza Terzi: Keşke “vedasız bir elvedanın” filan demeseniz. Sizi geçen yüzyıldan günümüze davet etmek isterim diyecektim ki, siz zaten yeni kelimeler ve söyleyişlere de hâkimsiniz. Şiirinizdeki eski ve yeni kelime tercihlerinin iç içe olması şiirin kendine ait bir dili olmasını burada engelliyor. Asıl sorun da “yağmurundan daha serin, geceden daha kara, rüzgardan daha saydam” demekle yeni bir şey söylemiş olmuyorsunuz. Şiir bir yanıyla alışan, klişeleşen algıyı, odunlaşan kabuklaşan deriyi soyarak ve altından yaşayan bir anlam ve okuyucu bulmakla meşguldür. Siz bunu, rüzgârı, geceyi ve yağmuru neyle, ne ölçüde kıyaslayacak, ilişkilendirecekseniz bunu bir daha, ölüp dirilerek söylemek durumundasınız. Aksi hâlde okur sarsılmaz. Siz de bir şey keşfetmezsiniz. Yeniden başlamak lazım. Takımdan ayrı düz koşu.

Cemre Bedir: İnsan sevdiği kişinin gönlünü kazanmak için, onun hoşuna gidecek şeyler yapar, hazırlanır. Mesela bir buluşma anı için. Saçlarını kestirir,

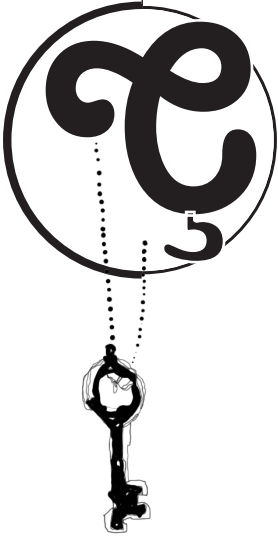
tam onun beğeneceği gibi giyinir, süslenir, bir eda takınır ve zile basar. Ama o taşınmıştır. Artık orada oturmamaktadır. Şiir bize böyle oyunlar oynar. Siz öykündüğünüz bir söyleyiş yakalamışsınızdır, tamamdır. Ama sizin bu hazırlıklarınız boşa çıkar. Şiirin günümüz sesi her gün adres değiştiriyor. Kendi sesini bulmakla, eski bir sese restorasyon yaparken kendimizi bulmak arasında bir yerdeyiz. Burada bildiklerimizi unutmak ve durmadan dayak yemeye hazır olmak lazım. Yeni şeyler okumalı ve erken yaşlanmaya özenmemeli. Selamlar.

Nur Neşe Şahin: İnsanın şiirde kullandığı kelimeleri hayatında şahitlik ettiği anlardan mı devşirdiği, yoksa okuduğu metinler, seyrettiği filmlerden mi etkilendiğini merak etmişimdir. Bir faça izinin acısını bilmek ya da jiletin tadını bilmek onu rahatlıkla bir dizede kullanmaya engel olabilir. Nesnenin karıştığı acılar, sevinçler ve insanın bunlara şahitliği o nesnelerin adına bir özgül ağırlık katar. Şairin bundan habersizmiş gibi davranması düşünülemez. Şiiri çöpleri karıştıracağınız bir sopa gibi kullanmak da mümkün, Musa'nın asası gibi kullanmak da. Uzun yolculuklara çıkmak, yeni ve sahici şeyler öğretebilir bize. Daha güür, daha uzun soluklu şiirlerle dönebiliriz mesela.

Zeynep Kahraman Füzun: Mehmet Âkif, Çanakkale için yazılanların zirvesinde dururken onu tekrar etmek pahasına yola çıkmanıza saygı duyarım. Temiz bir diliniz var. Şiir yazmak, öykü yazmak, piyes, tiyatro oyunu yazmak mümkün olabilir. Deneyin, güzel işler çıkarabilirsiniz. Günümüz şiiri konusunda farklı okumalar yapmalı, yeni şiirler yazmalısınız.

Recep Hakan Açık: Şiirimizin 1950 sonrasını keşfetmenizi öneririm. Farklı okumalar söyleyişinizi zenginleştirir diye düşünüyorum. Ama sadece şiir değil, roman, deneme, öykü tarzında yazılmış cins kalemleri arayıp bulmalısınız. Türkçe ya da çeviri...





ÇEŞİTKENAR

HAYRİYE ÜNAL

Genç Şiirde Yeni Eğilimler 2: Siyaseti Olan Şiir

Şiirde siyasi konuşma başladığında şiir susar; oluşmakta olan / düzensiz kalmakta olan toplumlarda görüleceği üzere bireysel kaderin toplumun kaderiyle özdeşleşmesi, şairi hemen daima sahte kahramanlar yaratmaya teşne kılar. Şiirde estetik özerkliği korurken aynı zamanda politik bir söylem kurmak bu sebeple çok zordur. Zordur ama imkânsız değildir.

Musab Kırca'nın *Aşkar*'da yayımlanan "Yeni Türkiye Konuşmaları" (sayı 33, Ocak-Mart 2015) şiiri hem şiirsel zemini hem politik zemini aynı bağlamda sorgularken siyasi retoriğe batmadan şiir-içi bir konuşma olarak kalabilmiştir. Bir fikir olarak iktidar, hiç ilişkili olmadığınız durumlarda bile, onun alanındaysanız hükmediyordur. Hükmedilen, sızıyla başbaşa kalır.

*Adı alışmak olan bir sızı
Her emirde büyüyen*

Burada Canetti'ye yapılan göndermeyi görmemek mümkün değil. Canetti der ki "Sızı emri uygulayan kişinin yüreğine oturur ve onun içinde değişmeden



kalır. İnsanın bütün psikolojik yapısında sızı kadar değişmez bir şey yoktur. (...) gün ışığına çıkana kadar yıllar, on yıllar boyunca gömülü kalabilir. (...) Hiçbir çocuk, en sıradan çocuk bile kendisine verilen emirlerin bir tekini bile ne unuttur ne de affeder." (*Kitle ve İktidar*)

Musab'ın şiiri, hem şiir tarihiyle konuşuyor hem zayıf insan tekini daha da zayıflaştırıcı olguyu, -güncel olanı atlama- dan ve onu başat hâle de getirmeksizin- araştırıyor şiir içinde.

*Mesaiyi yakala böyle
Bir fazla baykuş yakalama nöbeti
Arzın dibinde antipodun nerde
somalından köleler böylece
Sahibine bir gökdelen daha diktiler*

Duvar dergisinin 9. sayısında yer alan "Karanfil" şiiri Murat Çakır'a ait. Derginin Temmuz-Ağustos 2013 sayısı bu. Gezi dosyasının sürdüğü ve bütün yazılara güncel siyasetin sindiği bir dönemde zayıfın, zayıflığın sebebinin bir özeleştirisi olarak şiirin doğuşu. Yine şiir tarihine göndermelerin yoğun olduğu, içinde şiirlerin anımsandığı ve sızı sözcüğü geçmese de en büyük sızı olarak alışmanın itirafı.

*çinko bakır ve düşün telaşına.
kim koyduysa oraya
güverte direkleri ve yanık cezveler
için terledik
CD'lere hard disklere ve yeri gelmişken
allah bugün de bizimle*

ÂTIF BEDİR

Bir Şiirin Son Hâli

Türkiye Kadar Bir Çiçek, Ergin Günçe'nin toplu şiirlerinin yer aldığı kitaptır. Şair, 1983 yılında Londra-Ankara seferini yapan uçağın Esenboğa'da düşmesi sonucu hayatını kaybetmişti. Şairliğinin yanı sıra parlak bir bilim adamı olma yolunda ilerlerken genç ölenlerden. *Gencölmek* şairin ilk şiir kitabının adıdır.

Günçe bu ülke için kaygılanan, düşünen, bunu şiirlerine taşıyan bir şair. Yaşasaydı şiir serüveni nasıl olurdu bilemeyiz ama bu şiirler iyi bir şairle karşı karşıya olduğumuzu söylüyor bize.

Ergin Günçe'nin toplu şiirlerini okurken *Mayıs Günleri İçin Ağıt* şiirine geldik. Bizde bir dipnotla karşılaşırız. "*Ergin Günçe'nin yazıları arasında bu şiirin iki değişik biçimi bulunmuştur. Hangisinin son biçimi olduğu anlaşılamadığından, ikisini de yayımlıyoruz.*"

Kitapta bu şiirin her iki biçimini okurken düşündüm: Bir şiirin son hâli var mıdır? Artık bir şiir yazılmış ve bitmiştir; değiştirilemez diyebilir miyiz? Bana göre diyemeyiz. Şiirin yazımı hiçbir zaman bitmez; dergilerde yayımlansa sonra kitap-

laşsa bile bitmez. Pek çok şair bir şiirini yayımlandıktan sonra ya da kitaplaştıırken veya kitabın yeni basımı yapılırken değiştirme gereği duymuşlardır.

Şair için bir benzetme yapacak olursak; şair kelimeleri ince ince işleyerek onlardan dizeler inşa eden sanatçıdır diyebiliriz. Şiir yazmaya ince işçilik gerektiren uğraş denebilir; nakkaş gibi, tezhip sanatçısı gibi, hattat gibi. Ama düşünün bir nakkaş herhangi bir yapı için ince ince işlediği taşlardaki nakışları sonra değiştirmeye ve üzerinde oynamaya, hatta bir taşı yerinden çıkarmaya kalksa ne olur? Yine de bir şair için bunu hoş göresim geliyor. Bu arada şiirini bir oturuşta yazıp yayımlanması için hemen bir dergiye gönderenleri de göz ardı etmeden şunu söyleyebiliriz: Şiir şairini bıraksa bile şair şiirin peşini bırakmaz.

Mayıs Günleri İçin Ağıt adlı şiirin her iki biçimini peş peşe okudum. Hatta satır satır karşılaştırmalı okudum ama ilk başta karar veremedim hangisinin şiirin son hâli olduğuna. Önce birinci şiir olabilir dedim. Çünkü ilk şiir üzerinde epeyce çalışılmış gibi geldi bana. Sonra ikinci şiirde Yusuf, Hüseyin, Deniz adlarını görünce, Günçe, birinci şiirde sadece Yusuf'tan bahsettiğine göre diğer ikisini göz ardı edemez dedim. Çünkü bu üç isim her zaman birlikte anılırlar. Öyleyse ikinci şiirdir son hâli. Buna şunu da ekleyelim, ikinci şiir biraz daha yalın ve sade. Ama ilk şiirde;

*Bağırdım, Yusuf'un bende bir
gömleği kaldı*

dizesindeki şiirsel edayı ikinci şiirdeki benzer dizede bulamadım.

