

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>

HE

CE

MART 2019

Dosya: Turan Koç**Çeviri Sayfalarında: Uygur
Şiirinin Tarihî Gelişimi Üzerine**

Rasim Özdenören / Hüseyin Atlansoy / Hakan Şarkdemir / Mustafa Muharrem / Suavi Kemal Yazgıç / Şenol Korkut / Mehmet Solak / Emre Yılmaz / Ahmet Karacan / Eyyüp Akyüz / Eray Sarıçam / Semih Diri / Aziz Kağan Güneş / Duygu Irmak / Burak Çelik / Duygu Güles K. / Ayşegül Sözen Dağ / Mervan Söylemez / Kader Demirok / Mert Özden / Mustafa Eyigün / Nur Ahmet Kurban / Mutellip Seydulla / Volkan Zamanoğlu / Arzu Özdemir / Faruk Uysal / Ali Galip Yener / Leyla Arsal / Nuran Ayhan / Ali Necip Erdoğan / Emine Tuğcu / Gökhan Tunc / Turan Koç / Arif Ay / Âtîf Bedir / İbrahim Demirci / Mehmet Özger / Sadık Yalsızuçanlar / Zeynep Gemuhluoğlu / Nurullah Koltaş / Aydın Işık / Cenân Kuvancı / Mehmet Aycı / Zekîf Yıldırım / Selin Karacan Işık / Mehmet Eroğlu / Mustafa Uçurum / Hayrettin Durmuş / Korkut Soylu / Eyüp Tekin / Selvigül Kandoğmuş Şahin / Mesut Sütçü

267



AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ YIL:23 SAYI:267 MART 2019

ISSN 1301-210X

HECE

MART 2019

267



HECE

AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ
ISSN 1301-210X

YIL: 23 SAYI: 267

Mart 2019 (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, Faruk Uysal, Hayriye Ünal, İbrahim Demirci

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

 twitter.com/hecedergi

 facebook.com/hecedergisi

Son Okuma: Hayriye Ünal, İbrahim Demirci

Teknik Hazırlık: Hece

Kapak: www.sarakusta.com.tr

Baskı: www.dumat.com.tr

2019 Yılı Abone Bedeli:

Yıllık: 220 TL.

Kurumlar İçin: 580 TL.

Hece+Heceöykü: 320 TL.

(2019 Yılı Dergi Aboneliğine 2019 Özel Sayıları Dâhildir)

Yurt Dışı: 150 Euro

Posta Çeki: 149582

Hece Basın Yayın Ltd. Şti.

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

Baskı Tarihi: 28.02.2019

ÖNYAZI

Rasim Özdenören/Kocatepe Camiinin Güvercinleri Nerede?/ 5

ŞİİRLER

- Hüseyin Atlansoy**/Açık Kaplan Haykırışı I. Açık/9
Hakan Şarkdemir/Şöhretle Giden Yetenek/Yeteneksizlikle Gelen Şöhret II-III/10
Mustafa Muharrem/Yersiz Ayaklar/16
Suavi Kemal Yazgıç/Bir İmha Savaşı/17
Şenol Korkut/Sıradaki Türkü/19
Mehmet Solak/Kaçınıcı Beyaz/20
Emre Yılmaz/Çıkmış ya da Çıkmamış Harp Çıkınca/22
Ahmet Karacan/Ya Doğarsam/24
Eyyüp Akyüz/Eskiden Buralar/26
Eray Sarıçam/Ömrüm Yettiğince Savaş/27
Semih Diri/Bir Şiirin İçine Düşüm Yüzme Bilmiyorum/29
Aziz Kağan Güneş/Elçiye Zeval/30
Duygu Irmak/Sıkı Sarıl Tutkalı/31
Burak Çelik/Ete Bürünürdü Görseydi Kılıcım Kınını/32
Duygu Güles K./Serv-i Büleld/34
Ayşegül Sözen Dağ/Nergislerin Unutkanlığı/36
Mervan Söylemez/Başlar Gibi Biten/ 37
Kader Demirok/Alternatif Uyarı Levhaları/38
Mert Özden/Alnımda Bir Sır/40
Mustafa Eyigün/Allonsanfon/Dil Bariyer/41

ÇEVİRİ SAYFALARI

- Nur Ahmet Kurban**/Uygur Şiirinin Tarihî Gelişimi Üzerine/43
Mutellip Seydulla/Sıfıra Karşı/Sahra/47

ÖYKÜ

- Volkan Zamanoğlu**/İçilebilir Suyun İçilemez Hikâyesi/51
Arzu Özdemir/Düşekalan/Özünü Kaybeden Kuş/Böbür/ 57

GÜNLÜK

- Faruk Uysal**/Balkan Günlüğü 1/59

YAZILAR

- Ali Galip Yener**/Orpheus Parçalanınca: Edebiyatta Postmodernizm ve Sessizlik/63
Leyla Arsal/Edebî Düzlemde Batı Kanonu ya da Eurocentrism/69
Nuran Ayhan/Goethe'nin Doğu Batı Divanı Üzerine Bir Söyleşi/82
Ali Necip Erdoğan/Muvvakithaneden Saatleri Ayarlama Enstitüsüne/87

AYIN SÖYLEŞİSİ

Emine Tuğcu/Gökhan Tunç'la Söyleşi/91

DOSYA: TURAN KOÇ

Turan Koç Biyografisi/101

Arif Ay/Bir Portre: Turan Koç/102

Âtîf Bedir-İbrahim Demirci/Turan Koç ile Konuşma/103

Âtîf Bedir/Turan Koç ve Edebiyat Dergisi/120

Mehmet Özger/Turan Koç Şiirinin Boyutları/123

Sadık Yalsızuçanlar/Dil, Estetik, Hikmet: Turan Koç/128

Zeynep Gemuhluoğlu/Hüsn ü Cemal ya da "Hakikat Usandırılmaz":

Turan Koç'un Sanat ve Estetik Düşüncesi/131

Nurullah Koltas/Turan Koç'un Entelekyasına Dair/134

Aydın Işık/Turan Koç ve İslam Estetiğinin Ontolojik Temelleri Üzerine/137

Cenan Kuvancı/Turan Koç'a Göre Din Dili/143

OKURYAZARIN NOTLARI

İbrahim Demirci/Bir Latife, Birkaç Nükte/161

PORTRE

Mehmet Aycı/Deli Derler İyisine Yiğidin/163

BENİM FİLMLERİM

Zelkif Yıldırım/Adam's Apples/165

HECE POSTASI

Faruk Uysal/170

ÇEŞİTKENAR

Selin Karacan Işık/Mehmet Eroğlu ile Şiddet Olgusu Üzerine/ 174

Mustafa Uçurum/Etkiye Tepki Olarak Türk Şiiri/176

Hayrettin Durmuş/Neşet Ertaş Babasının Yolunda/178

Korkut Soylu/Bizim Külliye/180

Kemal Karpat da Göçtü/180

YENİ KİTAPLAR

Eyüp Tekin/Düş Düşe Uğultular/181

Selvigül Kandoğmuş Şahin/Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Düşünceler/183

Mesut Sütçü/Değişen Kafalar/185



Rasim Özdenören

KOCATEPE CAMİİNİN GÜVERCİNLERİ NEREDE?

Saint-Antoine'in Güvercinleri... İlhan Berk'in bu şiirinde güvercin kelimesi bir yerde geçiyor. O da şiirin kahramanlarından Lambodis flörtü Eleni'den söz açarken:

Eleni'nin göğsü soyulmuş badem
Güvercin gibi elleri

Ama şiirin şu bitişindeki edanın her mısraında güvercinlerin uçtuğu hissedilmiyor mu?
Şiirin son bölümü şöyle bitiyor:

Her iş bunun gibi ruhum
Bir kadın bir adam aynı şeyi yapıyor
Ben birazdan kalkıp Sirkeci'ye gideceğim
Sevgilim trene binip gidecek
Bir zaman hiç güneş doğmayacak sabah olmayacak, bir
zaman dünyada değilmişiz gibi korkacağız.
Bunlar hep olacak ruhum
Bir gün bakacağız İstanbul güzel
Ondan sonra her gün İstanbul güzel.
Eskiden çok eskiden bu dünya daha bir güzelmiş mesela
Bu bulutlar bu gökyüzü uzanınca dokunacağımız bir
yerdeymiş

Şimdi şiirdeymiş bunlar
Her şey bu hesap ruhum.

Bu dünya güzel
Gülhane ağaçlık.

Bu şiirin yayım tarihi yanılmıyorsa 1952. Demek o yıllar kilise avlularında da güvercinler dolaşmış.

Ahmet Haşim, Kürşat Bumin'in dikkatiyle baktığımızda kentlerle güvercinler arasında bir bağlılaşım kuruyor. Onun şu sözlerine kulak verelim: "Genç şairler parmak hesabıyla mani düzmeye başlayalı, bazı yenilik taraftarları, Türk sazını değnekle idare etmeye kalkışalı, mimarlarımız arasında da, ne isimle yad edeceğimizi bilemediğimiz mahut medrese mimarisi yayılmağa başladı. Softanın başından çıkardığı sarıgı andıran taş kubbeler, tıpkı mantarlar gibi, Türk seması altında yer yer bitmeye başladı. / Otel, banka, mektep, iskele, şimdi dışarıdan minaresi ve içeriden mimberi eksik birer cami karikatürüdür. Bu tarz inşa usulüne mimarlarımız 'Türk mimarisi' diyorlar. Hakikaten bu çirkin taş yığınları Türk mimarisi midir? O halde güvercinler neye bu mimariyi bir türlü sevmiyorlar? / Çini gibi, Şark mimarisinin tamamlayıcısı olan güvercinler, gökyüzünün her köşesinden üşüşerek, kubbe ve minare olan yerlerde küme halinde toplanırlar. Sinan'ın en hakiki hayranları, şadırvanlar etrafında, fıskiye serpintileri ve su alaimisemaları içinde oynayan bu lacivert kanatlılardır. / Halbuki güvercinler, ne yabancı banka binalarının sahte arabesklerine, ne de evkaf hanlarıyla vapur iskelelerinin kubbelerine ve süslü saçaklarına aldanyorlar. Düyun-ı Umumiye'nin damları üstüne bir güvercinin konduğunu henüz bir kimse görmemiştir. Güvercin hayret edilecek bir anlayışla usta Sinan ve Kasım'ı aciz taklitçilerinden ayırmakta zerre kadar tereddüt göstermiyor. / Büyük mimarlarımızın bazen fikir danışması için, güzel sanatlar kuruluna bir güvercinin de aza seçilmesi acaba uygun olmaz mıydı?" (Zikreden: Kürşat Bumin, *Demokrasi Arayışında Kent*, İz Y. İst. 1998, s. 17).

Olay edebiyat dünyası için de geçerli değil mi?

Güvercin nasılsa has mimari ile onun taklidini ayırabiliyorsa cins algı da sahici olanla yapma (cali) olanı ayırmakta güçlük çekmiyor. Modern sanatın, edebiyatın biçimde uyguladığı bilinçli deformasyon ile sanatı, edebiyatı beceremeyenlerin eseri arasındaki fark da gören göz için bir bakışta seçilir... Ankara'nın Kocatepe Camiinin avlusunda güvercin gören var mı? Ben görmedim. Acaba niçin? O caminin biçim ve büyüklük açısından Süleymaniye'den fazlaca bir farkı görünmüyor. Ama o caminin sahra büyüklüğündeki mermer avlusuna kuş da konmuyor. Doğa sahte veya taklit olanla halis olanı kendiliğinden ayırıyor.

Olay, demek ki, salt benzeşme işinden ibaret değil: marifet o ürünü üfleyen ruhta olmalı...

1950li yılların edebiyat dergilerine göz atanlar o dergi sayfalarında Orhan Veli taklidi yüzlerce “şair” ile karşılaşır. Şimdi isimlerini yazsam bir tekini anımsayanın bulunacağını sanmıyorum. Çünkü birindeki bilinçli tutum ile ötekinin kolay zannıyla yazdığı taklit arasında ürüne sinmiş olan zamanın ruhu (paradigması) kolayca fark edilir.

Not 1: Bu sayımızda değerli şair ve düşün adamı Turan Koç için bir dosya yapmaya çalıştık. Turan Koç’un ürünlerinin her yönüyle daha geniş bir incelemeye layık olduğunu söylemeye gerek yok. Bu dosya da ülkemizde ve aramızda böyle bir şairin ve düşünürün anımsanmasına ve hakkında yeni çalışmaların yapılmasına vesile olursa işlevini yerine getirmiş sayılır. Dosyaya emeği geçen Âtîf Bedir’e ve katkı sağlayan yazarlarımıza teşekkür ediyorum.

Not 2: Önümüzdeki sayının dosya konusu Tarık Buğra’dır. Dosyayı Esra Özdemir Demirci hazırlıyor.

gölgelik

Edebiyat, elli yaşında

Edebiyat dergisinin ilk sayısı Şubat 1969'da Ankara'da çıktı. Dört sayfalık derginin ilk sayfasında Nuri Pakdil'in "Kalemin Yüğü", Rasim Özdenören'in "Yeni Dönemle" başlıklı denemeleri ve Erdem Bayazıt'ın "Susmak" adlı üç dizelek şiiri vardı. 2. sayfayı Cahit Zarifoğlu'nun "Akşam Sofrasında Yedi Kişilik Bir Aile Oyunu"nun ilk bölümü doldurmuştu. 3. sayfada Bahri Zengin'in "Bir Kitap Çevresinde" başlıklı yazısı, Sezai Karakoç'un "İslam Toplumunun Ekonomik Strüktürü"nü tanıtıyordu. Eugène Ionesco'nun "Günlükler"inden çeviri Nuri Pakdil imzalıydı. İsmail Killoğlu'nun "Düşüş" öyküsü de bu sayfadaydı. 4. Sayfanın çoğunu Rasim Özdenören'in "Ölünün Odaları" öyküsü doldurmuştu.

Mart sayısının ilk yazısı, M. Akif İnan'ın "Edebiyat ve Politika" başlıklı denemesiydi. Bu sayıda Jacques Prévert'den bir şiir çevirisi de vardı. Ionesco'nun eseri, "Günlükler" yerine "Günlük" olmuştu. O çeviriden bir parça:

"Zamanın geçmekte olduğunu ilk kez ne vakit fark ettim? Zaman duygusu doğrudan doğruya ölüm fikrine bağlı değildi. Elbette, dört beş yaşlarında iken, gide gide yaşanacağımı ve bir gün mutlaka öleceğimi anlıyordum. Yedi sekiz, bilemediniz dokuz yaşlarında, annemin öleceğini düşündüm. Bu fikir çılgına döndürdü beni. Çünkü onun benden önce öleceğini biliyordum. Bununla birlikte bu durum (yani ölüm demek istiyorum) bana "şimdiki zaman"ın kesin bir inkıtı gibi görünüyordu, "şimdiki zaman" her şey demekti. Ne kadar uzundu gözümden bir gün, bir saat, haddi hesabı yoktu, göremiyordum bittiğini. Bana gelecek yıldan söz edilse, gelecek yılın hiç olmayacağı duygusuna kapıldım. Chapelle-Anthenaise'deyken, zamanın dışındaydım, demek ki cennetten bir köşeydi orası."