Yusuf'un ütüsüz bir gömleği bizde

Yusuf/gömlek metaforunun yaptığı çağrışım da gömleğin ütüsüz olmasının hiçbir önemi yoktur. Bizim aklımız hep gömleğin yırtılmış olup olmadığına takılı kalır. Hatta gömleğin önden mi arkadan mı yırtık olduğu daha da önemlidir. Ayrıca ilk şiirde Yunus'un yiğit iken ölenleri gök ekinlerin biçilmesine benzetmesine

yapılan atıf seçimime yardımcı oldu. Ben oyumu ilk şiirden yana kullandım.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Şiir hiç bir zaman bitmez. Bir şair şiirine dönüp her baktığında o şiirini eksik bulup müdahale etmek ister. En iyisi yayımlandıktan sonra şiirin peşini bırakmaktır. Bunun için de şairin kendi şiirine dönüp bakmaması gerekir. Bu da (ölüm hariç) mümkün olmadığına göre?

MUHSİN METE

Gel de Görmel!

Yazmak, hele edebî ürünler hakkında yazmak, ayrı bir dikkat ve özen gerektirir düşüncesindeyim. Hem kendimize hem de okura karşı saygımız, sorumluluğumuz gereği her kelimemizi, cümlemizi ölçüp tartarak, doğru düzgün yazmak, ne yazdığımız kadar önemlidir. Bunu yapmıyorsak yazdıklarımızın önemsenmesi kayba uğradığı gibi, okurun okuma zevkine de hanel getirmiş oluruz. Hanel getirme sıkça yapılmakta olup buna seyirci kalmamalıyız düşüncesiyle, bu başlık altında tabir caizse Molla Kasımlık yapmakta yarar görüyorum. Yazılanların içeriği değil de, nasıl yazıldığı üzerinde durmak niyetindeyim. Böyle davrananlar sözden anlamazlar denilebilirse de, bize söylemek yaraşır diyelim.

Bu yazıda Hürriyet'in her cuma ek olarak verdiği *Radikal Kitap*'ı mercek altına aldım ve hiç beklemediğim bir özensizlikle karşılaştım. Hiç beklemediğim, çünkü işinin ehli denilebilecek bir kadro ve yazarlıkta 'usta' oldukları kabul gören yazarların yazıları ile kotarılan bir ek. Elbette sadece ustaların yazıları yer almakta, çırak ve kalfa denilebilecek kişilerce yazılan tanıtım yazılarına da yer verilmekte. Fakat, olması gereken, bütün yazıların, yazarlarınca titizlikle kaleme alınması, bu olmuyorsa başta yayın yönetmeni Cem Erciyes olmak üzere – ki işinin ehli olarak bilinir – editörler ve yazı işle-

rindekiler tarafından metinlerin okunarak hatalardan arındırılması. Bunun hem yazarlarca hem de yayıncı kadro tarafından yapılmadığı anlaşılmaktadır. Bunda içinde bulunduğumuz 'hız çağı'nın kitle iletişim araçlarına yansması etkili olduğu gibi, modern zamanlar'da niceliğin niteliğe egemen olmasının da rolü olduğu açıktır. İnce eleyip sık dokumak pek çoklarınca eskilerde kalmış görünüyor. Ne kadar çok üretirseniz, her pazara sunacak malınız varsa popüleriteniz ve pahanız artıyor. Lafı daha fazla uzatmadan söz konusu kitap ekinin 17 Nisan 2015 tarihli nüshasının bütün yazılarını okuyarak tesbit ettiğim sakarlıklara geçeyim.

Ek'te sürekli yazan 'usta'lar var, bir tür köşe yazarı olarak. Bunların yazılarının ana başlığı bulunmakta. Doğan Hızlan'ın Varaklamak başlığı gibi. Hızlan gazete yazılarında belli bir özeni göstermesine rağmen, Ek'teki yazısında bunu göremiyoruz, iki arada bir derede çırpıştırılmış intibai doğuruyor. Örnekleyelim:

"Kalemin hangi çeşidi olursa olsun, onu (onunla olmalı) yazana, övene, saygının ölçüsüz olduğu(nu eklenmeli) bildirerek yazıma başlıyorum." Daha ilk cümle sorunlu. Yazıdan bir başka cümle: "O da diğer hemcinsleri (dolm(a eklenmeli) kalem...) gibi sevdalıdır, keğda..." (kâğıda olmalı) s.3.

Diğer değişmeyen ve özenli bilinen usta yazar Selim İleri'nin *Türk şiirinin büyük ustası* başlıklı yazısında bir büyük edebiyatçımız iki farklı şekilde yazılmış, hem de ard arda cümlelerde: Ahmed Midhat Efendi ve Ahmet Mithat Efendi olarak. s.7. Bana göre doğru yazım ilki. Bir ismi iki farklı şekilde yazmamalı, bir tercihte bulunmalısınız.

Yine ustalığı müsellemler A.Ömer Türkeş'in *Şiddetin doğallığı* başlıklı yazısında da gereken özen gösterilmiyor: "...yolan (n fazla) çıkan anlatıcı..." "Bizim (a eklenmeli)dam..." s.8

Sık sık yazan ve ana başlığı olan yazarlardan Asuman Kafaoglu-Büke'nin *Kapana kısılp kalmış bir ülke* başlıklı yazısın-

dan: "...yeniden insanların kasabaya yerleşmesini (yerleşmesini olmalı) bekler." s.10

Çağlayan Çevik'in *Dünya bu kadar küçük işte* başlıklı yazısından: "Yaklaşık iki bölüm boyunca art arda düğümler atarak okurun 'final/define/sandık' yönünden (n fazla) iyice heveslenmesini sağlıyor." s.14

Dilek Zaptçioğlu'nun *Gerçekçi bir çağın çocuğuydu* başlıklı yazısından: "Duvarın inşaatına (inşasına olmalı) tanıklık." s.16

Yeryüzünün *vicdanı* Galeano başlıklı imzasız, belli ki yazı işlerine ait yazıdan: "...Latin Amerika halkının mustarip (doğrusu muztarip) olduğu..." "... çizdiğim Duvarda (d olmalı) gördüğünüz..." "Önce ülkesi Uruguay'daki cuntadan kaçarak Arjantin'e yerleşen, ancak buradaki darbenin ardından İspanya'daki sürgüne yerleşen (ifade bozuk) Galeano..." s.18

Enis Tayman'ın *Türk komplosunda yeni açılım* yazısından: "... Tanrıların Arabaları edebi (burada olduğu gibi konulması gereken ve pek çok kelimedede konulmayan inceltme işaretleri üzerinde durmadım.) olarak hani (hangi olmalı) güzergahı izliyor?" s.20

Bir başka ünlü isim Müge İplikçi'nin *Roboski'den bizlere kalan sözcükler* başlıklı yazısından: "Ama buraya barış süreci uğramamış inan et.(et fazla) s.24

Beste Sezen Ateşpare'nin *Şaraptan tatlı bir öpücük* başlıklı yazısından: "Bir öpücük sahiden de (başlığın altına alınan cümlede bu kelime "yalnızca" şeklinde) öpücük müdür?" "Öpüşmenin Tarihi: Popüler Kültürün Doğuşu kitabında bu işte bu soruya yanıt arıyor Marcel Danesi." (Bu cümlede "bu işte" fazla). "Kimi de tutku, şehvet aşkın birleşimi (herhalde birleşimi) olarak da görülebilir." s.32

Dr.Cengiz Asiltürk'ün *Madalya kürsüsünden hayatın içine* başlıklı yazısından: "...Roberto Rossi(i değil e)lini." "... ayrımın (sequa(a değil e)cenin (ce'in olacak) "Horozun altından (n fazla) kalmış tavuk gibi..." s.34

Fatma Cihan Akkartal'ın *Bilimkurgu'ya aşk mektubu* başlıklı yazısından: "... tıpkı

tüm janra (janr olmalı) incelemelerinde..." s.40

Son olarak *Radikal Kitap*'ın yayın yönetmeni Cem Erciyes'in *Hamama gitme bahanesiyle* başlıklı yazısındaki özensizliğe dikkat çekelim. Yayın yönetmeni böyle olunca 'balık baştan kokar' deme hakkımız doğar. Yazarların yazılarını yönetmen düzeltebilir ama, yönetmeni kim düzeltecek? Yazıya bakalım: "... ama hep bir şevkatle." (doğrusu şefkatle)"... sürekli hamam gitmekten..." (doğrusu hamama) "Hamama gitmeni iki gerekçesi vardır." (doğrusu gitmenin) "Böylece Osmanlı kadınla..." (herhalde kadınları) "... girişteki birini görülemeyecek kadar." (doğrusu birinin) "...ıslam ve banyo havlusuyla sarılı..." (ıslam'a akıl erdiremedim) s.33

Görüldüğü üzere yayın yönetmeninin yazısındaki sakarlıklar diğerlerinden fazla. Böyle olunca **Gel de Görme!** demek-te haksız olmayız herhâlde. Bilinmesini isterim ki, niyetim bağcı dövmek değil, üzüm yemek.

SALİM NACAR

Saydek Şiirsanat

2013'ün sonları ve bütünüyle 2014, asgari imkânlarla çıkan dergilerin yılı oldu. Bunlar Türkçe şiire yeni bir algı ve yeni bir şiir tavrı taşıyan dergilerdi. Buradan yeni bir şiirin yükseleceğine inanıyorum. Bu dergilerin birçoğu görmezden gelindi, bazıları kendi iddiasının altında kaldı, çok azı profesyonelleşmeden şiirin acemi heyecanını sürdürmeye devam ediyor. *Saydek* de geçen sene içinde çıkmaya başlayan bu dergilerden biri. Şiirlerini *Sompla Ka'da*, *Bakmaklar* ve *Ücra'da* görmeye başladığımız Mehmet Can İnsperest'in ilk işi. Derginin adından yola çıkarak dergicilikte 90'larda doğup bu işi görenlerin 80'lerde doğanlara nispetle daha lokal bir mizah taşıdıkları söylenebilir. *Saydek*'in 3. sayısı

çıktı. İlk sayıda Mehmet Can İnsperest'in kaleme aldığı manifesto niteliğindeki yazı, *Saydek*'in gelecek sayılar için poetik tutumunu -ya da tutumsuzluğunu- belirler nitelikte. *Saydek*'in 2. sayısı Ölüm Sanatı (Macabre) temasını ele alan Türk dergiciliğinde eşine az rastladığımız türden bir @dergi olarak yayımlandı. Türkiye'de bu tarz konsept işlerin alıcısı olmuyor ne yazık ki. Dergide artık üç dört kişilik çekirdek bir kadronun tam da yapmak istedikleri işi son sayı itibariyle yaptıkları görülüyor. *Saydek*'in iddiası bir şiirsanat dergisi olduğu ve poetik ciddiyetin derginin taşıdığı geziden teşekkür eden mizahın ve bu jenerasyonun enerjisinin poetik ciddiyete pek de rağbet etmeyeceği yönünde. Bunu olumlamayabiliriz, ancak iyi ve verimli bir şiir ve şiir iççiliğinin yanında teoriye olan ihtiyaç nedir, bunu da durup bir düşünmek gerekebilir. Ben yine de poetika üretilmezse Türkçe şiirde dergi bütünlüğünde bir eşişe varılamayacağını düşünüyorum. Dergide belki de eleştirilecek tek taraf bu. Ancak *Saydek* hem her sayısında kapak görselleriyle uzaktan bağ kurduğu bir sessiz eyle-

mi sürdürmesiyle (sırasıyla, Gezi Olayları, Kobani, Özgecan Aslan'ın katli) ve hem de şiirin başka sanatlarla hem kamusal hem de retorik ilişkisini kurcalayarak bu eksikliği bir anlamda hafifletmiş oluyor. Burcu Kireççi'nin "İlişkisel Sanatta Çatışma Aracı Olarak Provokasyon" ve özellikle Onur Kaçmaz'ın "Kamusal Alanda Heykel-İnsan İlişkisi Üzerine, He Bi De Kuş" adlı metinleri iyi düşünülmüş derginin şiir-sanat dergisi olma iddiasını destekleyen metinler. Ancak benim beklentim şiirin kendisi üzerine de şiir dışında bir düşünce etkinliği oluşturulması yönünde. Çünkü

burada teorik gerekçelerle beslenmesi gereken iyi bir şiir var. Üstelik ve en önemlisi de genel kanaatlerin aksine "komikli şiir" in çok ötesinde henüz tanımlanmamış dramatik yükselişlerin sıkça yer aldığı bir şiir bu. "Dramatik Yükseliş" derken yeni şiire özgü bir şeyden bahsediyorum. Anlamsız bağdaştırmanın ortasında birden zihnin karmaşıklığından kalbin zeminine inen bir şiir cümlesi bu. Revan Şinasi'nin şu dizeleri gibi: "Yastığımı ayaklarımın arasına aldım yattım çok zaman / Danteli yastığa yastığı karnına yanaklarının arasına / Gül koydum" ya da "Gül koysan kanardı bir kere / Hem abin öldü oğlum senin". Bu

iniş çıkışlar şiirin duygusal ritmini birdenbire bitiriyor ya da başlatıyor, bu yönüyle bu sapmalar hem tehlikeli hem de bir anlamsızlık sürekliliği içinde insanın dikkatini birdenbire şiire çekmesiyle yeni şiirin vazgeçilemez bir ögesi konumuna geliyor. Bu arada *Saydek*'in önceki sayılarında da şiirlerini gördüğümüz Revan Şinasi'ye bir parantez açmam gerekir. Revanşinasi Farsça bir kelime ve psikoloji demek. Adının müstear olduğu bu kadar ko-

lay anlaşılmasa kolay ama iyi şiirler yazan bir şaire rastlamış olabilirdik ancak Revan Şinasi'nin dergideki şairlerin toplam ruhunu oluşturduğu sarahaten görülüyor. İlk sayıdaki manifestonun ruh bulmuş hâli denebilir Revan Şinasi için. Psikanaliz temelli bir karakter ve Mehmet Can'ın deyişiyle ağır Freudyen bir dada sevdalısı. Daha fenası ise dergideki en iyi şiirleri bir müstearın yazmış olması. Şairin başka bir isimle kendi şiirinden daha yüksek bir şiir yazmış olmasını uzun uzun ele almak gerekir. Çünkü bizde müstear kötü işleri perdelemek için kullanılır genelde. Buna



ayrıca değinmek gerekecek. Dergide Murat Çelik'in şiirini ayrı bir yere koydum. Murat son şiirlerinde bütünüyle bir "işsiz adam" şiiri geliştirdi. "Kendiyle Konuşma Çabası" neredeyse lirik ve Murat'ın kuşağının yazmaya koyulduğu şiirlerden ayrı yerde duran çok iyi bir şiir. Böyle beş şiir daha 2015'i kurtarır diyorum ben. İlker Şaguj'un, Denge Esenterk'in, Ümit Erdem'in ve diğerlerinin şiirleri de genel gidişatın üzerinde şiirler. Tek tek saymayacağım, dergide kötü şiir yok. *Marşandiz* ve *6 Pilli Fanzin*'in müellifi Can Karatek bu konular ekseninde ve bu biçimde yazmaya devam ederse yeni şiirin bir başka üslupçusunu bulduğumuzu söyleyebiliriz.

Burada Mehmet Can'ın şiirine bir serh düşeyim. Her ne kadar tarzları farklı olsa da Ümit Erdem de neredeyse aynı konularda yazıyor ancak Gezi meselelerinin bir şiir konusuna dönüştürülmesinde ve rili olandan kaçınmanın zamanı geldi arttı. Şiirin üslubu ve genel havası iyi ancak bu netameli konuda Mehmet Can daha içselleştirilmiş bir şiirin kapısını zorlamalı. Politik olanın vergisi hazırda konmaktır çünkü. Hazır dokümandan ziyade şiirin yüksekliğinin içinde şiir birimlerine dönüştürülmüş bir konu hâline getirmesi lazım bu meseleyi. "Toma, Sevgilim!" iyi bir şiir ancak başka bir mecraya akması gereken bir şiir damarı üzerinde ilerleyen bir şiir. Mehmet Can İnsperest'in şiiri genel itibariyle politik ama bir taraftan deneysel bir görünüm içinde. Yakın zamanda bu işleri bir dosya büyüklüğünde görerek bu yeni deneysel-politik şiiri bir yere oturtmak gerekeceğini düşünüyorum. *Saydek* periyodu aksasa da -ki bize böyle bir vaatte bulunmuyor zaten- yeni şiirin macerasını izlemek için itibar edilecek dergilerden biri. Yeni sayılarında daha iyi işler çıkarılacağını ve 3. sayının toplam kalitesini devam ettireceklerini biliyorum. Mesele bu kadroyu koruyup koruyamayacaklarında bitiyor. Onu da iyi niyetlerle bekleyip göreceğiz.

ESMA BERK

Terennüm ve Kaan Turan'ın "Tostmodern" Şiiri

Terennüm'ün 2. sayısı elimizde. Bursa Erkek Lisesi çıkarıyor dergiyi. İçeride 4000 basıldığına dair bir bilgi var. Bir lise dergisi için şaşırtıcı bir rakam. Dergi, yeni edebiyatı izlemiyor. Yankı vermiyor. Temiz, tertipli yazılar var. Öğretmenlerin denetiminde çıkan bir dergi. Ben şiirlere dikkat kesildim. Dergide Kaan Turan'ın "Tostmodern" şiiri dikkat çekici geldi. Modern şiirin farkında oluşuyla dergideki diğer şiirlerden ayrılıyor "Tostmodern". Pürüzsüz ve konuşma diliyle rahat bir üslupla yazılmış bu şiir Kaan Turan'ın blogunda da (<http://oogk.blogspot.com.tr/>) yayımlanmış. Derginin adını vermek sizin. Blogda başka şiirleri de okunabilir Turan'ın. Şiirin son üç dizesinde yer alan Muhsin Ünlü göndermesi ve Zarifoğlu alıntısı şiirin bir kolaj olup olmadığını sorguluyor. Değilse Kaan Turan'da bir şiir potansiyeli olduğunu teslim etmek gerek. Umarız zaman içinde Kaan Turan'ın yeni şiirlerini görürüz.

EMRE KORKMAZ

Fosforlu Elma

Nisan ayında yayın hayatına başlayan iki ayda bir yayımlanacak olan edebiyat ve sanat dergisi *Fosforlu Elma*'nın göze ilk çarpan özelliği "sesli dergi" olması. Edebiyat dünyasına yenilikler ile gelen dergi, görme engellilere "edebiyat için engel yok" diyor. Ses ve görüntünün bir bütünlük oluşturacağını düşünürsek, dergiciliğe ve dergi okurlarına farklı ve yeni bir kapı aralıyor.

Fosforlu Elma ailesi, giriş yazısında da belirtildiği üzere "sanal ile matbu hâli birleştirerek" edebiyatı çağın şartlarına uygun bi-



çimde sürdürmeye niyetlenmiş. İnternet sitesi, sosyal medya hesapları ve tanıtım filmi ile bir bütün hâlinde okurlarına sesleniyor. Ayrıca fotoğraflar ve çizimlerle desteklenen yazılar, edebiyatın görselle ne derece bütünleşebileceği hakkında başarılı bir örnek.

Dergi; şiir, deneme, öykü, çeviri, inceleme ve röportaj gibi bölümleriyle edebiyat dergilerinin olmazsa olmaz türlerine yer verirken; bir şiir bir görsel, şiir sözlüğü, fasılhane ve dijitaliyat gibi yeni başlıklarla okurda merak uyandırıyor. Bu yeni başlıklar, edebiyat dergiciliğine farklı renkler getirmiş; ancak bu başlıkların altı daha yoğun bir şekilde doldurulabilirdi.

Dergi ilk sayısında şiir ve şiir üzerine birçok esere yer verirken, nesir alanına yeterince eğilememiş anlaşılan. *Fosforlu Elma* gelecek sayılarında deneme, öykü, inceleme ve eleştiri gibi türlere daha fazla ağırlık vermeli.

İnternet ortamının aktif kullanımı ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde satışa sunulması ile geniş bir kitleye sesleniyor *Fosforlu Elma*. Tüm bu işlere genç bir kadroyla imza atmak, iddialı ve bir o kadar da zahmetli bir iş. Bakalım, dergi ilerleyen sayılarında da çıkışıyla sahip olduğu iddiayı sürdürebilecek mi?

SERAP ASLI ARAKLI İLE HÜRMETEN KİTABINA DAİR

Konuşan: Cengizhan Genç

— Serap Aslı Araklı şiirini niye okumalıyız, şiiriniz bize neler vaat ediyor?