Hüseyin Atlansoy

AÇIK KAPLAN HAYKIRIŞI

I - AÇIK

Her şey çok açık görüyor musun
Her şey çok açık
Açık ara öndesiniz bu size çok açık
Çok açık ayna önündesiniz
Arkada bırakmışsınız tüm arkadakileri

Açık aradasınız açık ara
Yok bir tutamağınız ah açık açık kafanız
Her şey aydınlanmış size çok açık
Seçikliği de bilmişsiniz bak
Herkes sizi seçmiş açık seçkin

Seçilmişsiniz siz herkesin parmağında siz
Çıkartıyorlar sizi ara sıra bir yüzük gibi - olsun
Masanın üstündesiniz göğün altında
Açık ara öndesiniz bir o kadar seçik

Yolmayın sakın saçlarınızı çok yazık
Açık ara üstünsünüz aydınlık
Eman dileyene kılıç kalkmaz
Siz indirirsiniz çok açık

Hangi keratayı getirselersiz boşuna
Sığmaz kaba ayağınız çok büyük - açık
Baht aynasında görülme de yüzünüz
Olsun - belki siz Bahtin aynasına bakarsınız

Hakan Şarkdemir

ŞÖHRETLE GİDEN YETENEK / YETENEKSİZLİKLE GELEN ŞÖHRET (II)

Sen yalnızca tik tak eden bir bedensin
Kekeleyen boşlukta yön melekesi bozuk kötü kan
Kalkık burun sana yok
Sana yok yüksek topuk
Büyük mutluluklar birdenbire şerit değiştirirken
Yer kalmadı en son mevkide bile
Kikirdeyen kentsoylu bir terriyere
Hayran hayran bakarsın
Sahilde bir çay ocağı ya da terk edilmiş bir atölye
Nasıl ümitsizce bakarsa mal sahibine
Öylece pazarın etrafında gezdirirler seni çürük köprülerden geçirirler
Eğilip su içerken yok gibidir benden farkın
Üzülürsün seccadenin bir ucunu katlayıp katlayıp katlayıp
Kaç vakit sonra kaçırdığın fırsatların peşine düşerken
Benim gibidir suda aksın
Benim gibi kızar benim gibi gülersin
Ağlarken ele verir seni rüyasızlığın
Az bir bedel için dayandığın kapılardan
Bir ifritle çıkarsın
–Güneşe
Siper olmaz artık ayın
Şairsen,
Kâğıt üzerinde şairsin, kartondan şair
Metindeki sen sen değilsin
Hikâye makinesi seni -usûl hapçı
Tavşan çıkarma matinesi şap
Belgeseli deneysel amerika merakı
Eşgen burç eşeysiz üreme makinesi eşcinsel makine
Zelil eşya bayat yağ eksik yorum şerh haşiye piring tutkal ağ
Her bir devlet markası ruhun ankara makarnası
Bilgi denetleme kıymalarından geçirirler seninle gerçeklerin ucuz ojesiz tırnaklarını
kozmik o dada oksijensiz
Haraç keserler pulluk muayenesinde kulluk çıkaranlara
Hacılar hacınıza maçıınıza ilişmez ilişmemiş hacılar
Kafileyi götürür fileyi boş getirirsin
İyi yolculuklar dileyen sen seyahat acentesisin
Her molada bir ateistin

ve her kendi ölümüne iliklenmiş bir kopçada mümin
 ya da ne fark eder her
 Bir sultanın düşünme sistematığı ya da tarihe bakışı her bir peçetenin
 Tanzimattan beri muntazaman tanzim edilmiş
 Muazzam bir nizam varsa o da benim
 O zaman neyine senin
 Nazım

Ya da sözgelimi
 poetik ödipus babanın kafasında başlar
 baba burnunu karıştırırsa oğul da karşıdır
 oğulların babalar mıknaatısıdır
baba + oğul –
baba – oğul +
 kuluçka makinesidir buna küçük güzel sanatların
 ve akşam liselerinde
 bütün bütün annenin ölümüyle birlikte
 heykelleri dikilir sevgili sefaletin
 okuyucu ya da takipçi sayısı düşerse
 aç bitir ölümlerini ye

+ para istemiyorum
 +k para istemiyorum biliyorsun
 +k bir başka Arap baharına kadar
Katar katar olmuş gelen turnalar
Şu balıma, şu gönlüme bak benim
 -k -k kalsın bir yerlerim

Artık yaşarken de anlamadığım çıplak gerçekler var

DEV:LED

plakçalar

şark-ı: gerekç enver dev...

ŞÖHRETLE GİDEN YETENEK / YETENEKSİZLİKLE GELEN ŞÖHRET (III)

geçici olana bak o sonsuz yıkıntılara parçala üst üste koy temellük et içini boşalt böl fazlalığı at uzlaşma uzlaştırma kendine yabancılaşma sakın gel bize farkı anlat yalnızca sana kalanı al çıkarsızca sev sevdiğini göster yeter çerçeveleme sil açıklama bildir yığılma yıkılma çoğaltarak at siperinden ak siber savaşlara...

TÖZLER ve DEĞERLER ÜZERİNE... UZUN VE YORUCU BİR GÜNDEM:

#çarşamba #MelihCevdetAnday İSEDAK Toplantısı'nda [benim] #DeğişmezKurallarım [var] #futuretalks18 Değiştir...artık, benim yeraltı ceketim yalnız boşluğu getirir... kaybolmak için bir nimet, eve geri dönmek için sökülecek bir *metin* ve diğeri neydi unuttum? bir tür Kazimir etkisi... beyaz üzerine beyaz üzerine beyaz... eski bir tırıvırı dense de... belki onu sevmeyi deneyebilirsin... belki de bize ümitsiz gözlerle bakan her uzaylı gibi... teorik olarak... neredeyse işe yarayacak... görünmedikçe bağırان, bağırдықça yoğunlaşan bir madde... zira “bir şeyin” der Goethe, “görünmesi için ayrışması gerekir” kitleyse, “görünen şey iyidir, iyi olan görünür”... güzeldeki çirkin, çirkindeki güzel: söylende hep söylenmeden geçilen... ya da durmadan kendini düşünen, düşleyen şeyler ya da düşen... insan bir boşluk bir gürültü bir nesne... *The falcon cannot hear the falconer*... Rauschenberg'den beri... bir kameranın altında durur ya da bekler gibi bir paletin üstünde... *trapezci* tutunamaz artık trapeze... kayıp giderken bir gölge diğeriyle... hani bir kalıp peynirin akıtılan suyunda, hani bir kiremit eve cökelen bir tabak mutlulukla, hani çürük tevazuuna doğru göstergeden kafesin... ayrıştıkça hem nasıl bulanırsa bir *parça*... hem nasıl yıkılırsa bütün... işte bir *sinek* burnumun yukarısında mesela... ikincisi köşede duvarda... ötekiyse vızıldıyor perdeyle camın arasında... ya da diyelim hep yinelenen bir deyim: *Cosa fatta capo ha** kargo varsa kargocu da vardır... bale nasıl bitişirse balerine... ya da kefe ile kefedeki nesne... kendi cevabı sorusu içinde her bilmece... başa dönssek mi o hâlde... o önemsiz karanlık soruya... *yeni mutfak*... aylak adama... hikâyenin ve anlamının sonuna... peki herhangi bir baş ya da başlık olmasa? herhangi bir başlangıç? ilk kitapla gelen şöhet ikincisinde imza günleri ve sonrasında... şöhetle giden yetenek / yeteneksizlikle gelen şöhet... ya şöhetle gelirse? hayal et... ya bu söylediklerimiz gerçek değilse? ya da diyelim biz bir temsilin esiriyiz... konuşmuyoruz da o konuşturuyor bizi sanki... kışkırtmaksı asıl hedefi... kimin konuştuğu fark eder mi? ..hiçbirimiz duyamıyor diğerrinin sesini... yani kimse duyamıyor mu bizi gerçekte? o hâlde ben yokum... sahi ben yokum... hayır sadece biz varız... ya da biz yokuz da çünkü biz aslında çağrışımlarız... dı- dışardayız, boyuna çoğalıyoruz ya- ya-yan- kılanıyor sesimiz... kavuşuyoruz, akıyoruz, işaret ediyoruz, bozuyoruz, tutuyoruz, bırakıyoruz, yontuyoruz, yıkıyoruz bir dönemeci belirirken *öteki*...

biz ışıklar, renkler, bitkiler... ve *kimsesiz bir makine*... biz yalnızca alıntılardan yapılma... kaypak işaretler... biz bir elmanın yarısı... hava, toprak, su, infilak ve çocuk sesleri... karıştırıyor bakın nasıl da güzel olan her şeye... akıyoruz, geçiyoruz iç içe geçitleri... sanki kaya resimleriyiz biz, uç uca parklar, eğik bir levye, bir toz bulutu ve ayak izlerinde duruşumuzun künyesi... silik bir minyatür, bir *hiéroglyphe*, bir şifre... bir düğün arifesi, bir müze hayaletine gebe... *biz*... bir aralık, bir ses, bir yarım, bir çeyrek ses olarak... bir kale, bir köpek uluması, bir birikinti, bir efsane... bir muşamba ölüsünde, bir çift terlikte, bir anorakta ya da bir iskelede... gösteren artık, gösteremiyor mu gösterileni... bu evde bu klavyeye dokunurken dikkatlice bakarken bu imlece... evde devinen evren / evrene devrilen ev... bize dilden gelecek ne gelirse / ne gelirse bize elden... ölüm ayıracak bizi birbirimizden...

Ben öldüm hem kaç kere öldüm ölüm ayırdı beni sevgiliden Ben öldüm ve Güneş tutuldu Ay yarıldı Vakit yaklaştı yaklaştı çok Kütük bile inledi kederinden Alıştım ölmeye hem her keresinde karşıdan karşıya geçerken Alıştım kırk yaşına Yüzüğümün bana gülümsemesine alıştım Hatırımı sordu bana ayakkabım Derdini açtı bana bahçede güller Kabanıma sıkıca sarıldım Alıştım alışılmaz sanılanlara Alıştım anılara da Dışarı çıktım Harem desen buradan birkaç adım Ölüm bana buradan birkaç adım Doğduğum o gün gibi birkaç adım Oysa ben ölümü Bana kanatlarını açıp koşan bir kardeş Gülümseyen bana bir kardeş gibi Yıllarca kavuşamamış kardeşler gibi Henüz tanışmadıklarına çağırır gibi beni hatırlarım Aynada görmüş gibi ikizimi Her şey bana yakın her şey bana yakın her şey bana yakın Beni hatırlamasa da anam babam Konuşmak istemese de benle karım Boş gözlerle baksa da arkadaşlarım Geride kalan her şey yakın Bir şey vardı dışarda ben ölürken Ölmeden önce Ümitle korku arasında Oluk oluk bir ayna Bakakalırdım kendime doğru kendim Tiksinirdim kibrimden Şehvetim laf anlamaz bir çocuk gibi Gelirdi durmaksızın peşimden Kaçmayı dilesem de Kaçamazdım kendimden: Bir tünel açsam yere Göğe bir merdiven uzatsam: Dışarda tuhaf bir uğultu Görünmez bir avcı gibi beni bulur vururdu Defalarca duydum ben damarımdan akan o alüminyumu Gözde uçuk ve bakışta bir çürüme Duydum onu o sonsuz uğultuyu Su içerken O uğultuydu Dudaklarıma belli belirsiz bir öpücük kondurdu Döndüm ölümünden defalarca ama her keresinde O uğultu buldu beni O vudu

Ben artık şiir olmayanı arıyorum
Ben şimdi kendi kendimle
Konuşurken
ve sizinle
Siz
Şi-şimdi ekrana yazdığım bir şey olarak

Bu ilk mısra
Şiir ve ölüm üzerine BÜYÜK kOn sEN sUS
Gerisi bildiğiniz gibi hep
Pek bir şey değişmeyecek
Bunu hiç beklemiyorduk
Bunu okurken okuduktan sonra ya da okumadan
Ölüm sizi birleştirecek
Nasıl ayırdıysa yan yana anılan ismimizi
Söküp alacak ayıracak yaşamamdan
Birleştirecek ve dağıtacak sonra
Yepyeni bir okumada (varırken gerçek anlamın tadına, varırken tınısına, dokusuna
anlamın)

İçe doğru patlayarak
Bütün sanatların içe doğru büküldüğü bir güçle
Jazın bütün kılıkları içinde
Ahir zaman keşifleri geçecek
Mesela Sterne ya da Bradbury diyeceğim ben ona
Onlar anlamını bulacak Borges'te Fowles'da Calvino'da
Rabelais'den Eco'ya kadar
Yankılanacak her yerde
Türk ve şiir
Şiirin Türk tarihinde rahlelerinde şiirin
Dostoyevski ile Pelevin bir
Aristofanes'ten Gogol'a dek
Türk Türk Elinde Türkçe Şiir
Joyce'la Cortazar'la Atwood'la
Un ufak olup yok olacak Amerika
Kafka'dan sonra kopacak tufan
Kafka'dan sonra
Unutulacak koca kıta
Steinbeck gülecek ona kahkalarla
Vonnegut'la şarampole yuvarlanmadıysa
Beynine sıkacak Palahniuk
Faulkner horon vuracak onunla mezarında
Bıçaklar dönecek gerisingeri
Trampetler çınlayacak kulaklarda
Uzanacağız uçsuz bucaksız çayırlara
Benzersiz ufuklara açılan o benzersiz ufuklara bakarak Davudî bir sesle
Mesela Günter sen şairsin diyeceğim ona
Gün ter şair ol dun
Günt Err
Hadi gel

Sen şairsin
 Üzülme diyeceğim diğerine de
 Sen de şairsin
 Sen de sen de sen de
 A'dan Z'ye herkes
 Aslı'dan Zeynep'e dek peki tamam
 Ahmet Mehmet Ömer Ali Osman
 Üzülme sıra sizde
 Bülent Murat Serkan
 Enis Hayriye ve Didem'le
 Hakan ve Hakan ve Hakan
 ve sonra
 Ah Süleyman

Sonra sıra onlara da gelecek
 Tırnak kadar parmak kadar el kadar
 Bir karış kadar şair olanlara bir kulaç bir adım
 Kim varsa bir nohut bir hardal tanesi kadar
 Mahrum kalmayacak şüirden

Anılacak ismi şair diye

Altında isimlerimin

Çokça unutulmuş İSİMLERİM ile BENİM

:

-hep ya da hiç-

Artık şairsiniz siz

Bizse

Kalacağız baş başa yalnız

Bir tek ikimiz

ve herkes

Şair olduğunda artık

Şair olmayı unutacağız

SEN ve BEN

...

ve aşk birleştirecek bir gün bizi... "bu büyü öldürmediyse seni egon öldürecek"*** derin ve dondurucular içinde... bir yerdeğişmece... bir anlam ayıracak seni benden... gösteren değil bir gösterilen... ayak tırnaklarına dek inecek yalnızlık... ya da ayak tırnaklarından yukarı doğru çıkan bir ışık ile silinirken her kırışıklık... kopacağız bu ritüelden

“(İt.) Olan oldu, yapacak bir şey yok. (ç.n.)”

***Kovacs

Mustafa Muharrem

YERSİZ AYAKLAR

melekler halayda nefes nefese
kar düşer müzik bahçe mi, su mu?
şebnemle bembeyaz girilen bahse
manşet atmak da ne bir uçurumu?