— Aşkla okunmayı bekleyen kişilerin bile bize gül bahçesi vaat etmediği bu yıllarda size kurmaca hayallerden bahsedemem. “Ah kimsenin vakti yok durup ince şeyleri anlamaya” dizesi nazında şiiri ve Gülten Akin’ı kendime abla yaptım yapalı her ay kumral saçlarımın uçlarından biraz biraz keserim! Belki de yazmak vaat etmek değil damlayan mürekkep misali çoğalmaktır.

— 2013 Varlık Şiir Ödülü’nü aldınız ve ilk şiir kitabınız yine Varlık Yayınları tarafından yayımlandı, dosyadaki şiirler nasıl bir ortamda oluştu? Bu bağlamda şiirlerinizin beslendiği kaynaklardan bahsedebilir misiniz?

— Şiir en büyük biriktirme işidir. Okudum, yaşadım, acı çektim ve yazdım. Yazdıklarım benimle yaşıt, söylediklerimin hepsi içimi acıtarak dile geldi. Kitabımın kızımдан farkı yok. Beslenme demişken Fazıl Hüsnü Dağlarca’yı bire bir tanımış olmamdan ötürü olsa gerek, ben biraz da korkulardan gelerek şiir yazarım. “İlk dize Tanrı’dandır!” der ya Paul Valéry bendeki ışık da oradandır. Dizeler gelir saçılır, ben onları toplar bir şiir kolyesi yapar boynuma takarım. İlhan Berk’in çalışkanlığından güç alır, Didem Madak’tan kanar, içimi yazarım. Şiir için beslenecek kaynak çok ama yazmak için en büyük dayanağım “Her şey bitecek, geriye edebiyatın kalacak” diyen babamdır. Bale eğitimi aldığım altı yıllık sürede, bir kuş hafifliğinde *pointtime* basar gibi yürüdüğüm Beyoğlu ve Yeşilçam sokakları ile biraz da kedileri için uğradığım Simurg Kitabevi mekân-duygu anlamında hem hayatıma hem de şiirime katkı sağlamış olabilir. Bugün biriktirdiklerimin birçoğunu bu mekânlardan aldığımı düşündüğümde, kısa not uzun çağrışım kendimi biraz da oralara ait hissederim.



Serap Aslı Araklı

— “Kış ve Poetika” isimli şiirinizde intihal yaptığımız iddia edildi, bu konu hakkında neler düşünüyorsunuz? Benim tanıdığım Serap Aslı -ki sizi tanıyanlar da böyle bir şey yapmayacağımız konusunda hemfikirler- intihal yapmaz, fakat iki şiir arasında böylesi benzerlikler olmasını nasıl yorumluyorsunuz? Ya da sizce iki şiir arasında gözle görülür benzerlikler var mı?

— Şiiri evrenin yaratılışıyla yaşat düşünürsek hepimiz aynı duyguları farklı kelimelerle anlatıyoruz. Homeros ve Sappho sonrasını toplayıp yargılamamız gerekir o mantıkla gidersek. Benim şiirim dokusunda çok düğüm var; durup bu düğüm nerede atılmış diye sorgulamaya kalkarsak Halk şiiri, Divan şiiri, mitoloji, babaannenin küçükken anlattığı hikâyeler... Çok sayıda unsurun bende yeri var. Zaten amacımız da çok yönlü beslenmek değil mi? Marmara Üniversitesinden hocam Bâki Ayhan T. “Bazen şairler farklı zamanlarda farklı yerlerde aynı şeyleri söyleyebilirler” der. Şiirin büyüğü burada devreye giriyor, bu sorunu yaşayan tek şair ben değilim son da olmayacağım. Yazdığım şiirler bile birbirinden farklı gelirken başka bir şairin şiirine benzediğini düşünmem içime haksızlık olur. Behçet Necatigil deyimiyle:

“Sanatçı bir prizma gibi üzerine düşen ışınları kendi renklerine bulayarak özümleye-

rek yansıtan adamdır. Bu çerçeve içine kendi özgeçmişini girer, yaşadığı hayat şartları okuduğu eserler girer. Kısacası kitaplar ve hayat hepimizi besleyen iki kaynaktır.” Dilediğimizi düşünmekte özgürüz, sonuçta en büyük yargıç vicdanımız.

NAGİHAN ŞAHİN

Kurguda: Söyleyenin Yalancısıyım

Son zamanlarda yapıldığında bana tuhaf gelse de, şimdiye kadar yazılmış en önemli romanların birçoğunda bu yöntemi kullanmış yazarları: Roman taslağını biri bulmuş da yayımlamış gibi kurgulananlar. İşte aklıma ilk gelen birkaçı:

Karamozov Kardeşler - Dostoyevski: sözde başka bir yazar anlatıyor romanı.

Acımak - S. Zweig: Yine başka bir anlatıcı olayı naklediyor.

Gog- Papini: Kahramanın verdiği mektuplardan yola çıkarak anlatıyor anlatıcı.

Tutunamayanlar- O. Atay: Bir gazete-ciye postalanmıştır günlük.

Bozkırkurdu- H. Hesse: Bozkırkurdu'nun evsahibinin yeğeni, onun gidişi ardından odasında bulur yazdıklarını ve yayımlar.

Bazı Hikâyeleri Yaşarsın

Bazı hikâyeler, romanlar yahut bunların bir sahnesi, diğerlerinden daha çok kalır akılda. O kadar canlıdır ki, âdeta o hikâyeyi ya da sekansı yaşamış yahut yazmış gibiyizdir. Hele de ezberinde ne bir çift mısra olan ne de okuduklarından bir cümle anekdot kalanlar için şaşılacak şeydir bu.

Mesela, *Tante Rosa*¹’nın rüküş elbiseleri ve evi, *Dar Odanın Karanlığı*²’nda elektriklerin kesilmesi ve Sultan’ın pencere önünde karanlığa karşı sigara içmesi, *Kısa Yol Yolcusu*³’ndaki otobüs seyri, *Bozkırkurdu*⁴’ndaki pansiyon ve üst kata çıkan merdivenler, sak-

sıdaki arokarya, *Katerina Blum'un Çiğnenen Onuru*⁵ndaki faşing... *Taşralı*⁶da, akasyalı yolda yürüyen genç kız... Çehov'dan bütün bir öykü: tek dert ortağı atı olan arabacı...

Bunların bu kadar taze olmalarının sebebi, gerçekten çok iyi ve farklı yazılmış olmaları mı? Yoksa o sayfaları okurken, diğer zamanlara nazaran çok daha yoğunlaşmış bir dikkatle mi okuduk? Ya da yaşadığımız şeylere mi tekabül ediyorlar?

¹ Sevgi Soysal

² Adalet Ağaoğlu

³ Pınar Kür

⁴ Hermann Hesse

⁵ H.Böll

⁶ Füzûzan

MERVE ALÇI

İstenmeyen Adam Günter Grass Vefat Etti

"Neden susuyorum, epeydir sakitâne" diyen yetenekli romancı, oyun yazarı, şair, heykeltıraş ve tasarımcı, 1999 Nobelî Alman yazar Günter Grass, 16 Ekim 1927'de Danzig'de (bugün Gdansk), Polonya sınırları içinde ilk çılgınlığını atmıştır. 87 yıl sonra çığ-



lık atmaktan yorgun bedeni 13 Nisan 2015 Almanya Lübeck'te dinlenmeye ayrılmıştır. Grass, Nazi karşıtı *Teneke Trampet* romanıyla kendisini dünya ahalisine bildirmiş idi. "... umumî suskunluğa / kendi suskunluğum tabi oldu..." dizelerine sahip şiiriyle İsrail'in

2012'deki istenmeyen adam ilanına neden olmuştur. İran'ın nükleer programına Batılıların iki yüzölçümüne kızgınlığıydı bu şiir. Olayların yazarı Grass "Soğanı Soymak" adlı otobiyografisinde on yedi yaşında Nazi ordusunun elit bir bölüğüne gönüllü olduğunu da itiraf ederek dünyayı şaşırtmıştı. "Ve itiraf ediyorum: Artık susmayacağım."

Anonim Duvarların Dikenlerinden Eduardo Galeano Vefat Etti

Uruguaylı gazeteci, yazar Eduardo Galeano 3 Eylül 1940 Montevideo'da doğmuştur. On dört yaşında ilk politik çizgi romanıyla yazarlık kariyerine, 1960'larda editörlükle başladığı gazetecilik kariyerine birçok dile çevrilmiş birçok eser ve ödül sığdırmıştır.



Darbelerin getirdiği sürgünlere maruz kalmış ve sonunda İspanya'ya kaçarak ünlü triyolojisi *Ateş Anılar'ı* (Memoria del Fuego) kaleme almıştır. Kelimeleri diken Galeano, Latin Amerika'nın *Kesik Damarları*, *Tepetaklak*, *Aşkın ve Savaşın Gündüz ve Gecesi*, *Yürüyen Kelimeler* gibi eserleriyle Latin Amerika'dan yollanıp dünyanın kölelik, kadın ticareti, artan suç oranı sorunlarını irdlemiştir. Doğduğu yere Montevideo'ya 1985'te geri dönen Galeano akciğer kanserinden 13 Nisan 2015'te vefat etmiştir.

BEYAZ HABERLER

Asım Gültekin

“Neonazi İstanbul’da” idi!

Usta tiyatrocu Ulvi Alacakaptan’ın sahnelediği son oyunu “Neonazi İstanbul’da”. Almanya’da tiyatroculuğu ile adından söz ettiren Muhsin Omurca’nın Almanca olarak yazdığı oyununu Türkçeye uyarlayarak tercüme eden Alacakaptan Neonazi İstanbul’da’yı ilk olarak Nisan ayında Fatih’te bir gala ile seyirciye sundu. Alman Türk ilişkilerini ironik bir dille ele alan oyunu Alman ekolünden bir tiyatrocudan izlemek ayrı bir keyif idi. Alacakaptan, oyunculuğunun 46. yılına ulaşmış durumda. Zehir gibi bir kalemi de olan Alacakaptan’ın yeni eserlerini (hem tiyatro oyunu hem kitap) beklediğimi buradan söylemiş olayım.

Dergi Fuarı açılıyor!

Türkiye Dergiler Birliği tarafından her yıl İstanbul’da Sirkeci Garında düzenlenen Türkiye Dergi Fuarının 6.sı 12 Mayıs-17 Mayıs tarihleri arasında yapılacaktır. Fuarda yüzden fazla dergi buluşuyor. Dergi Fuarı fuarcılık anlamında dünyada tek. Fuarın son günü bir törenle ilan edilen dergicilik ödülleri de dergicilerin merakla beklediği bir ödül. Hatta bize neden verilmedi de o dergiye verildi diye tartışmalar da duyuyoruz. Dergi Fuarı dergi okurlarının vazgeçilmezlerinden olmayı başarmış bir fuar. Kaçırmamanızı öneririm.

Mehmet Ali Aslan’ın “Bahar” Albümü!

On yılı aşkın bir süredir Grup Yürüyüş’te müzik çalışmalarını sürdüren, her karşılaştığımda solo albüm çalışması yapmaya ikna etmeye çalıştığım



Mehmet Ali Aslan nihayet ilk solo albümüyle dinleyicilerin karşısına çıktı. M. Ali Aslan albümünü ümmetin genç yiğitlerine, kahraman kızlarına ve cennet yüzülü çocuklarına ithaf etmiş.

Albümde biri hariç eserlerin tümünün besteleri Mehmet Ali Aslan’a ait. Aranjörülüğünü ve yönetmenliğini Yavuz Taşkın yapmış. Kuddusi Baba, Ali Emre ve Abdülbaki Kömür’den şiirlerin de bestelendiği albümde bir de Rabia sürecinin marşı hâline gelen “Ahi Ente Hurrun” Mehmet Ali Aslan’ın yorumuyla yeniden düzenlenerek icra edilmiş. Rabia direnişinin sembollerinden şehit Esmâ Biltacı’yı da yeni bir çalışmayla yâd ediyor.

Rasim Özdenören İstanbul’da idi

19-20-21 Nisan tarihlerinde Rasim Özdenören İstanbul’da idi. Bir dizi program için İstanbul’a gelen Rasim Özdenören ilkin Pendik’te merhum Erdem Bayazıt’ı anlattı. Pazar günü Üsküdar Yedi Güzel Adam Kütüphanesinde buluşmak, görüşmek istediği yazarlarla, şairlerle bir buluşma gerçekleştiren Rasim Özdenören’in davetinde şair Cahit Koytak, Âlim Kahraman, Yediiklim dergisinden Ali Haydar Haksal, şair Nureddin Durman, Dil ve Edebiyat dergisinden Üzeyir İlbak, Fayrap dergisinden Hakan Arslanbenzer ve Melek Arslanbenzer, Yıldız Ramazanoğlu, şair Ali Ayçıl, Cevdet Karal, Suavi Kemal Yazgıç, Nezir Eryarsoy, Mustafa Nezih Pesen ve bendeniz var idi. Yazarın kahramanının karakterine bürünmesi meselesinden Gogol’e, Emine Işınsu’dan Sait Faik’e iki saate yakın sohbet edildi.

Yediiklim ziyareti

Dinleyenlerinin bitmesini hiç arzu etmediği sohbet sonrası Yedi Güzel Adam Kütüphanesine çok uzakta olmayan Yediiklim dergisine geçildi. Ali Haydar Haksal ve kardeşleri Ahmet Tahir, Müstakim Haksal, Âlim Kahraman, Şakir Kurtulmuş, Adem Turan, Yunus Emre Özsaray, Nuhan Nebi Çam, Nureddin Durman, Suavi Kemal Yazgıç, İbrahim Eyibilir ve gençlerin hazır bulunduğu Yediiklim ziyareti de güzeldi.

Yirmi yıl önce Yediiklim

Rasim Özdenören'i ben de ilk defa *Yediiklim*'de görmüştüm diye hatırlıyorum. Yirmi yıl kadar önce cuma toplantılarına giderdim *Yediiklim*'in. Hasan Aycın olurdu. Hasan Selami Binay, Ahmet Nedim Çeker merhum olurdu, Ebu Hilal El Askeri'nin Farklar Sözlüğü'nün mütercimi Veysel Akdoğan, kayıp şair Bilal Sert, Zeki Bulduk, kitap kurdu Seyfettin Ünlü, Recep Yumuk, Ali Göçer, Ali Günvar, Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir, Murat Menteş, Kemalettin Çalık, Ahmet Murat, İsmail Kılıçarslan... Doksanlı yılların *Yediiklim*'i hepimiz için bir santral olmuştu âdeta. Allah *Yediiklim*'e daha nice nice yazarlara, şairlere sıcak bir yuva olabilmeye ayrıcalığını uzun yıllar sürdürmeyi nasip etsin.

Tabii unutmadan eklemeliyiz. Rasim Özdenören 24 ve 25 Nisan günlerini de İzmir'de geçirdi. 24 Nisan gününün akşamı İzmir Kız İmam Hatip Lisesi'nde "Türkiye'de Doğru Düşünmek Mümkün Mü?" sorusunu irdeleyen bir konferans verdi. Yalnızca öğrenciler değil, çeşitli üniversitelerden öğretim üyelerinin de ilgi gösterdiği aktif katılımlı sohbet havasında bir konferans. İkinci gün 25 Nisan gününde de TÜYAP Kitap Fuarı'nda üç saat boyunca eksilmeyen bir imza kuyruğunda kitaplarını imzaladı. Yazık ki, üstadımın İzmir ziyareti katılamadım.

Bir de şu: 28, 29 Nisan günlerinde de Samsun'u ziyaret edeceğimi biliyorum. (Bu



yazı o ziyaretten önce kaleme alındı). İlk gün Simge dergisinin konuğu olacak, ikinci gün OMÜ'nin... Her ikisinde de farklı konularda sohbeti olacak. Üniversite'de sanırım Aşkın Diyaklektiği'ni konuşacak. Ben de orada olmaya çalışacağım.

Rasim Özdenören'in Eyüp'ü

16 Mayıs Cumartesi günü saat 14'te Eyüp'te Rasim Özdenören'in Eyüp'ünü dinleyeceğiz inşallah. "75. yaşında Eyüplü bir yazar: Rasim Özdenören" programında Rasim Özdenören'le sadece Eyüp yıllarını konuşacağız. O günün akşamında da Pendik'te üstat Necip Fazıl'ı konuşacağız Rasim Bey ile.

Şivlilik zamanı Konya'da idim

22-23 Nisan tarihlerinde Konya'da idim. İkdam Eğitim Kültür Derneği ve Hadim Milli Eğitim Müdürlüğü'nün davetlisi idim. Hadim'de *Aykırı* edebiyat dergisinden Ahmet Koçak ile ve romancı Murat Koçak ile okuma ve yazma kültürümüz üzerine liseli gençlerle sohbet ettik. İlçe Millî Eğitim Müdürü de, ilçe müftüsü de çocukların kitaplarla içli dışlı olabilmesi için ellerinden geleni yapma sevdasında insanlar idi. Dergilerin ulaşmasının hayli zor olduğu, Konya merkezden ancak iki saatte gidilebilen bu küçük ilçede müdürlerimiz ile dergiler üzerine bolca sohbet ettik.

Konya merkezde de İkdam Derneği Edebiyat Kulübünden gençlerle Hacı Bektaş-ı Veli'nin *Makalat*'ı ile başlayan sohbetimiz kitaplara dair cümlelerle sürdü gitti.



İKİ YÜZ

Mehmet Ayıcı

Cümle Yayınları

Portre yazılarından oluşan *İki Yüz*, bilinçli bir yazma tercihinin ürünüdür. Yazar, bilerek-isteyerek böyle bir işe soyunmuştur ve bu alandaki azmi oldukça güçlüdür. O kadar ki kitabının önsözünde portre yazıları yazmayı sürdüreceğini de vaat ediyor.

Mehmet Ayıcı ilk *İki Yüz*'de iyice tanıdığı, ünsiyet peydâ ettiği şahısları yazmıştır. Hemen vurgulayalım ki bir biyografi çalışması olmuyor kitap fakat bir hatıralar toplamı da değildir. Kişilerin resmini harflerle çiziyor; yazarın nitelemesiyle boy resmi değil, portre resmi... Bir yandan eski telif türlerinden “şemâil”i de içeren yazılı bir fotoğrafı çalışması ortaya koyuyor, diğer yandan hatıralara dayalı ve biyografik ayrıntıları ihmal etmeyen bir tutum sergiliyor. Ele aldığı âşinaları dış görünüşlerinin en belirgin yanlarıyla yansıtırken ortaya koyduğu şey aslında çağdaş bir şemail çalışmasıdır. Bunu yaparken sergilediği dostça tutum da göze çarpmayacak gibi değildir. Tanıdıklarının hiç mi olumsuz yanları yoktur; varsa da bunları yansıtmak istememiş görünüyor

Aycı. Bu ise tam anlamıyla şemail yazma mantığıyla birebir örtüşen bir durumdur ve elbette pozitif bir yaklaşımdır.

‘Tasvir’ de içeren bir fotoğrafı çalışmasıdır *İki Yüz*. Resim ve tasvir düşünce geleneğimizde bir arada ele alınmış kavramlardır ve Ayıcı’nın eseri dahi bu iki kavramı birlikte içerir görünüyor. Diyebiliriz ki Esmâü’l-Hüsna’dan “el-Musavvir” isminin bir tecellisi bu kitapta güçlü bir biçimde ortaya çıkmıştır. Malûm, Tanrı Tealâ’nın bu ismi “subûti” yani sınırlı ölçüde yaratılmışlarda da tezahür edebilen sıfatlarla ilintilidir ve ‘musavvir’ kelimesi ‘ressam’ anlamında da kullanılmıştır.

Demem o ki Ayıcı’nın yaptığı bir nevi musavvirliktir. Portre yazılarının hemen hepsinde böyle bir taraf bulunmakla birlikte Ayıcı’da bu tür bir tezahür daha yüksek oranlardadır. Portre yazılarında belirttiğimiz türden bir tezahür sezmeyiz, yapılan işin tanrısal bir iş olduğunu iddia ettiğimizi düşündürmemelidir elbette. Sonuçta kul işidir bu portreler ve biz de ilâhî ‘musavvir’ isminin bir yaratılışta sınırlı ölçüde ortaya çıkışından söz ediyoruz. *İki Yüz*'de portresini okuyan bir kişi, elbette burada yazılanlardan bir kısmını isabetli bulmayabilir veya başkalarının portrelerinde isabetli olmayan değerlendirmeler görebilir.