çocuk hayretinden izinsiz şarkı
söylersen sesinde söner gece, bak
bir taraf ince tay, bir taraf çakı
en iyi mazeret dağla kapışmak

neresi bir kedi kimse bilmiyor
tanın karanlığa borcu ne kadar?
kirazdan bir oda kiralamak zor
katlimi yağmurdan sorunca raylar

yaşamak bir danstan çok daha deniz
siyahın uykuyla bölüştüğü pay
bir kav, bir sigara, yanan bir geniz
tabancadan daha masum değil ay

bu sis ya kalbimin bastığı bülten
her kuşta bir çatı okunacaksa
ayakları yersiz, dili kesikken
anlardım nisanı bir kibrit çaksa

Suavi Kemal Yazgıç

BİR İMHA SAVAŞI

Selim Pusa't'a

1

biri geldi ve öldüm
bir diğeri gelmedi
yine öldüm

dün gölgenin düşmediği bir sokaktan geçtim
sesinin değmediği evlerin arasından
telefonla aradım açmadın yine
cevapsız aramalarımda buldum
sensizliğe teselliyi

şimdi senden yapılma bir denizde
boğulmadım diye
öksürükten nefessiz kaldım
kendimden ibaret bir çölde

2

şarkıyı ortasından böldüm
oysa o gelince bana
katilliğim kendime kadar
o gelmeyince
maktulüm cürmüm kadar

biri gelmiyor
hayır öbürü
onu demedim ki diğerini
gelmediği için gösteremediğim
biri geliyor
ve netice cesedim kadar sabit kalıyor
ben cesedim kadar kalıyorum sonunda
gelen gelmeyen fark etmiyor

3

dün yine yanlış şıkkı işaretledim
yanlış adımla başladım yürümeye
göğsüme bir sancı olarak girdin
yine unutturmadın yokluğunu

bir şarkıyı tam ortasından böldüm
yine öldüm

4

bir belkiydi tanışmamız
bana hediye ettiğin bir belki
bir imha savaşı kadar güzel

ve anladım
ölüm bedenimi çıplak ellerinle öpmendi
bıraktığın boşluğuna bakarken başımın dönmesi
ve düşmemdi ölüm
bir belki bile yetti
gölgenin değmediği gövdeme

Şenol Korkut

SIRADAKİ TÜRKÜ

Sustum ey kelimeler size seher getirdim
Şiir buldum çöplükte kalplerdeki çalılık
Antikalar kentinde boş yeminler dinledim
Kablolarda öznelik ahir zaman karanlık

Çıktı geldi çiğdemlik semte varlık baskını
Ak aynalı çarşılar değirmenler öğütmüş
Gece boyu depresyon kucaklarken yangını
Kafiyeden dokundum bu heykeller köpürmüş

Sağ galaksi şifresi modern çöküşü yavrum
Lütfen iyi bakınız yüzüm cennet bileti
Gazeteler yaramaz bize yabancı yorum
Ceylan gibi kızların alış verişi sepeti

Son sevgili pergeli moda olmuş açıyor
Vitrindeki radyoda ağlıyor naylon bebek
İş çıkışı gökdelen bir sigara tütüyor
Yoktur şimdi etikte bize uygun kelebek

Sur sesiyle irkildim kıyametten çağrıldım
Kışa girmiş trenler kanunların ruhunda
Ölüyordum dizide ay güzele rastladım
Bir gerilim ağzında yüce dağlar başında

Mehmet Solak

KAÇINCI BEYAZ

faruk uysal'a

yürüyüş bu kaçınıcı sefer
çalıların dikenlerin arasından
geçerek bir derviş gibi zikirle
bilerek sudan geldiğini
suya gittiğini suyla
arındığını kör kuyularda
günahlarla alazlanan gövdenden
kirlenmiş denizlere dağların
mavi rüzgârlarını taşıyan
saçlarıyla böyle kaçınıcı
yürüyüş sesini boyayan şehre inat
kekeme ve suçlu

asfalt yollarına şehrin bulvarlarına
yüreğine tortu bırakan sokaklarına
akşam gezilerine ısıtılı parklarına inat
kaçınıcı yürüyüş bu ellerinde yıldızlar
kanatan şiir kitapları efsunlu imgeler
şair mezarları ardında mahzun
adressiz ve sessiz mektuplar bıraktığın

biliyorsun dünya değilsin sen
elektrik direklerinde gerilim
sokaklarda evlerde ılık değilsin
kim dindirebilir ki hem de ustalıkla
gövdesinde kaynayan kızıl isyanı
ırmaklarla ırmak kuşlarla kuş
olsa bile savrulan yaprak

karışıp damarlarında suyun sesine
koş kendi etine kendi kemiğine
suların aynasında büyüyen akasyalar gibi
özgür ve berrak vuslat yurduna
ateş yakar su koşar sen de koş
dest-bûsî arzusuyla yanakların kan kırmızı
ben, de utanma söyle kendini yankısın sesin
zahir oldu sırrın sen zahir oldun nasılsa
bu et senin bu kemik bu acı
bu suskun ruh senin bu yazgı
sensin bu eti bu kemiği yaşayacak
meçhul fail

tava saçlarını
ellerin toprak koksun

Emre Yılmaz

ÇIKMIŞ YA DA ÇIKMAMIŞ HARP ÇIKINCA

1.

Ağladığını Digesta'dan bu yana bana getir
Hep ayıplandın fasıllar coşkulu olmanı gerektirdiğinde
Sabahları söylenecek şarkılardan sanıldın
Üzerine “eksik bir şey var” diye yazıldı hep
telveler ağza gelmeye başlayınca
Akıllarda kıvamında tutuldun
Harmutlandı ateşli sözlerin oyunun yancıları tarafından

Darlanınca ettiğin bedduaları bana getir
“bahçan kuruya”

Kurumadı o pelinli bahçeler senin sözünle
kıran girmedi kimsenin evine,
çekirge sürüsü kaynamadı yulaf tarlalarında
Kara çarşafı kadınlar kaçırdı güzelliğini senden
Aşkını abartılı bulunca fahişeler
bir kenara piçlediler ismini
Yunaklara hapsedildin, tertemizdin
Kir cesaret edemedi sana bulaşmaya
Günahsızdın,
yalnız

Ömrünü böyle yarıladsın
Işıl ıslıl parıldadın
seni her gün hatırlayan komşularının yanında
Fotoğraflarda gözden kaçtı kuluncun
Senin kısmetin
mürekkep bulamayınca kanına sataşmaktan başka
Şifa isteyecek kadar bile acı duymadın hiç
Doktorlar Latince teşhisler koyamadı sana
Ciğerlerin yorgun ve kirliydi
Gözlerin yakına kartal
uzağa kör sıçan denilebilirdi

2.

Magmasıyla dünya
 Yaraşıklığıyla sevdiğin seni yakardı
 Yal yedirdiğin kurbanlıklar
 yom talihini kırardı kantarda
 Rızkının peşine gerekirse yalımlara sürtünerek düşerdin
 Gönül koymazdın broşür dağıtarak geçinenlere
 Kavgada bıçakları sen taşırdın
 Sen taşkınlık yapınca haber bültenleri
 “Ara sokaklara kaçıp dağıldılar” diyemedi hiçbir zaman
 Sen kendi cebinden bıçak olarak çıkınca
 İyi olmak artık seni durduramazdı
 Ben seni durduramazdım
 Küfürlü kadınların dillerindeki o acı tat
 lezzet alırdı senin saldırganlığından
 Kokteyllerde yırtmaçlar aralanınca
 akıllara sen gelirdin
 Nazar değerdı yalnızlığına

Bana kalsa sorulmamış sorular bularak uzatırdım ömrünü
 Allah’ın seni oradan alacağı yere yaklaşınca
 ordumla seni mecbur ederdim ricata
 Esir alır yeleç ormanların neşesine gelin ederdim seni
 Kendi elinde saplanmak için havaya kalktın
 Kalburüstü kalmazmış öfken
 Biliyorum artık durdurulamazsın
 bari deyip
 Yüzüne dökülüyorum
 En çok dudakların

Ahmet Karacan

YA DOĞARSAM

İki milyar müslümanın hemşiresi Rezzan Neccar'ın anısına...

Sekiz aylık değilim ben, altı yaşında değilim.

On iki yaşında da...

Bir kız çocuğu değilim ben...

İsmim Leyla değil, Ahed de, Affan da

İnanın bana... Çocuk değilim ben.

Evvel annemin karnında süngülendim.

Ya doğarsam diye...

Kucağımdaydı annem oysa özgürlük savaşımı verirken,

Gayr-ı resmî suç örgütünün esir kamplarında.

Nahr el Bared'de değilim.

İsmim Bora değil.

Kolpa namluların önüne ilk ben geçtim.

Savunmasız kadınlara çevrili...

Çöl sıcaklarında buz gibi içtiğim;

Çıftların ödünü koparan ölüm,

Bana uzak değil.

Beytüllahim'de değilim.

Beni ezen demir yığını, ismim Rachel değil...

Hiç doğmadım. Hiç bebek olmadım. Büyümedim.

Hiç oyun oynamadım. Hiç ağlamadım.

Ya doğarsam diyeydi bütün hesap

Ya büyürsem, delikanlı olursam...

Üç aylık değilim, katilim Ariel, ismim Tumeyzi değil.

Gazze'de değilim.

İnanın bana... Çocuk değilim ben.

Şahadete namzet, atılğan ve cesur bir ömür geçirdim.

Bir karabasandım. Bir Alkarısı. Bir Golem.

Saçı örgülü moruk bir gün ölürse benim korkumdan...

İsmim Ebu Haddaf, Ebu Salah değil...

Han Yunus'ta değilim.

Adı “Çocuk Hakları” sözleşmesinde geçen pir-i faniyim.
 Yeryüzündeki acıların hepsiyle tanış...
 Sıfırdan başlayarak her yaşta kurşunlandım.
 Ebabil’e ismarladığım taşlarla...
 Kan dökücü sürüyü hiç korkutmadım.
 On beş yaşında değilim; İsmim Cüneyd değil...
 Kudüs’te değilim.
 İnanın bana... Çocuk değilim ben.

Çatlamakla doğurmak arasında çırpınan Dünya!
 Faili malumdur tüm cinayetlerin,
 Yüz yıldır yaktığın ateşin ortasına
 Ya doğarsam.
 İsmim Toytunç değil, Berrueks değil.
 El Halil’de değilim.
 Doğma ihtimalim
 Zulmün harisliğiyle gülen iblisi kudurtsa da
 Damağımda ölümsüzlüğün tadı, gömülmedik yaşımlı kalmadı.
 Yirmi bir’imde değilim; ismim İzzettin değil.
 Radi değil, Enes değil, Musab değil.
 Nablus’ta değilim.
 İnanın bana... Çocuk değilim ben.

Bembeyaz bir gemi güvertesindeyim.
 Kusacak seni Mavi Gezen yüklendiği kinin batağına.
 On dokuz yaşında değilim. İsmim Furkan değil.
 İstanbul’da değilim.
 İnanın bana... Çocuk değilim ben.

Gargat’ı utandıran kıyıcılarının
 Kabrimin üstüne kurdukları Huğ evi soğuk; benimse hâlâ sıcak...
 Bu oğulların ne dini ne imanı... Ezalarını yazan ne kitabı...
 Filistin’de değilim. İsmim Rezzan Neccar değil.
 Ey ölümü öldüren bigünah, Cenneti sakladığın avuçlarına
 Ya doğarsam!

Eyyüp Akyüz

ESKİDEN BURALAR

buralar eskiden hep şiirdi
topraktan gelen insan basarken toprağa
çocuklar yalınayak, yarı çıplak koşarken çocuklar
skor tabelaları icat edilmemişken
atan kazanır nidalarıyla kardeşlik tazelenirken
hep şiirdi buralar

anneler anne, yağmurlar yağmurken
ırmaklar daima gürül gürül
mahallenin tamamı aileden
şehvetin elleri zincire vurulmuş
yetimlerin kalbi okşanırken
şiirdi buralar hep

dünyayı birlikte omuzlarken
gece diz dize, gündüz göz göze
köyler köy, şehirler şehir
kent henüz doğmamış
riyaya ağırlaştırılmış müebbet
kontra atak düzeni keşfedilmemişken

şiirdi eskiden buralar
şimdi hep düzyazı

Eray Sarıçam

ÖMRÜM YETTİĞİNCE SAVAŞ

1.

Savaştaayız.

Memleketimdeki mülteciler gibiyim artık.

Bedenim sanki bunca aşkı boşa yaşadı

Kanıyor şimdi ümidim, kanıyor; ama değil yorgun.

İçimde dev kuşların ölümü

İşte Simurg işte Hüma işte Phoenix

Her ânım ıssız, mülteciler ölüyor her ânımda

Gecenin bereketinden gündüzün şerrine sığınıyorum

Örtündüğüm dallar artık korumuyor beni keskin gözlerden.

Aşk mıdır o aldığım nefes? Nefsime ağır gelen aşk mıdır yaşamak mı?

Ama yaz geldi uçuk mavi bir çiçek gibi geldi yaz.

Savaştaayız.

Yüzümü bir taraçada bıraktım, bir çarpışmada

Sığınaklarıma sığamıyorum

Her gün yepyeni ölümler türüyor içimde.

Ve doğrusu, bir daha “şafağı şafakla bitıştiren” şairleri

Görebilecek miyim, bilmiyorum.

Aşkın kanatlarını neden keser Zaman bir onu biliyorum

Savru lan bir şeylerle geçiyor ömrüm

Taze kavgaların içinde buluyorum kendimi...

Ceset torbaları görmedim, ceketim kana bulanmadı

Ama benim de yüzümü ekşiten, kaşlarımı çatmama sebep bir şey oldu zaman.

Savaştaayız.

Vücudumun çürümüş yerlerimi alıyorum, okşuyorum, öpüyorum

Evlere götürüyorum onları, iş yerlerine

Okullara, dersliklere, amfilere; genç kızların dudaklarına

Sözgelimi biri mi öldü, ilkin benim gözlerim kapanıyor...

Şimdi ellerimde yeni dökülmüş bir asfalt sıcaklığı

Şimdi daha yeni toplanmış çamaşırlar

Şimdi ben neden bu kadar mutsuzum

Hâlbuki gözlerim her zamankinden daha güzel

Gömleğim ütülü ve taptaze ayakkabılarım.

Kimseye kızdığım yok sadece cevap alamamaktan korkuyorum

Eriyorum kimi zaman, ya başka nasıl tarif etmeli kendimi...

Savaştayız.

Hiçbir peygamber benim için dua etmedi Allah'a - bu nasıl şairlik
Dualarına cevap verilen şairlerden olmadım ya da hiçbir zaman
Hâlâ korkarım sözgelimi ilk dizeyi yazmaktan.
-Meğerse "Bu Yaşımda Böyle Şiir" diye ben yazmışım.-
Yazgım patladı avuçlarımda
Patladı güneş, göründü görünmeyen ne varsa bana.
Yaralar kaplıyor vücudumu
Tutup koparıyorum yaralarımı bir ödleğ gibi.
Ne varsa aşka dair tutup koparıyorum
Benim işim mi sanki bir aşkı büyütme
Uzanıp bir kumsala bir aşkı büyütme

Savaştayız.

Tırnakları geçmesin vücuduma kelimelerin.
Ateşse ateş külse kül, tanrıların katında
Hangisinin değeri varsa beni alın oradan
İnsanların arasına yerleştirin beni.
Ayakları kokan insanların arasına
Yalan söyleyen insanların arasına.
Biriksin içimde sanki bir küfür gibi umudum
O hep bildiğimiz kelimeler biriksin içimde.
Yanan da kimmiş aşktan, kimmiş zamandan münezzeh
Ben o zamanın kanlı gömleğini kendi ellerimle yıkadım.

2.

Savaştayız bir garip hıncın içerisinde dudaklarımı yırtıyorum
Savaştayız ellerimde tuttuğum öfke değil sevgidir ve biraz da hırs belki.
Savaştayız yazamıyorum günlerdir tek bir şiir bile canım sıkkın
Savaştayız mutlu olmak şairlerin de hakkı Allah'ım, ilk dize senden
Savaştayız kargolar savaştayız banka hesap numaraları savaştayız kuryeler
Savaştayız ayaklarıma hep bir şeyler batıyor, savaştayız ruhsuz ve soyut banknotlar
Savaştayız geçiyorum labirentlerden ve düzensiz ve dar odalardan...
Savaştayız bir gün kaçmaya delik arayacak kâfirler alınlarımızdan çıkan gümbürtüden
Savaştayız ben söylemiyorum bunu dostlarım Resulullah'ın müjdesidir
Savaştayız bir delilik yapma diyor annem, savaştayız delilik delilik delik YAPICAM!
Savaştayız noktayı koydu şair, şiiri bitirdi artık, kepenkler indirildi. Bismillah

Semih Diri

BİR ŞİİRİN İÇİNE DÜŞTÜM YÜZME BİLMİYORUM¹

I.

bu dünyadan koparmıyorum
ölemiyorum ağız tadıyla
zaman mekân ve ben
savruluyoruz apayrı yerlere
hayat biraz da böyledir

II.

bir ağacım ben
ormandan uzak, tepede
yalnız boynu eğik
koparılsa meyvelerim yeniden
tomurcuklar saçarım
kökümde kopardılar beni
yurtsuzum!
var ile yok arasında hiçe yakın

III.

ah benim kelimem, kelimelerim
söylenmemiş, söylenememiş
söyleyebilsem de anlaşılamayacak
adımı unuttum, kimliğim kayıp
hükümsüzdür varoluşum
saçılmadım bu dünyaya bizzat dikildim
bir şiirin içine düştüm
yüzme bilmiyorum.

IV.

kanatlarım budanıyor sonra
buzdağının görünen kısmına çarpıyorum
arabesk hüznleri saplamışken bataklığa
karabataklar martıbatak olmuşken
neden bunca bekleyiş
beklemek, ah benim kanayan beklemlerim
üstü soru işaretleriyle süslenmiş
belirsizlikler atlası
ne yapacağım şimdi
yürümek önünü görmeden
devasa bir yük oluyor ayaklara

¹ Editör Notu: Bu şiir, şairin yakında Kurgan Edebiyat'tan çıkacak *Bir Biri Biraz* adlı ilk şiir kitabında yer almaktadır.

Aziz Kağan Güneş

ELÇİYE ZEVAL

Hayriye söyle ona dalgın değil sadece dargınım
Çok incindimse de kırılmadım -mazi tuttu beni- *mazi kalbimde bir yara*
Aşkın şaşkınlığa dönüştüğünü söyle ve şaşkınlığın yine aşka
Baharı onun için beklettiğimi söyle
Gecikmesin, gidebilir
-Hiçbir bahar bir âşık kadar sabırlı değildir

Anlat ona bunca yıldır şiir yazmayıp
Sadece gözlerini şerh etmeye çalıştığımı
Ne desem altyazımda hep onun aktığını
Yar kürelerimiz farklı da olsa
Yaralarımızın aynı olduğunu anlat
Elleri ellerime paralel uzansa da
Tüm dizelerimin ona kıyısı olduğunu coğrafyayla izah et
-Anlamıyor yoksa

Aşk varsa şiir kıpır kıpır
İçim kıpır kıpır değil içim gürül gürül
Sen yine de ona kızma
İçinde onun ve benim geçtiği bir cümle kur -duysun
Kurduğum bütün cümlelerde gizli değil açık açık özneyken
Devrik bir cümlenin başına yüklem olup
Devire devrile neden gittiğini sor

Aşk şimdi değil her zaman ebediyyen değişir Hayriye
Dönüşür, yakar, yıkar
Tablil etmeden *tabrip* eder sonra *inşa* eder bir sonraki tahrip için

Ona benden selamla
Senden bir takdirname
Doğru olanı yaptığı için
Şiiri yarım ışığı açık bıraktığı...

Duygu Irmak

SIKI SARIL TUTKALI

babama...

artık cinayet ve ekonomi haberleri,
bazı imkânsız teraziler ölçüyor gerçekleri.
kırmızı ve mavi kılığında bin çorap
kılığında aramızda dolaşıyor gazeteler.

tanrınıza hamdolsun; allah hepinizi
affetsin disko topları da zamanında pek modaydı
yel değirmenlerine tayin edilen,
boğa güreşine küs bir matadoru yazıyor bugün gazeteler.
kırmızı çoraplarım var mavi de
sadece kolonyalı mendiller gözlerimi yakıyor ben biliyorum.

iron man'in çok sevdiği...
çorbaya yazdığı şarkıyı dinliyoruz.
oysa liberalce ölüp zeki müren içimizde yaşıyor diyorduk
dramatik satırlar satıp ve banklarda oturmak gibi eylemler

insanlar size sesleniyorum!
astronomi biliminde miyop ve kanaatkâr
nazire ilminde cevval ve zanaatkârlar
kırmızı çoraplarım var mavi de
sadece kolonyalı mendiller gözlerimi yakıyor ben biliyorum.

Burak Çelik

ETE BÜRÜNÜRDÜ GÖRSEYDİ KILICIM KININI

Aziz Mahmut Öncel'e...

Kimse sormayacak mı
Ya herkes sorarsa

İşin içinden
köle pazarlarından geçtim, dudağı yarık kölelerden
ve tacirlerden geldim
Özgürlük narası sattım
yaftalarımı haftalarca giyindim
diye tütseydi dilim,
Alın!
bu da bilmem kaç kere kaç eder diye
fırlatsam üzerimdekileri
uğruna çıplak kalabileceğim ne varsa

Sakalımı gösterdim,
gemilere dokunmaya çekinmeden evvel
Kaşlarından iniltileri çoğalan çocuklara haykırdım;
İnsan eliyle öldürülmek farklıdır
İşte! tadı damağınızda!

Doğu'ya gidiyorum,
vara vardığım
İtimat edilmiş topraklara
ayağımı sürüye sürüye

Döndüm durdum olmadı
bir daha uğradım
ama yurdun cinleri artık yorgun
Gök gürelemedi, irkildim,
işte irkileceksem
beklemenin baldırları üzerinde
bulduğum maktullerin sinelerinde
zekice yürümeliyim

Ay'ı bellemezden önce
 annem diyerek sarıldığım lambalardı
 Bunca işgalin arasında ben
 çetrefilli bir perdeyle körleşirken
 Fareler çalıntı vurgunluklarla
 gıpta edermiş, biri diğerine

O, yani o
 rahatlatamaz balçıklardan aldığım susağı
 Yani o hayatın okşanmaya açık derisi
 dişlerimin estetik kanı
 Tasavvuruna yön verilemez
 ve vurdukça evime getiren şey beni

Yerleştikçe kendime
 Jeronimo'yu kapıp getiriyorum
 kısıvrak topraklara
 Kaderini istiyorum elmacık kemiklerime
 köpüren zamanda onu yazacak yer bulamıyorum

İstikamet dedikleri gerçekte nasılsa
 ki uğrayamadım bir türlü o atlaslara
 Uyanır uyanmaz tatbikatlardan
 uyarılır mıyım demeden
 Öğreneceğim, tezgâhta yakışıksız durmanın anlamını
 Elini kim sürerse kani gelecek insanlığa ve
 insanlığın her şeyin alameti olduğuna
 Kılçığı buysa eti ne kılıçlar görmüştür
 Hayır!
 kılıcım kılçığımı görseydi ete bürünürdü

Doğu'dan geliyorum,
 gittiğim yer yine orası
 Öngörölmüş bir savaşı
 öperek koşuyorum

Duygu Güles K.

SERV-İ BÜLEND

- *Hani ölüm?*
- *Yedik ölümü.*
- *Efendim?*
- *Efendiler götürdü.*

ellerimle yokluyorum
ellerimle yoğuruyorum
ben seni sevgilim,
ellerimle düşünüyorum

bir kızıl gül dikiyorum
gönül bahçeme
adını sen koyuyorum
bir serv-i büleld buluyorum
fuadın orta yerinde
künyesine sen yazıyorum

uzakta, Akdeniz içinde
ve yakında, Boğaziçi'nde
ışığın hummalı aşkından
denizin yüzü kızarıırken
göğün altını üstüne getiriyorum
yeri göğü birbirine katıyorum
yine seni bulamıyorum

ellerimle arıyorum
ben seni sevgilim,
ellerimle anıyorum
ellerimle tam tutacak gibi olurken
ellerimle baş başa kalıyorum

ellerim yaprak yaprak
ellerim dal budak
ellerimle tutmuşum ateşini
açıvermiş ellerimde
rengârenk şiir çiçekleri,

Süleyman'ın billûr köşkleri,
söz sarayları ve cümle kubbeleri;
kumdan kalelerle zandan kuleleri
yerle bir eden nur mabetleri

ellerimle giriyorum
ellerimle görüyorum
ben seni sevgilim,
ellerimle seviyorum

ellerimle sımsıkı sarılırken
gülbeşeker gerdanına,
bir bakıyorum ki ben
ellerime sarılıyorum.

Ayşegül Sözen Dağ

NERGİSLERİN UNUTKANLIĞI

Gün ağartan bir hikâyedir, bu onun akla ziyan, hal tercümesi gibi
Acı ve kederli şeylerin anlatıldığı, yine de anlatılamadığı künyesi

Bahçesinde ah dünyaya açılan nergislerle, bir giden kervan bir gelenle
Sardı sarmaladı koynundaki kadını; ah eski bir enlem bir düşlemlerle

Usul ve incelikli koklayıp demet yapardı; çocuklar gibi
Pazarda demeti on liraya satarsa, belki hepsini satarsa

Ah akşama portakal da alabilirdi belki kim bilir çocuklarına
Hayatın imbiğinden süzülen hatıralarını toplardı; sağ kalana

Saklar nergis demetlerinin içine, elindeki kırkinci demeti de
Koyarken sepete, sanki dünyayı demet edip saklardı naifçe

Kadın o eski takvimlerden hangi yaprakta unutup gitmiş buraları
Hayatı böyle böyle ezber etti belki de unutmuştur umuda bir daha uğramayı

Mervan Söylemez

BAŞLAR GİBİ BİTEN

Yüksekten düşmüş gibi durur bütün insanlar
Şelaleler ve ölüm arasında bir şeyler var
Dokununca ağrıyan ağlatan eller var

Kendimi kıyı bildim
Ücra sandım âlemi
Dilimi dağladım
soyumu kırdım
Erkek sabahlardan uyandırmıştı
Ürkek sanarak beni ölüm

Baktım uzun uzun
Oğulları teneşire taşınan anneler
gibi baktım

Çünkü ölüm eksik bir hutbedir

Kader Demirok

ALTERNATİF UYARI LEVHALARI

1. Hayaller ve gerçekler arasındaki boşluklara dikkat ediniz.

“kendime bazen sen diyorum sen üzerine alınma” Ahmet Edip Başaran

yeni güne uyanan dünkü sen değilsin
açık uçlu bir uçurum her heves
düşmeye istediğinden başlayabilirsin
duyduğunda o sesi
kemiğin taşa çarpınca çıkardığı
nasılsa öğreneceksin
kadere bir isyan biçimi olduğunu söz vermenin
verilen sözlerin dünyaya tutunamadığını sonra
siper ettiğin bedeninin artık saklamaya yetmediğinde
yırtık bir perdenin ardında gördüğün gerçeği
havada asılı bir tokadın tereddüdünü düşünürsün
insansın ve en çok kendi tokadınla kızardı yanakların
-dedim kendime
hayat sokağı'ndaki cenaze soğukkanlılığıyla
her uçurum kenarında ellerimi söktüm sırtımdan.

2. Lütfen açılmayan kapıların önünde beklemeyiniz ve gidenlere öncelik tanıyınız.

gidenler oldu-üzgün veya değil-
el değdikçe azan bir hakikat gibi
derinleştirdi alnımdaki yazgı
şahit yazarlar diye yüzüme bakmadım
bir adını da evsizlik koyduğum dünyanın
güne kavuşan gecelerinde
ölümü canıma yakışır buldum diye en çok
utandım yedek tedbirler kovalayan ayaklarımdan
isteksiz akan kanımı yoldaş
damarlarımı yurdu belleyen
temkin denen o dünyalı huydan
söküklerinde kayboldum
sırtıma uymaz dediğim dert hırkasının
yanıldım kendime

3. Eski defterler açılır ve kapanırken kalbinize dikkat ediniz.

fethedilmemiş yara parçalarıyla dolu
gönlüme yapılmış anlamak seferleri
herkes hikâyesini oyalayıp gittikten sonra
alnımda kalan çizgilerin ismi:
dinlenme tesisinin yorgunluğu

4. İnsanoğluna sırtınızı yaslamayınız.

attığı ilk kurşunla kendini vuran
acemi bir askere benzer ellerimin titreyişi
her sabah gözümü aynı avuntuya açtığımda:
insan yoldaştır insana
geçmişten alınacak bütün derslerden kaldım
her şeyin zıddıyla mümkün olduğu dünyada
beni beyazın karşına mı yazdın allahım?
bilebilsem var mıdır bir yolu
ömrüme sehiv secdesi yapmanın?

bir sonraki durak: ölüm
dese şimdi o ses
bileklerimi cam kenarı kessem
-hiç kanamasa, tertemiz olsa pes edişim-
yaşamın tekerlekleri beni sona taşıyacaksa dönse
yol asıl o zaman başlasa

yeni güne uyanan dünkü ben olacaksam
diledim, uyanmasam.

1. Peron ile tren arasındaki boşluklara dikkat ediniz.
2. Lütfen kapı önlerinde beklemeyiniz ve inen yolculara öncelik tanıyınız.
3. Kapılar açılır ve kapanırken ellerinize dikkat ediniz.
4. Kapılara yaslanmayınız.

Metro İstanbul

Mert Özden

ALNIMDA BİR SIR

Ay toplayarak eteklerini
gecenin yabanıl kolyesini etime takarak
biriksin yaktığımız ateşin etrafında
bizde bıraksın, kalsın
düdüğüümüz suların klorlu tadı
irsaliye halindeki dört kitabın adı.
uçtuğunda çiçekler pangeada
cebimde bir çakı olarak taşıyayım
türk edebiyatını

Kalabalıklaşmak yılgısıyla kurduğum diyaloglar
tarayarak caddelere uyuşturduğum saçlarım
artık neyse o revolverden çıkamamış güç:
kayıp okyanusların uğrak düşü
çağrılmayışım, dizlerime atılan suç
düşer imzaya. kan olur,
zambaklara anadilimde tükürdüğüm

Sızan. aklanan. zift parıltınla
çiğ ışığını vur süsümüze
taksitlerimize, sigorta şirketlerimize
bizim için çabala
bize bağışlanabilir bir şeyler bırakmaya
çünkü bu, bir şiiri
elleriyle ortaya koyan için
çok fazla.

Mustafa Eyigün

ALLONSANFAN

Velet yumruklar sıkar,
üniformalar horlardım.
Keseme koyabilmişim
kızlara seslenmek.
Pazar yerinde yırtık gocuklar turlar
iğne aramasız
onlara adlarıyla adaş gazeteler
satmayı denerdik.

Dikiştik Biz
ya da inanıyorduk.
Sahnelerimizi ısıtan güneşken
layık haykırışlar çalışır
geceyi yok sayardık.

Şimdilerde saatle uyanmaya uydum.
Yine kapılmasam diyerek
krokiler unuttum.
Perdeleri sarındım
adım Fulvio Imbriani.



Mustafa Eyigün, 11 Kasım 1995 tarihinde, Rize-Ikizdere'de dünyaya geldi. İki yaşında, ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etti. İlk ve orta öğrenimini Pendik'te tamamlayan Mustafa Eyigün, 2018 yılında Erciyes Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünden mezun oldu.