Aycı'nın kitabı ve önsözden yansıyan portre yazma azminin güçlülüğü bana Necip Fazıl'ın *Halkadan Pırıltılar* adlı eserinde naklettiği bir anekdotu hatırlattı: Burada söz edildiğine göre naz makamındaki bir velî bir ilâhî cilve karşısında gayrete gelir ve Tanrı'yı "gelmiş ve gelecek bütün insanların yüzlerini, suretlerini çizmek"le -bir nevi- tehdit eder. Aycı'yı portre yazma konusunda azimlendiren etken nedir tam olarak bilemeyiz ama yazdığı ve yazacağı çok sayıda portreyle söz konusu velînin tavrını anıştıran bir tavır ortaya koymuş oluyor sanki.

Bu arada Aycı'nın portre yazılarında sâlihât-ı nisvândan çok az kişinin yer alıyor oluşunu da değerlendirmeliyiz. 'Neden bu kadar az' demek isabetli görünmüyor fakat bu durumun, kitabın bütünü düşünüldüğünde dikkat çekici durduğu da belirtmeden geçemeyiz.

Dikkat çekici bir durum da kitabın 'içindekiler' listesiyle metin başlıklarının tamamen farklı oluşudur: İçindekiler'de portresi kaleme alınan zevatın isimleri var, metin başlıkları ise tasvirî kelimelerden oluşuyor. Bu durum bilinçli bir tercihi yansıtıyor olmalıdır. Fakat İçindekiler kısmında böyle bir iktisada gidilmesi bir yandan da eleştirilebilir bir şeydir. Kitabın bütünü gibi içindekiler kısmı da çok önemlidir; burada ayrıntıya girmek okuyucuya kitap hakkında daha net bir izlenim verir her zaman.

Kitabın büyük boy (16x23,5) basılmış olması (Ankara 2015, 376 s.), taşıdığı vurguyla (porte yazma azmiyle) doğru orantılı duruyor. En önemlisi de zamanla bir tür el kitabına da dönüşebilecek bu metnin, karton kapaklı olmakla birlikte iplik dikişli olarak ciltlenmiş oluşudur; zarf ve mazruf uyum içindedir.

Yazar, "Kısa Bilgi yahut "Niye Yazdım?" başlıklı önsözünde çalışmasının benzeri kitaplardan "biyografik karakter arz etmemesi" yönüyle ayrıldığını belirtiyor. Fakat biyografi çalışanlar, bu tür portre çalışmaları gibi Aycı'nın



portre yazılarından oluşan kitabını da dikkate alacaklardır. Çünkü biyografik çalışmaları besleyecek tanıklıklar içeriyor ve özellikle biyografisi hakkında çok şey bulunmayan birtakım zevat için yıllar sonra bu yazılardaki bilgi ve değerlendirme kırıntıları çok işe yarayacaktır.

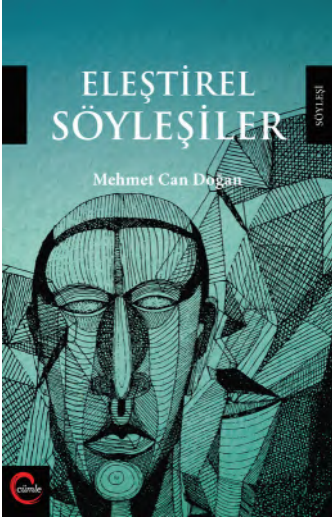
YUSUF TURAN GÜNAYDIN

ELEŞTİREL SÖYLEŞİLER

Mehmet Can Doğan

Cümle Yayınları

Eleştirel Söyleşiler her şeyden önce yirmi beş yıllık bir emeğin ürünü. Bu başlı başına eserin değerini göstermesi açısından önemli bir ipucu. *Eleştirel Söyleşiler*, Ocak 2015'te Cümle Yayınlarından çıktı. Yazarı ise bilindik bir isim: Mehmet Can Doğan. Kitap iki bölümden oluşuyor. Birinci bölümde on dört yazar ve şairle yapılmış söyleşiler bulunurken; ikinci bölümde altı yazara sorulmuş tek sorular ve bu soruların tek cevapları yer alıyor. Bir bilgi de kitabın kapak ve mizanpajı için: Cümle Yayınlarının ilk defa bir kitabını inceleme fırsatım oldu. Bu incelemede



memnuniyetimi ifade etmeliyim. Anlaşılan bu kaliteyi diğer eserleri için de sürdürecekler.

Kitabın isminden yola çıkarak söyleyecek olursak yapılan çalışmalar sadece kuru bir söyleşiden ibaret değil. “Eleştirel” ifadesiyle anlaşılabileceği üzere aynı zamanda derinlikli bir sohbet gerçekleştirilmiş ve yazarların ürünleri üzerinde analizler yapılmış. Bu kitap, günümüz edebiyat ortamında yetersiz olduğumuz “Eleştiri Ahlakı”nı kazanabilmemiz açısından da bize katkıları olacak bir eser.

Eleştirel Söyleşiler; şiir, roman, eleştiri, edebiyat tarihi, felsefe, antoloji konularıyla da içerisinde bir konu zenginliğini barındıran eser özelliğini taşıyor. Ben bu kitabı okurken söyleşinin içindeymişim gibi hissettim desem abartmış olmam sanırım. Mezkûr konularla ilgilenen kişilerin kesinlikle istifade edeceği, özellikle şiir namına çok şey öğrenilebilecek bir eser.

Söyleşi yapılan yazar ve şairlerden Abdurrahim Karakoç, Haydar Ergülen, Orhan Alkaya, Mehmet Önal, Ömer Erdem ile ilgili kısımlar sıcak ve samimi geldi. Bu edebiyat tarihi açısından da artı puan. İtiraf etmem gerekirse özellikle Karakoç ile yapılan bu kadar geniş bir söyleşi okumadım daha önce. Kitabın ikinci bölümünde yer alan “Şairlerle Bir Şiir Anketi”

başlığı altında “Yayımlanacak bir antolojide hangi şiirinizin yer almasını istediniz?” sorusuna verilen cevaplar ise sizi zaman zaman tebessüm ettirecektir.

Mehmet Can Doğan edebiyata emek vermiş bir yazar. Gerek kaleme aldığı eserler olsun gerek bu kitapta gördüğüm emek olsun onun hakkını teslim etmem gerekiyor. Şöyle diyor Doğan, sunuş yazısının bir yerinde: “*Andığım söyleşileri, bir şair veya yazarın bütününe gözeterek hazırlıyordum. Söyleşi yapacağım şair ve yazarların bütün eserlerini okuduğum için bu söyleşiler hazırlık aşamasında hayli vakit alıyordu. İyi ki vakit ayırmışım... Yazdıklarına hâkim olmadığım, ne yaptığımı bilmediğim kişilerle konuşmak/söyleşmek gibi bir hata yapmadım.*”

HASAN ÖZLEN

DÜŞLERİN SON SİĞİNAĞI ENDÜLÜS

Mesut Doğan

İz Yayıncılık

Ülkemizde Endülüs üzerine kısıtlı çalışmaları genişleten bir kitap daha çıktı. Mesut Doğan’ın İz Yayıncılık’tan çıkan *Düşlerin son sığınağı Endülüs* kitabı, deneme ve gezi tarzını içeren bir eser olma özelliğine sahip. Kitapta yer yer başka kaynaklardan ve eserlerden alıntılara yer verilerek eser akademik bir alana doğru yaklaşıyor görünse de, tıpkı Elhamra Sarayı gibi büyümlü ve akıcı bir dil, bu önyargıyı kısa sürede ortadan kaldırmayı başarıyor.

Yazarın, Amerikalı yazar Washington Irving’in *Elhamra, Endülüs’ün Yaşayan Efsanesi* kitabını okuduktan sonra yazmaya başladığı kitap, çok ilginç bir tevafukla aynı yayınevinden çıkmış.

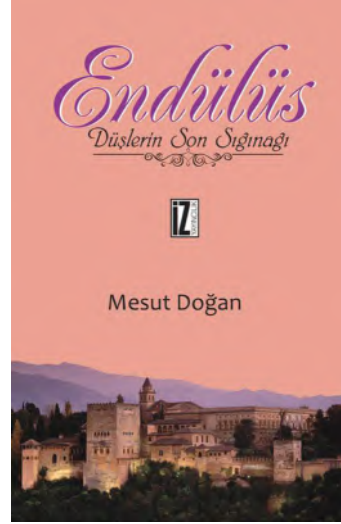
Kitapta altı İspanya şehri ve bu şehirlerde yer alan Endülüs Medeniyeti’ne ışık tutacak eserler anlatılıyor. Kitabın başlangıcında bir ada olan Mallorca şehri ve bu şehrin fırladıkları ve yel değirmenleri ile

insanı büyüleyen daracık sokaklarında Endülüs'ün sessizce kendini duyurmaya çalıştığı kıyıda köşede kalmış eserlere yer veriliyor. Daha sonra esas gövdeyi oluşturan Granada şehri ve kitabın ağırlıklı malzemesi olan Elhamra Sarayı detaylı bir biçimde, Bin Bir Gece Masallarında geçen büyüüne eş bir anlatımla okuyucunun dikkatine sunuluyor. Kitapta yazarın bizzat çektiği fotoğraflar eşliğinde yerel rehberlerden elde edilen çok önemli detaylar ve sırlar, araştırmacıların ortaya koydukları ilginç sonuçlar, bu sarayı gören ve gezen birçok yazardan önemli alıntılar da yer alıyor. Diğer Endülüs şehirleri olan Cordoba (Kurtuba), Malaga ve Sevilla (İşbiliye) şehirleri ve bu şehirlerde asırlardır muhteşem bir medeniyetin varlığını sabırla günümüze taşıyan az sayıdaki eserlerle ilerleyen kitap, son bölümde İspanya'nın bir kuzey şehri olan Bilbao ile son buluyor.

Yazarın, tıpkı bir cam üzerinde kumlarla mükemmel ve sessiz ama insanın ruhuna dokunan şekiller yapan bir usta gibi oluşturduğu cümleleri ve tespitleri, okurken içimizde yumuşak mırıldanmalar hâlinde, kendiliğinden tınları duyulan doğal bir musikiymişcesine akıyor ve zihnimizde geçmişe ve unutulmuş sayısız değerlere yeni yeni kapılar aralıyor. Asla bizi rahatsız etmeyen bir suskunlukla bağırıyor, içimizde derin düşünceyi, yaşamı ve tarihi sorgulama cesaretini ve umudu yeniden uyandırıyor. Yazar bu durumu "(...) hiçbir sesin rahatsız edemediği gizemli bir sessizlik (...)" olarak niteliyor. (s. 84)

Önsözde de belirtildiği üzere kitap Endülüs şehirlerini anlatsa da ağırlıklı olarak Elhamra Sarayı'na odaklanıyor. Konumu, yüksekliği, kullanılan sanatlar, desenler, farklı mimari tarzları vb. sayısız unsurdan oluşan bir terkiplerle Bin Bir Gece Masalları'na çok yakışan saray resmedilmeye çalışılıyor.