Mustafa Eyigün

DİL BARIYER

-Bu daireler bugün bile
small gelinlikler geçirir,
sığar teyze kızları iri bedenle içlerine.
dedim, bu 1 kırmızıda geçmek eder

-Yaaarın'ı uzatmadan
demek mücadelemdir.
-Kestiğim güvercinin beyazı
karton bardak boyamalı.
artık 2 hakka daha sahibim

-Her bedende şık duran prensiplerin
ekmeğini yemek unisex.
bunla 4 yapar

-Aksesuar sevmiyorum.
sevip kullansam böylesi etkisi olmaz elbet
çünkü dile inanmayı paleolitikten beri
ilke ötesi hale sokmuş bir türe mensubum
yani -Aksesur sevmiyorum. kolumda duracak bir bilekliği döver
gibi tespitler sonsuz kompradorluk, kırmızıda geçmek hakları tanıyacak

Kofluğum önüne yığdığım bariyerler bunlar

Çeviri sayfaları

Nur Ahmet Kurban*

UYGUR ŞİİRİNİN TARİHÎ GELİŞİMİ ÜZERİNE

Uygurların tarihini Türk tarihinden ayrı değerlendirmek imkânsız olduğu gibi Uygur edebiyatını da Türk edebiyatından ayrı değerlendirmek mümkün değildir. Özellikle tarih sahnesine çıkışlarından Osmanlının son dönemine kadar olan yazılı ve sözlü kültürü birbirinden ayırmak neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle Uygur şiiri, genel Türk şiiri içinde ele alınmalıdır. Uygur şiiri, Türklerin ana vatanı Tarım Havzası ve Orhun-Yenisey boylarında başlamıştır. Uygur şiirinin ilk evresini, halk koşuklarının oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Halk koşukları Uygur halk sözlü edebiyatının en eski ve en önemli türlerinden birisidir. İçerdiği konular bakımından da oldukça zengin bir tematik özelliğe sahiptir. Kaşgarlı'nın *Divan'*ında bunların çeşitli örneklerine rastlamak mümkündür. Başlangıç zamanını tespit etmenin imkânsız olduğu koşuklardaki vezin, kafiye, şekil, üslup gibi duyguları ifade etme unsurları, Uygur yazma edebiyatındaki epik şiirlerin gelişiminde etkili olmuştur. Erken tarihlerde halk edebiyatının zirvesinde yer alan destan edebiyatı söz konusu gelişmenin ürünüdür (Çufur ve Hüseyin: Uygur Klasik Edebiyatı, 36vd).

* Doç. Dr. Uygur kökenli. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Tefsir Anabilim Dalında öğretim üyesi.

Buna *Oğuznâme* destanını örnek verebiliriz. Bu eser Türklerin tarihi, devlet anlayışı, yönetim sistemi, dünya görüşü ve estetik zevkleri hakkında değerli bir kaynak olup özellikle sosyal-siyasal, tarihî-mitolojik, dinî-felsefî görüşleri, epik ve bedîî düşünceleri yansıtır. (Bayat: *Oğuznâme*, DİA, EK-2. 375). *Oğuznâme*, bütün Türk boylarının edebî hayatında kendini hissettirir. Nitekim bu etki Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Bu gelenekten en fazla etkilenen ve şiirinde bu geleneğin havasını en başarılı şekilde yansıtan şairin Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu olduğu ifade edilir (Aksoy: *Oğuznâme*, Türkler, 3/824).

Orhun Uygurları, Kuçu bölgesine yerleştikten sonra şiirlerin içeriğinde de değişimler yaşandı. Zira onlar artık göçebe bir yaşamdan yerleşik hayata geçmiş bulunmaktaydılar. Öte yandan eskiden beri bu bölgede bulunan bazı Uygur kabileleri, Şaman, Buda, Mani dinlerine mensuplardı ve duygu ve düşüncelerini, dinî ritüellerini şiirsel boyuta çoktan taşımışlardı. Budizm medeniyetine dair bilgiler bulunan Altun Yaruğ'da çok sayıda dörtlüğe rastlamak mümkündür. Kuçu İdikut Hanlığı döneminde yazılan şiirlerden bazıları telif, bazıları dinî içerikli tercüme şiirlerdir. Bu şiirlerin bahsedilmeye değer en önemli özelliği, mısra başlarının kafiyeli, mısra sonlarının ise serbest olmasıdır. Şiirlerde doğa, münacat, naat, nasihatname, Manî'ye medhiye ve ölüm tasvirleri gibi konular ele alınır. Bu şiirler genellikle dörtlük şeklindedir, ancak seyrek olarak altılık ve sekizlik manzumeler de görülür. Hece vezniyle yazılan şiirle-

rin kafiye sistemi "Altay aliterasyonu" adı verilen başkafiye sistemidir. Mısra sonunda ise çoğu zaman redif bulunur (Bilgin: Kaşgarlı Mahmut Kitabı, 2008, 422). VIII.-XIII. yüzyıllardan kalma Mani ve Buda dini ile alakalı Uygurlara ait koşuk türü şiirlerde hece vezni ve uyak gibi öğelerin yanında dize başındaki uyaklardan, dize yenilemelerinden, aliterasyondan da geniş biçimde yararlanılmıştır.

Uygur şiirinin gelişiminde Karahanlı devletinin kuruluşu ile başlayan ve pek de yeni sayılmayan bir süreçten de bahsetmek gerekir. Bu devletin ilk yıllarında görülen dil, Orhun Yazıtları'nda kullanılan ve Türk dili literatüründe "Köktürkçe" diye adlandırılan Türk dilinden çok farklı değildir. Bu dönemde dil henüz Arapça ve Farsçanın etkisine girmiş değildir. Dolayısıyla bu dönemde Edip Ahmed Yüknêkî, Farabî, Kaşgarlı Mahmud, Yusuf Has Hâcib ve Ahmet Yesevî gibi şahsiyetler ortaya çıkmış ve bu şahsiyetlerin didaktik eserleriyle hem Türk dili hem de Türk edebiyatı ve felsefesi gelişme göstermiştir. Bu eserler, eski Türk dili söz varlığını içermesi yönüyle paha biçilmez bir değere sahiptir. Sonraki dönemde Karahanlı dönemi şiirinde Arap-Fars edebiyatının etkisi giderek artış göstermiş, öncelikle aruzlu şiirler yazılmış, hece ve aruzun şiirde birlikte yer aldığı karma bir dönem meydana gelmiştir. Konular genişlemiş ve kendi sosyolojik sınırlarının dışına çıkmıştır. İslam medeniyeti çerçevesinde oluşan ve daha çok dinî konularla sınırlı olan bu yeni dönem Uygur şiirinde bazen aşk, kadın, şarap konularını işleyen

din dışı ürünlere de rastlanır. Bunların tarihî süreçte tasavvufî istilahlarla yine dinî bir zemine taşındığına şahit olmaktayız. Bu dönemde hece ile ve dörtlülük nazım birimiyle söylenmiş halk şiir geleneğinin yanı sıra aruz vezni ve beyit nazım birimiyle yazılmış divan şiiri geleneğini eş zamanlı olarak yan yana görmekteyiz. Bu iki önemli şiir geleneğinin yanında “tuyuğ” nazım şekliyle yazılmış şiirlere de rastlanır. Klasik dönem şiirinde kapalılığın olmamasına ve şiirin kolay anlaşılır olmasına önem verilmiştir. Aynı zamanda bu şiir anlayışının Karahanlı dönemi Uygur şiirine ve ardılı Çağatay edebiyatına da temel oluşturduğu bir gerçektir. Bunun en açık örnekleri olarak Atayi, Lütî, Sekkakî ve Ali Şir Nevayî gibi Çağatay şairlerini göstermek yanlış olmasa gerek.

Uygur şiiri, büyük ölçüde eski şeklini korumakla birlikte 18. yüzyıldan itibaren eleştirel realizm zemininde de varlık göstermeye başlamıştır. Bu dönemde bireycilik ve aklın özerkleştirilmesi, zalime karşı mazlumun haklarını savunma temalarının daha ön planda olduğu görülür. Şiirde daha çok halkın uyandırılması ile zulme ve sömürgecilere karşı örgütlendirilmesi amaçlanmıştır. Olumsuz davranışlar tenkit edilmiştir. Şair meramını zaman ve mekânı göre farklı üsluplarla ifade etmiş, örtük dil üslubu bu dönemde yaygınlık kazanmıştır. Uygur şiirinin Abdulhaluk Uygur ve Lutfulla Mutellip gibi devrimci şairleri, şiirlerinde halka vatan ve özgürlük şuuru kazandırmayı amaçlamıştır. Bunlar toplumda büyük ilgi

görmüş, fakat Uygur aydınlanma sürecinin yeni filizleri durumundaki bu şairler, birçok Uygur düşünürü ile birlikte Çin yönetimi tarafından idam edilmiştir. Fakat özgürlük edebiyatı meşalesi sönmemiş, muhtelif şekillerde halkı örgütleme misyonu çeşitli Uygur vatanseverleri eliyle sürdürülmüştür.

Şunu da kabul etmek gerekir ki Uygur şiiri, Doğu Türkistan’da Çin, diğer Türk cumhuriyetlerinde Rus işgali ile birlikte büyük ölçüde komünist ideolojinin etkisine girmiştir. Bu dönemde şiirde Marksizm ve bu yeni düzenin kurucu şahsiyetlerini öven geniş bir literatür oluşmuştur. Diğer yandan işgale karşı olanlar da çeşitli edebiyat sanat araçlarını kullanarak duygularını ifade etmeyi sürdürmüşlerdir. Gerçek âdeta sessizliğe bürünmüştür. Bu süreç 1950’lerden Doğu Türkistan’da komünist rejimin kurucusu Mao’un ölümüne, hatta 1980’li yıllara kadar devam etmiştir. Ancak bu tarihlerde başlayan özerklik uygulaması ve Çin’in dışı açılma politikası toplumsal yaşamın her sahasına olduğu gibi edebiyata özellikle Uygur şiirine de bir nebze olsun nefes aldırıştır. Daha önce zorunlu olarak ithal edilen Bolşevik yanlısı Rus edebiyatının etkileri kırılmış, Batı ve diğer coğrafyaların edebî mirasları ile buluşma imkânı doğmuştur. Bu alanda özellikle Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının etkileri hızla yayılmaya başlamıştır. Yahya Kemal, Reşat Nuri Güntekin ve Kerime Nadir gibi yazarların eserleri süratle Uygur Türkçesine aktarılmıştır.

Dışa açılma süreci Uygur toplu-

munda modern şiirin doğuşunu hızlandırmıştır. Uygur şiirinde kısa süre içinde zihniyet dönüşümü gerçekleşmiş, ahenk, yapı, dil ve tematik açılardan eskiye nazaran köklü değişimler yaşanmıştır. Öte yandan aruz vezinli şiirler de ifade üslubu açısından gelişerek var olmaya devam etmiştir. Bu dönemdeki *yeni* veya başka bir adıyla *Uygur modern şiiri* Ahmetcan Osman'ın şiirleri ile daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Onunla birlikte bazı arkadaşları 1986 yılından itibaren çağın ruhu, yerel özellik, gençlik karakteri ve millî üslup sloganıyla Uygur şiirini yepyeni bir alana taşımışlardır. Bu şiir tarzı genç yazarlar tarafından büyük ilgi görmüştür. Diğer yandan bu yeni şiir tarzına karşı geleneksel şiir tarzını savunan yazarlar da görülmeye başlamıştır. Yayın kurumlarında gelenekçilerin yoğunluğu yeni şiirin basın yolu ile okuyucuya ulaşmasını zorlaştırmış, yeni şiir uzun süre bu kısıtlı mecrada varlığını sürdürmüştür. Fakat ilerleyen süreçte şartların yeni şiir lehine olgunlaşmasıyla gelenekçi ve modern her iki şiir türü de günümüze kadar gelmiştir.

Yukarıda ifade etmeye çalıştığımız gibi bazı istisnalar hariç devlet otoritesi gölgesinde sürdürülmeye çalışılan ideolojik şiirlerin ömrü uzun sürmemiştir. Çin'in dışı açılım politikası sürecini Uygur aydınlar bir anlamda Türkiye'ye açılma politikası olarak algılamıştır. Hem kan bağı hem de din birliğinden ötürü etkileşim süreci hızlanmıştır. Karşılıklı ziyaretlerin artmasıyla Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin etkileri Uygur şiiri üzerinde önemli boyutlara ulaşmıştır. Özde-

mir Asaf, Orhan Veli, Aziz Nesin gibi birçok şairin eserleri Uygur modern şiirini besleyen kaynaklar arasında yerini almıştır. Diğer yandan Dünyada hızla gelişen bilişim ve iletişim teknolojileri Uygur aklı ve şiirindeki gelişmelere yeni ufuklar kazandırmıştır. Basın yayının Çin devletine bağlı oluşu ve bu alanda uygulanan sansür, ancak internet teknolojisinin yaygınlaşmasıyla aşılabilmektedir. Aydınlar ifade etmek istedikleri düşüncelerini serbest şiirlerle yazıya dökmüş ve internet üzerinden daha fazla okuyucu kitlesine ulaşabilmişlerdir. Kısacası günümüzde Uygur şairleri dünyadaki gelişmelerden haberdardır ve görüşlerini istedikleri dillerde ifade etme imkânına sahiptirler.



Mutellip Seydulla

Aşağıda iki şiirinin tercümesine yer vereceğimiz Mutellip Seydulla 1972 yılında Doğu Türkistan'ın Hoten ilinde doğdu. Liseyi Kerye ilçesinde tamamladıktan sonra 1993 yılında Şincang Petrol Enstitüsünden mezun oldu. 2004 yılından beri Norveç'te muhaceret hayatı yaşamaktadır. Şairin şu ana kadar Çince, Uygurca ve Norveç dilinde yayımlanmış çok sayıda telif ve tercüme şiirleri bulunmaktadır.

مۇتەللىپ سەيدۇللا

تۈلگە قارشى

سېنى تېرىپ ئۆستۈردۈم
 ئۆلۈمگە ئېسىلىپ يىغلىماقتا كوچىلار.
 مەن ئېرىپ تۈگىسەم
 ۋىلىقلاپ كۈلۈپ چىقتى خىيالار
 مەن ئۆزۈمگە قارشى
 جىپىلىنىشۋاتقان كوچىنىڭ نومۇسىدا تۇرۇپ
 بۇز يىل بۇرۇن ياشىغان بىرسىنى سېغىنىمەن
 چوقۇم مەندە مەسىلە بار دەپ تەخمىن قىلىمەن
 شەھۋەتخور كوچىدەك شۇمشىيىپ تۇرغان دەرەخلەرگە ھومىيىپ.
 قارشى تەرەپتە ئۇيقۇسىزلىق ئىسياندىكى كونا بىنالار
 جىنسىيەت كىيىملىرىنى كىيىۋالغان تاملار
 ئۆلدىن باشلىنىدىغان تېلفۇن نومۇرىنى يېزىپ قويۇشقان.
 ئۆل تېپىلغۇسىز گۈزەل سان ،
 بىرگە ھۇجۇم قىلىش ئۈچۈن خېلى بىر زامان بار
 باكى ،
 بىرنى كۆرمەسكە سېلىشىمغا تېخى پۇرسەت بار
 ھەمىشە ئۇزۇن سەپ تارتىپ ماڭغان كارۋانلار ئېسىمگە كەلسە
 ئۇلارنىڭ سەپىرىنىڭ بىر ياكى ئۆلدىن باشلانغانلىقى ھەققىدە ئويلىنىمەن ،
 ھەم مۇشۇ دەققىدە سان- سېفىرلار ھەققىدە گۇمان قىلىمەن
 ھەتتا كوچىدا تەنھا يۈرۈپمۇ ئۆزۈمنى ساناپ باقمەن.
 مەن ئۆزۈمدىن يانسام چوقۇم تۈلگە ھۇجۇم قىلىمەن ،
 بەلكىم ،
 ئىنىڭ قارشىسىدا ھېچنىمىگە ئېرىشەلمەسمەن.
 بېچ بولمىغاندا ، دادام ئامراق ناخشىنى تېپىۋالغىمەن.