Yabancı bir kıtada ve yabancı bir saksıda çekingen bir bitki gibi yaklaşık dokuz asır yaşama savaşı veren Endülüs medeniyetini ve onu sona erdiren nedenleri



anlamak, batmakta olan bir medeniyete rağmen doğuda yükselen Osmanlı medeniyetini anlamaya daha çok yardımcı olacaktır. Kitapta bu gibi önemli konulara da kısa aralıklarla dokunma noktalarının olması, okuyucuyu ve geçmişi bir suçlu arar gibi yargılama yerine onlara düşünme pencereleri açarak, duygusal cümleler eşliğinde düşüncenin özgürce derinleşmesine zemin hazırlıyor.

Kitapta sık sık, günübirlik bir yaşam temposu tutturmuş, geleceğe ait bir vizyonu olmadığı gibi geçmişle olan tüm bağlarını da koparmış insanımızın ve özellikle yöneticilerin tarih okumasının önemine değiniliyor. Kalıcı olanın geçici olanlardan uzak durmakla mümkün olduğu gerçeğine de dikkat çekilerek, Elhamra Sarayı gibi eşsiz bir eserin onca yağmalama, yıkım, bombalama ve kendi kaderine terk edilme çabalarına karşı asırlarca direnmesinin sırrı, samimiyet, aşk, vefa, yoğun ve beklentisiz bir çaba ve kıvamını bulmuş bir tefekkür ve tecessüste aranıyor. Yazara göre Elhamra'yı inşa edenler "aşkla çalış"mışlardır. (s.147). Eserin detayları "ustalığın çok üzerinde bir aşkla estetiğe dönüştürül" müştür. (s.44).

Yazar, okuyucuyu Elhamra Sarayı'nın o büyüü ve bir peri eli değmişcesine insanı sarsan sütunlarında, nakışlarında ve aklı ve sanatı zorda bırakan uyumunda gezdirir-

ken, geçilen her kapıdan, eşikten ve avludan sonra okuyucu bir kez daha başa dönmek ve bu derin rüyayı tekrar yaşamak istiyor.

Yazar, bir akşam vakti saraydan ayrılırken kendisini sarayın son hükümdarı Ebu Abdullah Boabdil ile özdeşleştirerek, içini yakan tarifsiz bir acıyla tıpkı onun gibi son kez arkasına dönüp bakıyor ve bir rüya âleminde ayrılmanın derin ve sarsıcı hüznünü tıpkı asırlar öncesinde olduğu gibi okuyucuya da yaşıatıyor.

Belki de bu kitap, tıpkı bir maden işçisi gibi bin bir emek ve çileyle, karanlığı dele dele yıllarca hapsedilmiş, sıkıştırılmış bir aydınlığı büyüte büyüte, eski günlerin özlemiyle güvercin sürüleri gibi sessizce bekleyen, her Cuma günü nice duygularla dua eden insanların yüreğine doğru genişletecek.

HARUN TURANOĞLU

AHİLİK: ESKİ TÜRKİYE'DE İŞ TEŞKİLÂTI

Hazırlayan: Yusuf Turan Günaydın

Büyüyenay Yayınları

Ahilik araştırmaları henüz istenen seviyede olmasa da yine de bu alanda sevindirici eserler yayımlanıyor. *Eski Türkiye'de İş Teşkilatı* da bu çalışmalardan biridir. Yusuf Turan Günaydın'ın gayretleri sonucunda 31 Mart 1924 tarihinde başlayıp 3 Haziran 1925 tarihleri arasında ve on bölüm hâlinde *Meslek* Gazetesinde yayımlanan "Eski Türkiye'de İş Teşkilatı" başlıklı yazı dizisi gün yüzüne çıkmış ve kisve-i tab'a bürünmüş oldu (İstanbul 2015, 136 s.). Bu yazı dizisinin bulunması ve kitaplaşma hikâyesi de hayli ilginç ve merak uyandırıcıdır. Kırşehir'de yapılan Ahilik sempozyumlarına katılan Günaydın, bu vesile ile Ahilik araştırmalarına yönelir.

Muallim Cevdet'in yakın zamanda tekrar yayımlanmış, orijinal adı *Zeylün ala*

Fasli'l-Ahiyeti'l-Fityani't-Türkiyyeti fi Kita-bi'r-Rihleti li'bn Battuta olan ve "İslam Fütüvveti ve Türk Ahiliği, İbn Batuta'ya Zeyl" (çev. Cezair Yazar, İşaret yay. 2008) ismiyle basılan eserinin yayımından çok önce de bu eseri tercümeyle başlayan Günaydın, Muallim Cevdet'in *Büyük Mecmua* dışında bir de *Meslek* gazetesinde Ahilik konulu yazıları olduğunu bazı kaynakçalarda gördüğü için gazetenin sayfaları arasında gezinir. Gazetede Muallim Cevdet'in yazılarının izini süren Günaydın, burada başka bir mühim yazı dizisine rastlar: "Eski Türkiye'de İş Teşkilâtı." Öyle ki yazı dizisinin muhtevası tamamen Ahilik konuludur. Bu yazı dizisini ayrıcalıklı kılan bir diğer husus ise içinde İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin hazırlattığı iki Ahilik Raporundan birinden dört bölümlük bir alıntı yapılmış olmasıdır. Bu metin, Günaydın tarafından önce I. Ahilik Araştırmaları Sempozyumu'na (12-13 Ekim 2004) bildiri olarak sunulur. Daha sonra *Ahilik Araştırmaları Dergisi*'nde bildiri metninin giriş kısmı yayımlanır. Şimdi neşredilen bu eser ise bu girişle birlikte yazı dizisinin çeviriyazısının bir araya getirilmiş hâlidir.

İsimsiz olarak yayımlanmış bu yazı dizisi yazarın da ifadesiyle İttihat ve Terakki Cemiyeti devrinden itibaren yoğun bir biçimde gündeme gelen ve Cumhuriyetin ilk yıllarında da süren "millî iktisat" arayışlarının bir mahsulü olarak görülmektedir. Toplamda 38 sayı yayımlanmış haftalık bir gazete olan *Meslek*'te başmuharrir Muhittin Bey [Birgen]'dir. Ekipte Kör Ali İhsan Bey [İloğlu], Ziyaeddin Fahri Fındıkıoğlu da yer almaktadır. Yazar, eserin giriş bölümünde *Meslek* gazetesini tanımaya giriş sadedinde tatmin edici bilgiler vermiştir. Bu gazetenin müstakilen çalışılması da önem arz eden ayrı bir konudur. Yazar günümüzdeki benzerlerine kıyasla *Meslek* gazetesinin aslında daha çok dergi hüviyetinde olduğunu dile getiriyor.

Yazıların doğru anlaşılması için *Meslek* gazetesinin ifa ettiği "Mesleki Temsilcilik" misyonuna da vurgu yapan Gü-

neydin, II. Meşrutiyetin ilanından sonra başlayıp Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar etkili olmuş bu akımı tahlil etmiştir. Çok farklı tavsif ve değerlendirmelerin yer aldığı “Mesleki Temsilcilik” kavramı Ali İhsan Bey’de “kaskatı materyalist” bir görünüm arz ederken, Ziya Gökalp’ta “idealist ve mistik” bir görünüme bürünmüştür.

‘Eski Türkiye’ ibaresi hiç şüphesiz akla güncel eski-yeni ayrımlarını da getiriyor. Ancak bu yazı dizisindeki ayrım tamamen eskinin yani eskimeyen yeninin birikiminden istifade etmek niyetiyledir. Yazar da bu yorumu eserde dile getirmiş.

Yazıların başlıkları bile başlı başına yazı dizisinin maksadını gözler önüne sermektedir. Eski Türkiye’de İş Teşkilatı; Maveraünnehir’de İktisadi ve Dinî Teşekküllerin Zuhuru; Gaziler, Fityan ve Çıplaklar; İttihat ve Terakki Cemiyeti Tarafından Evvelce Ankara ve Havalisinde Yaptırılan Tetkikata Göre Ahilere Dair Elde Edilmiş Olan Malumat; Esnaf Arasında Şed Kuşanmak, Kadıların Tasdikleri, Ketebe Hüremet, Esnaf Beyninde Ceza; Kavaf, Dikici, Bostancı ve Bakkallar Arasında Teşkilat; Ahi Evran, Mütevellilerin ve Nakiplerin Zuhuru, Gedikler, Sanat Hususunda Tahdidat vd. Bugün için pek çoğu bir anlam ifade etmeyen ve tarih sahnesinden silinen iş gruplarını tanıtan ve dönemin sadece iş hayatını düzenlemekle kalmayıp iş ahlakını da tanzim eden kurallar bütünü olan Ahilik teşkilatını ilginç noktalara temas ederek kaleme alan bu yazı dizisi özellikle İttihat ve Terakki Cemiyetinin raporlarına atıf yapması hasebiyle de ayrı bir önem taşıyor. İttihat ve Terakki tarafından tutulan raporlar kitabın neredeyse yekûnunu tutuyor. Dört bölüm hâlinde ve kısmen yayımlanan raporun içinde Kırşehir’de yer alan Ahi Çelebi Medrese ve Kütüphanesi, Fütüvvet Kavramı, Fityan ve Ahiler, Şed Kuşanma gibi önemli başlıklar yer alıyor.

Uzun uzadıya değil ancak kısa ve özlü bir yazı dizisi ile Eski Türkiye’de yüz-



yıllar boyu nizamî bir biçimde işleyen bir iş teşkilatını tanıtmaya amaçlı yazı dizisinin bir eser hüviyeti kazandırılarak literatüre geçirilmesi sevindirici bir gelişme olmuştur. Bugün elbette küreselleşen dünyada ve tamamen kapitalist mantıkla örülen şehir hayatı içinde iş ahlakı, esnaf düzeni, disiplini aramak beyhude bir çaba olacaktır. Ancak bu bizim eski(meyen) mirasımızı yok saymamızı gerektirmez. Gün gelip her şey aslına rücu edecektir.