Mutellip Seydulla

SIFIRA KARŞI

Uygur Türkçesinden çeviren: Nur Ahmet Kurban

Seni ektim, yetiştirdim
Ölüme sarılıp ağlıyor sokaklar
Ben eriyip yok olursam
Kahkahaya boğuluyor hayaller.
Ben kendime karşı
İç içe girmiş sokağın namusundayım
Yüz yıl yaşamış birini özleyorum
Kesinlikle sorunun bende olduğunu sanıyorum
Şehvanî sokak gibi arsızca surat asmış ağaçlara
Karşısında uykusuzluk isyanında binalar
Cinsiyet örtüsüne bürünmüş duvarlar
Sıfırdan başlayan telefon numaralarını yazmışlar.
Sıfır bulunmaz güzel bir rakam,
Bire hücum etmesi henüz erken
Ya da
Görmezden gelmeme ancak fırsatlar var
Uzun sıralar halinde giden kervan aklıma geldikçe
Onların yolculuğunun birden ya da sıfırdan başladığını düşünürüm,
İşte o vakit sayılardan şüphelenirim
Hatta sokakta yapayalnızken kendimi saymaya çalışıyorum.
Ben kendimden dönecek olursam kesinlikle sıfıra hücum ederim,
Belki
Sıfırın karşısında bir şey elde edemem
Hiç olmazsa babamın sevdiği şarkıyı bulurum.

سەھرا

بىز خوشنىلار ئىدۇق ،

ئەمما تونۇشمايتتۇق.

ئۇلار بېغىمىزنىڭ كەينىدە ئۈنۈپ چىقاتتى ،

ھەممىمىز سېرىق توپا بىلەن يۈزىمىزگە تۈزىمىزنى سىزانتۇق.

ئۇ كېچە ،

ئېغىلىمىز تىنجىمىدى ،

مەن ھارغان ئىدىم.

جاپا كەش ئانام سۇيۇقتاش بىلەن بىزنى كەچلىتەتتى

بىز چۈشلەردە يۇيۇنۇشقا ئالدىرايتتۇق.

ئۆف....

دادام كەتمىنى كۆتۈرۈپ باغقا سۇ تۇتقىلى ماڭدى

بەلكىم دادام ،

كېچىدە بېلىقلار ئۇخلاپ قالدۇ دەپ ئويلايدىغانىدۇ.

باغلىرىمىز سۇغا لىققىدە تولدى شۇ ھامان سۇغا سىڭىپ كەتتى

بىرمۇ بېلىق سۇ بىلەن ئېقىپ كەلمىدى.

بالىلار ھېچنىمى تەسەۋۋۇر قىلالمايدۇ ،

ئۇلار تېخى كىچىك دەپ ئويلايتتى دادام.

توپلاڭ يەرگە سۇ سېپىپ قاتۇرۇلدى ،

ئانام ئىزلىرىنى سۇپۇرۇپ ئۆلگۈرەتتى

قاق سەھەردە ،

پالتا كۆتۈرۈلغان ياغاچچى خوشنىمىز

كەكە ساقلىنى سىلاپ تۇرۇپ شۇنداق دىدى:

-يوللارنىڭ توپىغا كۆمۈلۈشى بەرھەق ،

-كام پىخىل دىمەك كام ئەقىل دىمەكتۇر.

سەھرا ، ئەنە شۇنىڭدىن بۇيان مەن سىزىدىغان گۈلگە ئايلاندى.

خاتالاشمىسام ، بۇ يىگىرمە بەش يىل ئاۋالقى بۈگۈن ئىدى

ھەر كېچە بىر يېڭى كوچا تۇغۇلاتتى

ئانام ئۇ كوچىنى توختىماي سۇپۇرەتتى.

Mutellip Seydulla

SAHRA

Uygur Türkçesinden çeviren: Nur Ahmet Kurban

Biz komşuyduk
Ama tanımazdık birbirimizi.
Onlar bizim bahçenin arkasında bitiyordu,
Hepimiz sarı toprakla yüzümüze kendimizi çizerdik.
O gece
Ahırımız hareketliydi,
Ben yorulmuştum.

Cefakâr annem bizi çorba ile akşama kavuşturuyordu
Biz rüyalarda yıkanmaya acele ediyorduk.
Öf...
Babam çapasını alıp bahçe sulamaya gidiyordu
Belki babam,
Gece balıkların uyuyacağını düşünüyordur.
Bağlar suya doldu, gömüldü
Ama suyla hiç balık gelmedi
Çocuklar bilmez,
Onlar küçük
Zannederdi babam.
Boz toprağa su serpilip katılaştırıldı
Annem izlerini süpürüp yetiştiriyordu
Sabahın köründe
Baltasını almış marangoz komşumuz
Köse sakalını sıvazlayarak konuşuyor:
“Yolların toprağa gömülmesi bir hakikat
Yoksul demek akıl yoksunu demek”
Sahra, işte o zamandan beri benim çizeceğim çiçeğe dönüştü.
Yanılmıyorsam, bu yirmi beş sene önceki bugündü.
Her gece yeni sokak doğuyordu
Annem o sokağı amansızca süpürmekteydi.



öykü

Volkan Zamanoglu

İÇİLEBİLİR SUYUN İÇİLEMEZ HİKÂYESİ

Üç katlı bir bina ile yaşlıca bir ağacın arasında, yerde kıpırtısız yatan bembeyaz beden üzerine yayılan kanı fark ettiğim vakit, öldüğümü anladım. Üzerimde yeşil, siyah ve beyaz vardı. Biraz yaklaştım: Aralıksız yağan yağmurun göz çukurlarımda biriktiğini, boynumdan göğsüme ve yere doğru şeffaf bir yol çizdiğini, ne giyiyorsam tenime yapıştırdığını gördüm. Burnumdan dudağıma sızan kan yağmurla yıkanırken, başımın arkasından asfalta yayılan kan cennetten sağanak da gelse gidecek gibi değildi. Ellerime baktım. Ecelimle mi öldüm, intihar mı ettim, biri mi beni öldürdü, söylemediler. Uçuşan tozlar vardı. Yere çarpan vücudumun kaldırdığı çer çöp olabilirdi bunlar, ellerim dökülüp dağılıyor olabilirdi. Ben de izlediğim bedene ait ruh olabilirdim, ani ölümlerde gözün retinasına yapışıp kalan son görüntü olabilirdim. Kestiremedim. Sesim, hem vardı hem yoktu. İçimden söylediklerimi herkesin duyacağını, sesli söylediklerimi kimsenin duymayacağını hissettim. Sokak boştu. Feryat eden, ağlayıp dövünen, hiç değilse görüp üzülen birileri var mı diye özellikle bakındım. Yoktu. Neden sonra, yüzünde kederden çok merak okunan insanlar görmeye başladım. Karıncanın şekeri sarması gibi etrafıma biriktiledi. Merak ve açlık arasında tuhaf ilişkiler kurdum. Meraklı ve aç insanlardan birkaçını

üç katlı binanın üçüncü katına bakarken görünce, orada oturduğumu anladım. Karınca sürüsünü bırakıp binaya girdim. Açlıktan ya da meraktan, kapıyı iterek açtığımı görmediler. Gerçi, duvarlardan geçemediğimi, tüy gibi hafif olmadığımı, yükselemediğimi, hâlâ yürüdüğümü ve adımlarımın ses çıkardığını ben de göremedim. Yalnız, yüzünü hatırlayamadığım annemin, eğer varsa, o kalabalıkta olmamasını istedim. Basamakları, katları ya da kapı numaralarını sayarak değil; gidecek başka yer kalmadığını anlayarak buldum evi. Kapı aralıktı. İttim. Ellerim kapının içinden geçmedi, kolum tahta mı çelik mi seçemediğim bu madde içinde mahsur kalmadı. İçeri girdim. Bir süre etrafta dolanıp ailemin kaç kişiden oluştuğunu, ne iş yaptığımı, annemin yakınlarda olup olmadığını anlamaya çalıştım. Duvardaki aile fotoğrafından üç kişi olduğumuzu; evdeki çiçek kokusundan ve her yeri kaplayan dantellerden annemin sağ olduğunu, yatak odasında dağınık duran çizgili pijamadan ve hemen her odada gördüğüm kül tablalarından en fazla işe yahut kahvehaneye giden bir babam olduğunu, odamdaki kitaplardan ve eşyaların düzeninden mezun fakat işsiz olduğumu; basit, sıradan, sakın bir hayatı böylece bölüştüğümüzü çıkardım. Ben kendi payımı bıraktım, diye geçti içimden. İçimi göremedim.

Bana hem tanıdık hem yabancı, üç katlı binanın üçüncü katındaki bu evin içinde ne az ne çok denebilecek bir süre kadar dolaştım. Eşyalara ve küçük detaylara bakıp kafamda bir hayat hikâyesi kurgulamaya çalıştım. Banyodaki kapağı açık bırakılmış diş macununa bakınca, kendime ve anneme yakıştıramadığımdan, babamı dağınık biri olarak hayal ettim. Kapının arkasındaki renk renk lifleri hazır almamışızdır, annem örmüştür diye düşündüm. Mavi diş fırçası babamın, pembe annemin, yeşil benimdir; dedim. Mutfak kurcalarken neler yediğimizi, neler yemeği tercih ettiğimizi ya da yemek zorunda kaldığımızı düşündüm. Buzlukta et yerine yarım kilo kıyma olması tercihten ziyade mahkûmiyet, mahrumiyet gibi kelimelerle açıklanabilir diye geçti içimden. Patates, soğan ve diğer birkaç sebze, lavabonun altındaki tahta dolap ile hemen yanındaki küçük balkona dağılmıştı. Annemin dolaplara, dolaplardan mutfaka sığamadığını ve nedense hamarat bir kadın olduğunu hayal ettim. Yatak odasındaki eşyaların eskiliğinden, bunların çeyiz ya da binbir emek para biriktirme ile evlilik zamanı alındığını ve o günden beri öylece kaldıklarını çıkardım. Eşyaları değiştirmemek de bir tercih midir yoksa zorunluluk mu diye düşünürken, annemi hatıralarla yaşadığı için elindeki her şeye tutunan biri olarak kurguladım. Babamı, bir şeyler kırılıp yok olmadığı sürece yenisini almayı israf sayan bir aile reisi olarak. Sonra; halılardan, koltuklardan, pencere önündeki saksılardan binbir hikâyeye uydurmaya ve bunlara inanmaya başladım. Zihnim hiçbir şey hatırlamamakta ısrar edince, uydurduğum hikâyeleri ona hatıra olarak katmak istedim. Anılardan yoksun bir beden kolay taşınmıyordu çünkü. Gerçi, bir beden de taşımıyordum. Ama annemin fotoğraflardaki tebessümüne bakarken, ne zaman ağladığını bilmemek yorucu bir tecrübeye dönüştü. İrkildim. Benim olduğunu bildiğim evi sahiplenemedim. Sevildiğimi, hissedemedim. Dahası, yaşadığımı hatırlayamadım hiçbir şekilde.

Siren ve çığlık sesleri üç kat yukarı çıkıp pencereden, girişten süzülüp apartman boşluğu ve kapı altlarından, hatta anahtar deliklerinden geçip dört bir yanımdan saldırdılar. Birbirlerine çarpıp büyüdüler. Pencereye koştum. Dinmeyen yağmurun altında beni yerden kaldırdıklarını, bir sedye ile ambulansa aldıklarını, fotoğraflar dolayısıyla sadece tebessümünü bildiğim annemin çığlık atıp kendinden geçtiğini, babamın kollarından tuttuklarını, insanların artık aç karıncalara benzemediklerini gördüm. Bu sırada adamın biri, üç kat aşağıdaki büyük kapıdan usulca çıktı. Kalabalıkla da kimin ölüp kimin kaldığıyla da zerrece ilgilenmeden yürüyüp gözden kayboldu. Hızla köşeyi döndü, annem ve hıçkırıkları gibi silindi. Ben bu sırada kendimden uzaklaştığımı, içimden ya da dışımdan koparıldığımı hissettim. Ağlayabilseydim, gözyaşım yağmura karışıp kendi üzerime ya da anneme doğru aksaydı güzel olurdu, diye geçti içimden. Ama ağlayamadım. Sadece izledim ve herkes, her şey dağılıp yerde sadece biraz kan ile beyaz ayakkabımın teki kaldığında, içeri girdim.

Odamdı burası. En az evin kendisi kadar hatırlamadığım hâlde, belliydi. Yatak, dolap, çalışma masası ve küçük bir kitaplıktan oluşuyordu. Hepsine sırayla dokunmaya, temas ederek bendeki yerlerini hatırlamaya çalıştım. Üstündeki yeşil örtü yüzünden tabutu andıran yatağım ve iki kapaklı dolap ile çok ilgilenmedim. Masamdaki kalemleri, üzerine küçük notlar alınmış kâğıtları, kitaplarımı ve aralarındaki ayraçları inceledim. Birkaç kimlik, belge, ne olduğuma dair kâğıt parçaları buldum. Sonra, bunlar üzerindeki bilgilerin bana değil, hastaneye gitmekte olan bedene ait simge ve sayılar olduğunu düşündüm. Üstünde durmadım. Küçük, yeşil, metal bir bisiklet vardı masamda. Sepeti içinde muhtemelen kendi elimle koparıp bıraktığım papatyalar vardı. Papatya neredeyse tekerlek kadardı ve bu, boyut ile görüşte yanılsamaya sebep oluyordu. Onun üstünde durmak istedim.

Uydurduğum hikâyeler daha gerçek temellere dayanabilirdi. İstedim ki bir şey ya da birkaç şey, bana su götürmez gerçekler getirsin. Aramaya başladım. Ne aradığımı bilmemekle beraber, bulduğum hiçbir şeyle yetinmeden etrafı karıştırdım. Yatağın altına, yastık kenarlarına, kitapların içine, sayfa aralarına ve kitaplığın arkasına baktım. Aynı renkte ve yazar ismine göre özenle tasnif edilmiş kitapları birer birer devirdim. Yere düşüp yatağın üstüne devrilen kitaplarla ilgilenmedim. Halının altına baktım: düzleşsin diye bırakılmış birkaç kâğıt, kartpostal ve ayraç gördüm. Sonra çekmecelerden birinin içinde koyu renkli, sağlamca bir kutu buldum. Kutunun içinde kurutulmuş çiçekler vardı. Bu çiçekleri ne ara topladığımı, neden kuruttuğumu, içi toz ve belki böcek dolu bu kutuyu neden sakladığımı anlamaya çalıştım. Bu sırada, elle ulaşması zor kitaplar arkasına dikkatle gizlenmiş, kalınca kapaklı bir defter gördüm. Sayfa başlarında farklı tarihler, sayfa sonlarında değişik notlar olan; kâh özenle kâh gelişigüzel yazılmış bir defter. Günlüktü. Onları bulduğumda kendime yaklaşmış olacağım diye babamı hatırlamayı, annemi daha çok sevmeyi denemekten vazgeçtim. Kendimi, kendi cümlelerim üzerinde arama fikri heyecanlandırdı. Yazılanları okumak

üzere yatağın ucuna oturdum. Daha ilk sayfayı açtığımda kapıdan bir ses işittim: Tüylü, şişmanca, sevimli bir kedi içeri girdi. Göz göze geldik, beni izledi. Sarılı, kahveli, beyazlı tüyleri ve hayvandan çok insana benzeyen bakışları vardı. Gerçekten beni gördüğüne de tanıdığına da inanmadım. Ama geldi, kucağıma oturdu. Bir elimle onu okşamaya, diğer elimle defteri karıştırmaya başladım. Çok kalın değildi defter. Her gün, düzenli olarak yazılmamıştı. İhtiyaç hâlinde, konuşacak kimseyi bulamadığımda, kolay anlatamayacağım şeyleri yazmış olmalıyım diye düşündüm. Sonra en önemlisini; nasıl öldüğümü bulabilir miyim diye. Hiçbir şey hatırlamıyordum çünkü. Ve eğer intihar etmişsem, hiç değilse bunu, yazdıklarımından anlayabilmeyi umdum.

Bugün bir kitap okudum. İnsan sevgiyle yaşar, diyordu.

Neden bilmem; sevgiyi suya benzettim.

Pencereden dışarı baktım defterden gözlerimi kaldırıp; insan doğarken kar yağar diyen kendimi, insan ölürken yağmur yağar derken düşündüm. Kedi huy-suzluk etti. Sayfalardır defteri okurken, kediyi hep aynı noktadan okşadığımı fark ettim. Parmaklarımı, daha önce dokunmadığım tüylerinde gezdirmeye başladım. Rahatlayınca, kucağımdaki varlığı hafifledi. Buraya kadar okuduklarımı, kendimi, kendimde aradıklarımı zihnimde toparlamaya çalıştım. Yirmi yaşından biraz fazla, okulu bitirmiş fakat iş bulamamış yalnız bir genç olduğumu kabullen-dim önce. Sonra, yalnız değilken ıssız hisseden, derdi yokken hüznlenen, küçük mutlulukları yaşarken kaybetme korkusuyla tadına varamayan, hastalık dere-cesinde bir hassasiyetle bütünleşen, okuduklarından bilgi değil acı dolan, tuhaf bir çocuk olduğumu. Ne yalan söyleyeyim, kendimle tanıştığıma pek memnun olmadım. Beni bu hale getiren şeylerin doğamda mı yoksa doğada mı olduğunu da anlayamadım. Biraz işsiz olmamda, biraz çevremdeki insanlarda suç aradım. Ama her şeyin içimde olduğunu, içimden gelip yine orada düğümlendiğini de bildim. Hayatı anlayamadığımı, dünya yüzünde eğreti durduğumu gördüm. Alışmak, kabullenmek, uyum sağlamak noktasında sıkıntılarımla olduğumu; bunu çözemezsem bir yerlerde tamamen dağılacığımı. Öte yandan, insanları nasıl sev-diğimi, onlara nasıl tutunduğumu, küçük bir dokunmayla nasıl hayata bağlandığımı gördüm. Eğer biraz farklı, diğerlerinden güçlü bir el bileğimden yakalarsa; kolaylıkla toparlanabilirim diye düşündüm. Yoksa oturup yazdıklarımı sağlıklı bir bireyin de gün içinde düşündüğünü, dertlendiğini, özellikle günümüz yalnız-lığında bunları olağan kabul etmek gerektiğini, belki şair kalbiyle yazarak biraz abarttığımı da hesaba katıp kendimi bunlara ikna ettim. Fakat böyle ise, yani bir gün yıkılıp da intihar etmediysem, kim beni bu hale getirmiş olabilir diye de sordum kendime. Pencereden bakarken gördüğüm adamı hatırladım. Bedenimi kalabalığın arasından kaldırıp ambulansa taşıdıkları sırada apartmandan çıkan, onca ses ve karmaşaya rağmen ne olduğunu merak etmeyip hızla yoluna bakan adamı. Kimseyle göz teması kurmadan sokağın köşesinde kaybolmuştu. Çok kötü şeyler yaşandığını ve yüzünü göremediğim adamın beni öldürdüğünü düşündüm. Kafamda türlü sıkıntı dolandı. Başıma sert bir şeyle vurduktan sonra

cesedimi pencereden attığını, güzel bir konuşmanın kim bilir hangi konu yüzünden kavgaya dönüştüğünü, çatıdaki manzaraya beraber bakarken aniden beni ittiğini ve benzeri kanlı sahneleri gözümde canlandırdım. Sonra bunlardan hiçbirini değil; daha korkunç, daha akıl almaz bir şey yaşanmış olmalı diye düşündüm. Kendi cesedimi izleyişimin mucizevi bir sebebi olmalıydı çünkü. Öylece ölüp yok olmayışımın, öte tarafa geçmek yerine burada kendimle kalışımın, mantıklı bir açıklaması olmalıydı. Onu aradım. Ruhları, bedenleri ve tüm bunları Yaratana sormadığım için, kendi kendime bulmaya çalıştım. İsimsiz, olaydan çok düşünce ve hislere dayanan satırlarda işimin zor olduğunu bilerek. Hoş, yazarken isim kullansaydım ve okurken kimin neye sebep olduğunu bulsaydım da edindiğim bilgiler bir işe yarayacak değildi. Beni göremeyen polisler gidip katil bu, şu sebepten öldüm diyemezdim. Kafam karıştı, içim daraldı. Tüm bunların neden yaşandığını, bu anın neden böyle genişlediğini ve bir türlü bitmediğini, neden huzurla ve basitçe ölüp nereye gideceksem oraya gidemediğimi; bilemedim. Kedinin kucağında rahatlayıp uyuduğunu fark edince, deftere kaldığım yerden devam ettim.

Defter bitti.

Defter bitince, derinliksiz içimde bir şeylerin kırılıp döküldüğünü hissettim. Cismim olmadığı hâlde, yirmi küsur sene yaşadığım odaya sığamadım. Yere yuvarlanan kediye aldırmadan ayağa kalktım. Sağ elimle, olmayan göğsümü tutarak. Yavaşça kapıya yönelip merdivenlerden aşağı indim. Üçüncü kattan ikinci kata on sekiz basamak, ikinci kattan birinci kata on yedi basamak saydım. Kedi benimle beraber indi, sokak kapısını açtığımda dışarı fırladı. İçeri, gözüme dolan yoğun ışığa elimi siper edip kendimi korumaya çalıştım. Alışınca, merdivenlerin dibinde birinin oturduğunu, kedinin de yanında durduğunu gördüm. Yeşil gömlek, siyah pantolon giyiyordu merdivenin dibinde oturan kişi. Sol eliyle kediye seviyordu. Ürkerek birkaç adım attım. Yanlarından geçip karşılarına dikildim: Kendime, bu defa kanlı canlı kendime bakmak, cesedime bakmaktan daha korkutucu geldi. İçinde bulunduğum zamanın günlükle beraber geriye doğru aktığını, defterden sonra ölümden önce bir anda sıkışıp kaldığımı anladım. Kendimi ağlarken izledim. Kedi biraz daha sokuldu, sol kolumun altından kucağıma süzüldü. Vücudumda bir sıcaklık hissedince sanırım, biri bir şekilde dokunduğu için, daha çok ağlamaya başladım. Sesli sesli, hıçkırarak. Kediye sarıldım. "Sevmiyorum." dedim, kimse duymayacak şekilde. Sonra daha sıkı sarılıp "Müezza!" dedim, "Kimseyi sevmiyormuşum ben." Ellerimi çözüp kediye merdivenlerden aşağı bıraktım. "Kimseyi sevmiyorum." dedim tekrar, "Seni bile." Kendimle göze geldim. Arkamı döndüm, apartmana girip yukarı çıkmaya başladım. Kendimi takip ettim. Müezza, kapanmak üzere olan kapıdan son anda geçip bizden önce yukarı çıktı. Ağlamaktan harap olmuş, ayakta zor duran kendimi izlemeye devam ettim: Duvara tutunup ağlıyor/ağlıyordum, birkaç saniye soluklanıyor/soluklanıyordum, ardından inatla devam ediyor/ediyordum. Evimin, evimizin kapısına geldiğimde bilerek girmedim/girmedik. Kapının karşısındaki tahta mer-

divenden yukarı, çatıya çıkmaya başladı/başladık. Korkarak peşinden gittim kendimin: Dizlerim üzerine çöktüğümü, yere kapanarak ağladığımı, titrediğimi gördüm. “Bu nasıl sevmemek!” diye bağırdım. Güçlülükle ayağa kalkıp kenara doğru yürüdüm. Gece içilen çaydan kalma küçük masa ve birkaç iskemle vardı. İskemlelerden birini alıp en uca götürdüm. Bir ucundan çekmeye, üzerine basmama engel olmaya çalıştım. Yapamadım. Ağlayarak iskemlenin üzerine, ondan destek alarak duvar kenarına çıkan kendimi izledim. Karşıya, aşağıya baktım uzunca. Baktığımı gördüm. Bunca sevmekten, dostluktan, insandan bahsettikten sonra; deftere anlattığım dertlerimin sevilmemekten değil, sevmemekten kaynaklandığını anladım. Kimseyi tam olarak sevmediğimi, gerçekten sevmediğimi, şikayet ettiğim şeylerin başkalarından değil kendimden geldiğini; gördüm. Bunu görünce, hiçbir şeyin anlamı kalmadı. İnsanların düzelmesini ummak, yazarak rahatlamak, bir gün daha çok sevmeyi beklemek ile sevmeyen, hasta bir kalbi ömür boyu taşımak farklı şeylerdi çünkü. Ölen yaşlı bir kadının arkasından ağlayamadığımda, anladım bunu. Hastalıklı kalbimi ne yapacağımı, onunla nasıl yaşayacağımı bilemedim. Kimseyi sevmeyen bu şeyin fazlalık olduğunu, lanetli bir taşla dönüştüğünü, daha fazla atmasına gerek olmadığını düşündüm.

Bir adım öne doğru atınca “Yapma!” diye bağırdım kendime; duymadı. Hayır, seviyorsun, sevebilirsin diyemedim. Bir adım daha attı/attım. Çatı duvarının bittiği yerde, büyükçe bir ağacın dalı başlıyordu; oraya geçti/geçtim. Müezza’yı o zaman, dalın sonundaki kuş yuvasını biraz daha yaklaştığımda fark ettim. Ağlamayı kestim. Ağır adımlarla, yağmura ve daldan gelen çatırdama sesine rağmen ilerledim. Kuşa, yavrularına, hayatın başladığı o küçük yumurta kabuklarına dakikalarca baktım. Ağacın, yapraklarının ve yağmurla yükselen her şeyin kokusunu içime çektim. Müezza’yı kucağıma aldım. Kucağımda, bir işe yaramanın verdiği ferahlık vardı. Bunu, gözlerimde gördüm. Kendime doğru yürüdüm. Kendime baktım kucağımda kedi, arkamda öten kuşlarla. Ağacın, yeşil gömleğine yakıştığını düşündüm. Dalın bitip duvarın başladığı ya da duvarın bitip dalın başladığı o uca geldim. Müezza’yı kendime doğru, çatının içine bıraktım. Daha doğrusu, ben ellerimi gevşettiğimde o fırladı. Bu sırada, yağmurdan olacak, ayağı kaydı Müezza’nın. Ağaç dalı ve çatı arasında, çok kısa bir an için, düşecek gibi oldu. İkimiz de ona baktık. Müezza kendini çatıya atmayı başarıncaya kadar. O başarıncaya, göz göze geldik. “Bak!” dedim kendime, “Bir isim verdin; demek ki Müezza’yı seviyorsun!” Duydum mu bilmiyorum. Duyup hak verdim mi; meçhul. Ama her şey, bunca basit her şey birkaç saniye içinde yaşandı ve ben bu sırada düştüm. Ağaç dalı ile çatı arasından kayıp yere çakıldım. Bunun intihar mı yoksa kaza mı olduğunu anlamaya çalışıyordum. Düşüncem, yere çarptığımda çıkan sesle kesildi. Şimşek çaktı, gök gürledi. Kendimi, yine kendime bakarken buldum. Üç katlı bir bina ile yaşlıca bir ağacın arasında, yerde kırıptısız yatan bembeyaz beden üzerine yayılan kanı fark ettiğim vakit, ölmediğimi anladım. Üzerimde yeşil, siyah ve beyaz vardı.

Arzu Özdemir

DÜŞEKALAN

Düşünde gördüğü bir kadına sırlıslıkla âşık olduğundan bahsetti.
Böyle bahtsızlık görmediğini söyledim ona.
Dahası var, dedi. O da beni sevmiştir.

ÖZÜNÜ KAYBEDEN KUŞ

Doğadaki bütün sesleri çıkarabilen papağanın yanına yaklaşıp merakla sordum: Papağan sesi de çıkarabiliyor musun?

BÖBÜR

“Benim dikenlerim daha çok, senden zenginim!” diye çalım sattı kirpinin biri, gül dalının yanından geçerken.

gölgelik

Kudüs varken...

Necip Fazıl, "Destan" şiirinin bir yerinde: "Bir şey koptu benden, şey, her şeyi tutan bir şey / Benim adım Bay Necip, babamınki Fazıl Bey" der.

Orhan Veli "İstanbul Türküsü"ne şu dizelerle başlar: "İstanbul'da Boğaziçi'nde, / Bir fakir Orhan Veli'yim; Veli'nin oğluyum, / Tarıfsız kederler içinde."

Soyadı yasasından önce doğmuş sanatçılardan çoğunun adında ikinci kelime, babanın adını gösterir. Evlenen kadın, baba adı yerine kocasının adını koyar. Edip Bey'in kızı Halide Hanım, Salih Zeki Bey ile evli olduğu yıllarda "Halide Salih" imzasını kullanmıştır (1901-1910).

Fakat Ahmet Kutsi Tecer'in "Kutsi"si babası Abdurrahman Bey'in tercihidir. Çünkü oğlu Ahmed, Kudüs şehrinde dünyaya gelmiştir (4 Eylül 1901). "Kudüslü" anlamına gelen "Kudsî"nin "Kutsi"ye dönüşmesi de yazı devriminin sonuçlarından biridir.

G

günlük

Faruk Uysal

BALKAN GÜNLÜĞÜ 1

29 Nisan 2018

Kırk Çarpı Kırk

Türkiye Yazarlar Birliği tarafından organize edilen “Edirne’den Mostar’a Kültür Kervanı” adlı programa katılmak üzere İstanbul’a gidiyorum.

Ankara havaalanında uçağa geçişteki bekleme yerinde, aynı programa katılacak D. Mehmet Doğan, Musa Kâzım Arıcan, Mustafa Özçelik, Ahmet Fatih Gökdağ, Necip Tosun, vd. dostlarla karşılaştım.

Merhabalaştıktan sonra bazı arkadaşlar, havaalanında uyuyup da uçağı kaçırdığım Kazakistan seyahatinde kaybolan valizimin bulunup bulunmadığını sordular. Özellikle Mehmet Doğan ağabeyin, “Biz de ihmalkâr davrandık” diyerek, olayda kendini de sorumlu tutmasının, beni etkilediğini belirtmeliyim. Arkadaşlara yarı şaka yarı ciddi, “Bu adama yol boyunca mukayyet olun, sabıkalıdır. Gözünüz kırmızı montunda olsun!” dedi. Ben de eşimin özellikle kırmızı mont giydirdiğini belirttim. Gülüştük.

Uçakta bozuk koltuğa denk geldim; dik durmuyor, biraz arkaya kayıyor. Havalanma öncesi hostes emredici bir ses tonuyla benim başka bir koltuğa geçmemi istedi. Geçebilirdim ama onun hitap tarzına tepki olarak yerimi değiştirmemekte direndim.

Edgar Morin’in *Yitik Paradigma: İnsan Doğası* adlı kita-

bını okuyorum. Kitabın ilk sayfaları ilgimi çekiyor.

Tur firması, uçakla Ankara'dan gelen katılımcıları, havaalanından Harbiye'de bir otele transfer etti. Otelde güzel bir öğle yemeği yedik. İsteyenler vapurla boğaz turuna gitti.

Akşam TYB'nin "Kırkıncı Yıl Vefa Gecesi" adlı programa katıldık. Program, Fatih'te Ali Emîrî Kültür Merkezinde gerçekleştirildi. Kültür merkezine Ali Emîrî isminin verilmesi bir kadirşinaslık olarak çok hoşuma gitti.

Yeni nesil bilmiyor; Ali Emîrî değerli bir isim. Yahya Kemal, "Ali Emîrî'ye Gazel" adlı şiirinde, "Diz çök önünde şimdi Emîrî Efendi'nin" der.

Fatih'te paha biçilemez zenginlikteki Millet Kütüphanesini bağışlayan kişidir Ali Emîrî. İçinde Fatih, Yavuz, Kanuni ve diğer padişahlara ait divanların orijinallerinin de bulunduğu binlerce cilt elyazması ve kopyalardan oluşan kütüphane gerçek bir hazinedir. Türkçenin ilk lügati meşhur *Divanü Lügati't-Türk*'ün orijinali de bu kütüphanededir. Ali Emîrî'nin sadece bu lügati bulup Türk kültürüne kazandırması bile adının bu dil var oldukça anılması için yeterlidir.