Burada umumi ve evrensel bir esnaf öğüdü gibi aktarılabilecek esnafın piri-nin, bir şakirde nasihatini de ibret vesikası olarak almakta fayda vardır: Kim bilir, gün gelir belki ihtiyaç duyarız:

“Ey oğul! Harama bakma, yalan söyleme, haram yeme, haram giyme, haram içme. Nân u nemeke ihanet etme. Hukuk kesbettığın pîrlere çeşm-i hakaretle nazar etme. Uluların önünde gitme. Sâbir ol, hamûl ol. Komadığın yere el uzanma. Emanete hıyanet etme. Fakr ile kanaat et.”

“Ey oğul! Gafil olma, gözünü aç; gün akşamlıdır.”

“Yürü, Allah destgîrin ola, postun mübarek olup, kâr u kesbin helâl [ü] zülâl ola” (s. 77).

KÂMİL BÜYÜKER

BİZE GELENLER

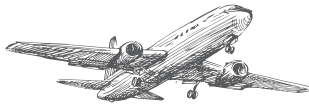
Kitaplar:

- Sezai Karakoç Kuşığı**, Zafer Acar, Usta-Çırak Yayınları, İstanbul, 2013, 100 sayfa
- Dinin Toplumsal İnşası**, Ejder Okumuş, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015, 267 sayfa.
- Savrulan**, Selvigül Kandoğmuş Şahin, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2013, 112 sayfa.
- Alışmak Ölümüne Karşı**, Asım Gültekin, Sade Hayat Yayınları, İstanbul, 2015, 124 sayfa.
- Yaşayan Hikâyemiz**, Editör: Necati Tonga, Kesit Yayınları, İstanbul, 2014, 431 sayfa.
- Güneşin Ayak İzini Takip Et**, Mustafa Aydoğan, Edebiyat Ortamı Yayınları, Ankara, 2014, 63 sayfa.
- Yüzündeki Leke**, Mustafa Aydoğan, Edebiyat Ortamı Yayınları, Ankara, 2014, 111 sayfa.
- Söyleşiler**, Turan Karataş, Edebiyat Ortamı Yayınları, 2014, 192 sayfa.
- Yalnızlar Koridoru**, Sadık Yalsızuçanlar, Edebiyat Ortamı Yayınları, Ankara, 2014, 324 sayfa.
- Şeyh Mehmed Kudsi Çakılcı**, Ahmet Murat, Karaman Belediyesi Kültür Yayınları, Karaman, 2014, 85 sayfa.
- Yeni Türkiye'nin Kadınları**, Betül Soysal Bozdoğan, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2014, 320 sayfa.
- Kalbimin Putlarını Temizliyorum**, Ayşe Büşra Erkeç, Paradoks Yayınları, İstanbul, 2014, 192 sayfa.

- Yaşayan Nasreddin Hoca Hafız Hasan Çolak**, Fahri Tuna, Değişim Yayınları, İstanbul, 2014, 240 sayfa.
- Sessiz Feryat**, İlhan Akın, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2014, 277 sayfa.
- İnsana Yön Veren Değerler**, Bayram Karacı, Beyan Yayınları, İstanbul, 2015, 454 sayfa.
- Ricakeş**, Bülent Parlak, İzdiham Yayınları, İstanbul, 2014, 71 sayfa.
- Hiç Değilse Bugün**, Özcan Ünlü, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2014, 88 sayfa.
- Anladıkça Artan**, Metin Önal Mengüşoğlu, Metamorfoz Yayınları, İstanbul, 2014, 278 sayfa.
- Perşembe Mektupları**, Sennur Sezer, Yazılı Kâğıt Yayınları, Ankara, 2015, 158 sayfa.
- Kabahatler Kitabı**, Metin Dikeç, Yazılı Kâğıt Yayınları, Ankara, 2015, 190 sayfa.
- Arzuda Bir Sapma**, Mehmet Erte, YKY, İstanbul, 2015, 108 sayfa.
- Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı 2015**, Ed. Osman Özbahçe, TYB Yayınları, Ankara, 2015, 359 sayfa.

Dergiler:

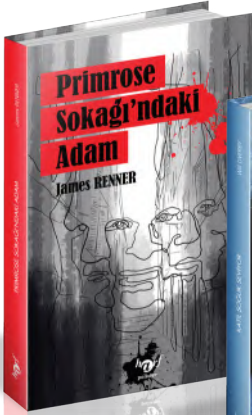
- 7Edi İklim**, Mart, 2015, Yıl: 27, Sayı 300, 96 sayfa, İstanbul.
- Sincan İstasyonu**, Mart-Nisan, 2015, Yıl: 4, Sayı: 76, 32 sayfa, Ankara.
- Vakt-i Sükut**, Nisan-Mayıs, 2015, Yıl: 1, Sayı: 2, 37 sayfa.
- Medeniyet Tasavvuru**, Şubat, 2015, Yıl: 1, Sayı: 2, 80 sayfa, Ankara.
- Edebiyat Ortamı**, Mart-Nisan, 2015, Yıl: 7, Sayı: 43, Ankara.
- Dergâh**, Mart, 2015, Yıl: 25, Sayı: 301, 24 sayfa, İstanbul.





HARF POLİSİYE SERİSİ

KİTAPÇILARDA



**PRIMROSE
SOKAĞI'NDAKİ
ADAM**
James RENNER

13,5 x 21 cm
476 Syf



**KATİL SOĞUK
SEVİYOR**
Will Overby

13,5 x 21 cm
223 Syf



**TAVADA CİNAYET
KOKUSU VARDI**
Nancy Martin

13,5 x 21 cm
424 Syf

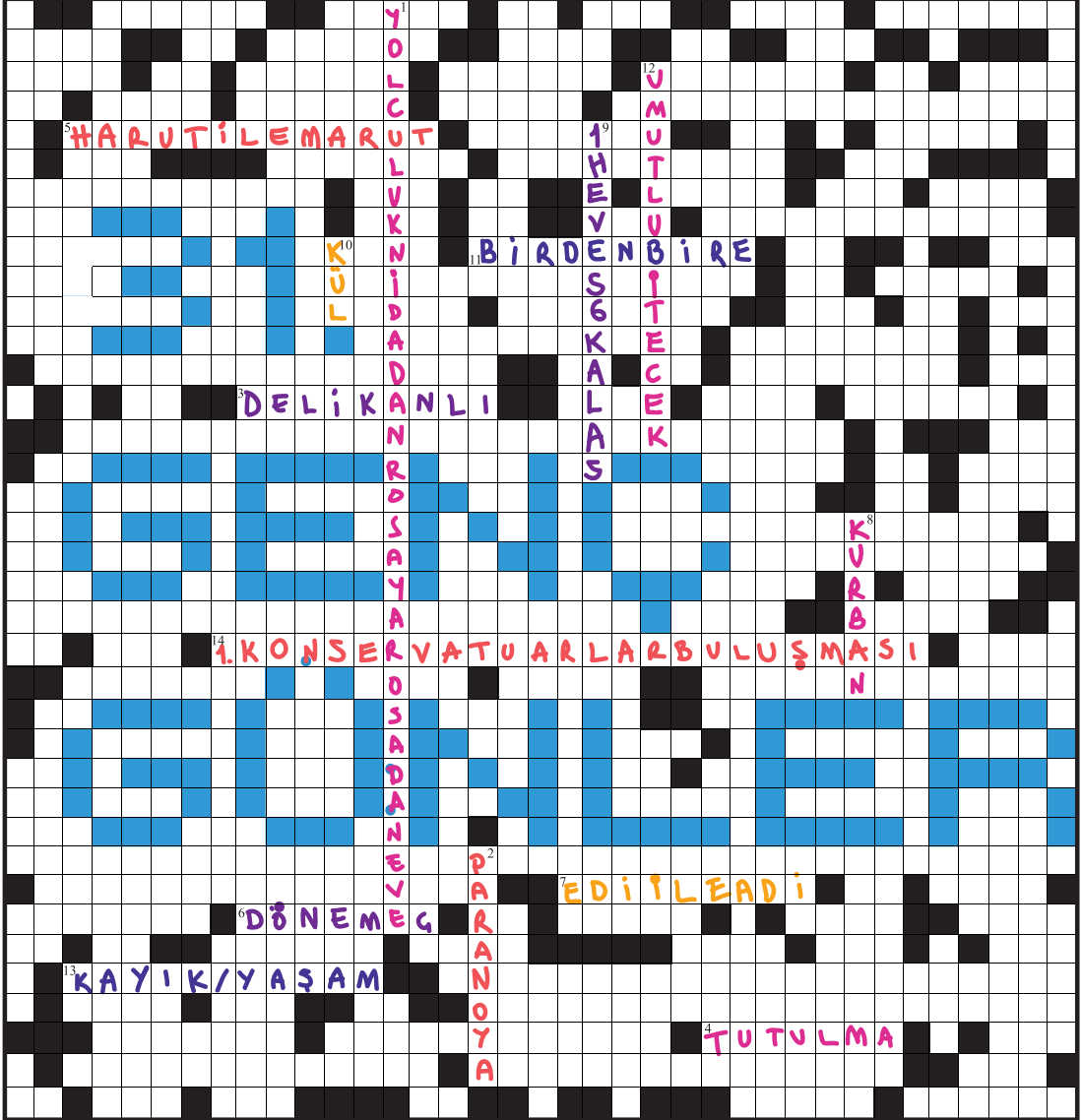


**RESİM BAZEN
ÖLDÜRÜR**
Conor Fitzgerald

13,5 x 21 cm
476 Syf

31. GENÇ GÜNLER

9-19 MAYIS AÇILIŞ KONSERİ: 17.00



- 1 "Yoleculuk: Nida'dan Rosa'ya Rosa'dan Eve" Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi
- 2 "Paranoya" Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi
- 3 "Delikanlı" Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi
- 4 "Tutulma" Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi
- 5 "Harut ile Marut" Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi
- 6 "Dönemeç" Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi
- 7 "Edi ile Adi" Kadıköy Haldun Taner Sahnesi

- 8 "Kurban" Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi
- 9 "1 Heves 6 Kalas" Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi
- 10 "Kül" Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi
- 11 "Bir'den Bir'e" Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi
- 12 "Umutlu Bitecek" Üsküdar Kerem Yılmaz Sahnesi
- 13 "Kayık/Yaşam" Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi
- 14 1. Konservatuarlar Buluşması Harbiye Muhsin Ertuğrul, Kadıköy Haldun Taner ve Üsküdar Musahipzade Celâl Sahnesi'nde