Zamanın Fransız elçisi, kütüphaneyi otuz bin İngiliz lirasına satın almak üzere Ali Emîrî'ye müracaat eder. Hatta teklifini daha cazip hale getirmek üzere, Paris'te Ali Emîrî Efendi adında bir kütüphane kurulacağını, kendisinin de kütüphanede uzman maaşıyla istihdam edileceğini, yaşadığı müddetçe kitaplarının başında olacağını, yanında hizmetini görecektik Müslüman bir kişi ile bir de aşçı götürebileceğini ve bunların ücretlerinin de ödeneceğini belirtir. Bu son derece cazip teklife Ali Emîrî Efendi; "Efendiler ben bu kütüphaneyi devletimin bana verdiği maaşlarla edindim. Öldüğüm zaman milletime kalması için... Bir daha böyle bir teklifle gelirsiniz sizi kovarım." diye cevap verir.

Yahya Kemal, "Ali Emîrî'ye Gazel" adlı şiiri yazmasaydı ben Ali Emîrî'yi tanır mıydım, bilmiyorum. Üstat iyi ki yazmış; belki benim gibi nice insan o şiirin peşinden giderek tanıdı ve tanıyacak Ali Emîrî Efendi'yi.

Yahya Kemal'in "Ali Emîrî'ye Gazel"i, bana ünlü Rus şair Puşkin'in "Bahçesaray Çeşmesi" adlı şiirini anımsattı. Kırım, Rusların eline geçtikten sonra, yarımada'daki bütün yer isimleri yavaş yavaş Türkçeden Rusçaya dönüştürülür. Bir tek Bahçesaray'ın ismi hâlâ Bahçesaray'dır. Puşkin, 1822'de Kırım'da sürgünde iken gördüğü Hansaray'dan ve Giray Han'ın genç yaşta kaybettiği eşi için yaptırdığı çeşmenin hikâyesinden etkilenecek "Bahçesaray Çeşmesi" adlı bir şiir yazar. O dönem Çarlık Rusya'sında ve Avrupa'da meşhur olan bu şiir, aynı zamanda Bahçesaray ismi için bir tescil belgesi olmuştur:

Aşk fıskiyesi, ölümsüz çeşme!
Sana armağan olarak iki gül getirdim.
Seviyorum bitimsiz konuşmanı
Ve şiirsel gözyaşlarını senin.¹

Bazen bir şiir bir tarih, bir dil, bir millet olabiliyor...

Ali Emîrî Kültür Merkezinin salonunda, TYB'nin kırkinci yılını konu alan bir slayt sunumu yapıldı. Mehmet Doğan, Ümit Meriç, Erol Sayan, Emin Işık, Ara Güler, Nurhan Atasoy, Devrim Erbil, Beşir Ayvazoğlu, Alaaddin Yavaşca ve Amir Ateş'in de aralarında yer aldığı, kültür ve sanat dünyamızda eserleriyle iz bırakan kırk kişiye TYB tarafından berat verildi.

Kırk çarpı kırk...

Ve güzel bir Türk sanat müziği icrası ile program tamamlandı.

30 Nisan 2018

Selimiye Bir Camiden Çok Fazla

Otobüsle İstanbul'dan Edirne'ye hareket ediyoruz. Yolculuğumuzun bundan sonrası Saraybosna'ya kadar otobüsle devam edecek. Sabah aramıza birkaç yeni arkadaş daha katıldı ve sayımız arttı. Ama katılacağını bildiğim arkadaşlardan hâlâ gelemeyenler var.

Uğrayacağımız yerler Edirne, Kırcaali, Filibe, Gümülcüne, Selanik, Manastır, Ohri, Gostivar, Banisa, Kalkandelen, Üsküp, Priştine, Prizren, İşkodra, Budva, Kotor, Trebinje, Mostar, Saraybosna...

Durak yerlerimizde Filibeli Ahmed Hilmi, Ömer Seyfettin, Yahya Kemal, Mehmed Âkif, Şemsettin Sami, Mehmet Selimoviç ve İvo Andriç gibi Balkan ve Türk kültürüyle ilişkisi olan önemli edebiyat adamları da olacak. Onlar hakkında konuşacağız, onların eserlerini okuyacağız.

Edirne'de ilk uğrak yerimiz Selimiye Camii. Camiye yakın bir yerde otobüsümüz davul zurna ile karşılanıyor. Önce öğle yemeği yiyeceğimiz lokantaya gidiyoruz. Davul zurna dış mekân çalgısı olmasına rağmen, çalgıcılar bize lokantanın içinde de serhat türkülerinden oluşan bir konser sunuyor. Bu davul zurna seremonisi, Edirne'de bulunduğumuz sürece bize rehberlik de yapacak olan Edirneli şair yazar Mustafa Hatipler'in hoş bir sürprizi.

Edirne denilince akla elbette Selimiye Camii gelir. Çünkü Selimiye bir cami-den çok fazladır. O, yalnız Edirne'nin sembolü değil, aynı zamanda Asya bozkırlarından kopup gelen Türklüğün, Osmanlı İmparatorluğunun, dahası İslam medeniyetin sembolüdür. Ancak ihtişamı nedeniyle Edirne'yi Selimiye'den ibaret saymak gibi bir yanılgıya düşülüyor. Selimiye'nin yakınında bulunan Eski Cami (Ulu Cami) ile Üç Şerefeli Cami de tek başına bir şehrin sembolü olabilecek nitelikte eserler. Selimiye'nin karşısında şehrin başka bir tepesinde olan Muradiye Camii ise, bizim gittiğimiz akşam vakti, bir uhrevi hava ile Edirne'yi sarmış, kucaklamış gibiydi. Ayrıca akşam vakti buradan bakınca, o heybetli Selimiye, her parçası birbiriyle uyumlu bir biblo güzelliğine bürünmüştü.

Saat 20.00 civarında Meriç nehri kıyısında bir salona geldik. Tarihî Meriç köprüsü ve köprünün altından sessizce akan Meriç, âdeta insanı büyülüyor. Rıdvan Canım'la beraber nehri ve köprüyü de alacak şekilde bir iki kare fotoğraf çektiyoruz.

Salonda Edebiyat oturumu yapıyoruz. Yazarlar Birliğinin kuruluşuna ilişkin bir slayt gösterisi ile başlıyor program. Yazarlar Birliğinin faaliyetlerinde yüzlerce dost insan yer almış. Bir kısmı dünya defterini kapatmış. Dünya defterini kapatanlardan biri de M. Akif İnan... Yazarlar Birliğinin kuruluş yıllarına ilişkin faaliyetlerde onun da fotoğrafları yer alıyor. Onu ne kadar çok özlediğimi hissediyorum. Onun hesapsızlığını, cömertliğini, adanmışlığını düşünüyorum.



Sunucumuz Cihat Zafer, kültürel birikimi ile konuları birbirine bağlayarak programa akıcılık kazandırıyor. Mehmet Doğan, Necip Tosun, Abdullah Harmancı ve Mustafa Özçelik konuşmalarında önemli diyebileceğim yorumlamalarda bulundular.

Fahri Tuna kulağıma eğilerek programda sen de şiir okuyacaksın deyince, hazırlıksız yakalanmış oldum. Yanımda son şiir kitabım *Kırılmalar* olduğu için, ancak oradan bir şiir okuyabilirdim. Aklıma Akif İnan için yazdığım “Aydınlık Bir Resim” adlı şiir geldi, böyle bir konseptte onu da zikretmenin iyi olacağını düşündüm.

Edirne’de yaptığımız bu programın benzerlerini Kırcaali, Gümülcine, Gostivar, Üsküp, Prizren, Mostar, Saraybosna’da da yapacağız.

Geç vakit otele giderken Mustafa Hatipler, Edirne’nin tarihî ve doğal güzelliklerini, bir de gece ışıkları altında, otobüs penceresinden seyrettirdi bize.

¹ Alıntı, Puşkin’in dilimize Ataol Behramoğlu tarafından çevrilen, Adam Yayınları İstanbul 2003 basımı, *Uçuyor Troyka Yel Gibi* adlı kitabından yapılmıştır ve şiirin tamamı değil sadece ilk dördlüğüdür.

Yazı

Ali Galip Yener

ORPHEUS PARÇALANINCA: EDEBİYATTA POSTMODERNİZM VE SESSİZLİK

Postmodernizmin edebiyattaki yeri üzerine klasikleşmiş bir metin ilk yayımından (1971) nerdeyse yarım yüzyıl sonra Türkçeye çevrildi. Edebiyat eleştirmeni, teorisyen Ihab Hassan'ın (1925-2015) Orpheus mitinden yola çıkarak sessizlik kavramı bağlamında edebiyatın modernlik sonrasını detaylı bir şekilde işlediği ve “postmodern edebiyata doğru” alt başlığını taşıyan bu başvuru metnini Türkçeye kazandırdığı için Hece Yayınlarına yazının başında teşekkür edelim.

Hassan, 1960'ların başında ABD'de ilk kez postmodern roman terimini ortaya atmış ve postmodern edebiyatın teorik esaslarının oluşumuna hakiki bir katkıda bulunmuştur. Elimizdeki kitabı postmodern anlatının esaslarını belli bir teorik program çerçevesinde okura sunduğu referans niteliğinde bir eserdir. Daha önce postmodern terimi Amerikan edebiyatındaki yeni tercihleri tarif etmek için kullanılmış, ancak ilk kez bu eserle edebiyat eleştirisinde postmodernliğin ne olduğu açıklığa kavuşmuştur. (Bkz: “Postmodern Öğreti...”, Sevim Işıksalan, Anadolu Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi, C.7/S.2, 2007) Kısacası Hassan'ın incelemesi alanında artık bir klasiktir demek mümkündür.

Hassan'ın kitabına geçmeden önce edebî eleştiride modernlik-postmodernlik farklılaşmasına bir göz atalım. Batıdaki ele alınışıyla modernlik, kısaca aklın aydınlanmasıdır. Bu hal ile toplum merkezî konuma geçer. Batıda Tanrının yerini bilim alır. Akılcı/bilimsel/teknolojik vb. etkinlik ürünleri yaygınlaşır. Bunda esas felsefe Aydınlanma olarak kabul edilir ve modernliğin başlangıcı 16.-17. yüzyıllara dayanır. Estetik modernizm anlamındaki başlangıç ise 19. yüzyıl sonudur. Modernlik sürecinde temel nokta İnsan-Tanrı birliğinin yerini bölünmüş evren fikrinin almasıdır. Max Weber, *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*'nda modernliğin ilkelerini şöyle sıralar: Büyü bozumu (kutsal olanla olmayanın birbirinden kopma tema'sı), dünyevileştirme, akılcılaştırma, meşru akılcı otorite ve sorumluluk ahlâkı. (Türkçesi: Hil Yayın, İst: 1985) Böylece dine zıt bir işlevle doğaya davet, iyilik ve kötülüğe sadece toplumsal esaslı bakmak Aydınlanma felsefesinde modernliğin kurucu ilkeleri olarak karşımıza çıkar. Modernliğe geçişi tespit eden dört esas aşamayı şöyle sıralamak mümkündür: 1- Bilimsel devrim: Newton'la başlar. Kendini düzenleyen bir doğaya geçişi temsil eder. 2- Siyasi devrim: Demokrasi devletin tek rasyonel idare şekli olur. 3- Kültürel devrim: Aydınlanma bağlamında ölçütlerin rasyonelleştirilmesini, laikleşmeyi ve insan araştırmalarının merkezileşmesini içerir. M. Foucault, 18. yüzyılın sonuna kadar insan kavramının ortada olmadığını, ancak son dönemlerde bu kavramın ortaya çıktığını ifade eder. 4- Teknik-endüstriyel devrim:

Teknik yapıdaki otonomi sayesinde insan imalat sürecinin dışına atılabilmiştir.

Yukarıdaki tespitlere destek olması ve postmodernliğin algılanma şeklini değerlendirmeye yaraması bakımından Anthony Giddens'in *Modernliğin Sonuçları* (Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 1994) isimli eserindeki modern öncesi ve modern kültürlerde güven ve risk ortamları ile ilgili gözlemlere değinmek faydalı olacaktır. Modernlik öncesinde genel anlamda bölgeselleşmiş güven ve yerel ilişkiler önem taşır. Güven ortamını akrabalık ilişkileri, dinî kozmolojiler ve gelenek sağlar. Risk ortamını doğal tehdit ve tehlikelerle dinî referanstan mahrumiyet şeklinde beliren insani orijinli şiddet tehdidi oluşturur. Modernlik ise genel anlamda yerinden ayrılmış, başka deyişle bölgesel olmayan soyut sistemlere yönelik güven ilişkilerine dayanır. Burada kişisel ilişkiler, soyut düzenekler ve geleceğe dair fikirler ön plandadır. Modernlikte risk ortamını modernliğin kendi üzerine düşünmesinden (reflexivity) kaynaklanan tehdit ve tehlikeler, savaşın endüstrileşmesinden köken alan insan şiddeti tehdidi ve kendi üzerine düşünmenin benliğe uygulanmasından meydana gelen kişisel anlamsızlık duyma tehdidi oluşturur. Giddens'a göre modernliğin kurumsal boyutları dört kategoride ele alınabilir: 1- Kapitalizm: Rekabetçi emek ve ürün piyasaları bağlamında sermaye birikimi; 2- Gözetleme: Enformasyonu ve toplumu kontrol etme; 3- Askerî iktidar: Savaşın endüstrileşmesi bağlamında şiddet vasıtalarının kontrolü;

4- Endüstriyalizm: Doğanın endüstrileşmesi, yapay çevrenin gelişmesi. Bunlardan ilk kategori ile ekonomi siyasetten tecrit edilir. Sonuncusu ile ise, tek dünya içinde yaşama arzusu şekillenir. Yine Giddens'ın tespitlerine göre modernlikten postmodernliğe geçiş aşamalarında küreselleşmenin boyutları şöyle yer alır: Ulus-devlet sistemi, kapitalist dünya ekonomisi, askeri dünya düzeni ve uluslararası işbölümü (endüstriyel gelişme). Şimdi kısaca postmodernliğin temel özelliklerini kaydedelim: Toplumsal çeşitlilik (parçalılık-parçalanma), her alanda temel ilkelerin geçersizleşmesi (meta-anlatıların kaybı), insan etkinlik ve eyleminin anlamı üzerinde endişe dolu bir belirsizlik ve genelleştirilmiş bir belirsizliğe geçiş (dinî referans ve hayat tarzının dönüşü) postmodern durumun esaslarını oluşturur.

Postmodernliğe niçin ihtiyaç duyulduğunu anlama bakımından modernliğin bunalımına kısaca değinelim. Kişinin kendi üzerine düşünmesine dayalı olan modernliğin eleştirel bir kavram olması son derecede modern bir eleştiriye kendisinin davet etmesi anlamına gelir. Bu, onun esasında yer alan Aydınlanma fikrinin ve pozitivizmin (akılcılığın) eleştirisi demektir. Max Horkheimer *Akıl Tutulması*'nda bunu şöyle tespit eder: "Özerkliği kalmayan akıl bir araç haline gelmiştir. Özne aklın pozitivizm tarafından öne çıkarılan biçimselci cephesinde, nesnel içerikle bağıntısızlığı vurgulanır; pragmatizmin öne çıkardığı araçsal cephesinde ise, kendi dışında belirlenmiş içeriklere teslim oluşu belirginleşir. Akıl

bütünüyle toplumsal süreçlere boyun eğmiştir." (Metis, İstanbul: 1986, s.75) Horkheimer'in yaptığı, nesnel aklın öznel akla boyun eğişini yani akılcı paradigmadan bütünüyle teknik bir eyleme geçişi mahkûm etmek olmuştur. Kısacası modernliğin bunalımı iki safhadan oluşur: 1- Başlangıçtaki özgürleşme hareketi tükenmeye yüz tutmuştur. 2- Kendisini araca tâbi ve teknik eylemin içine kapatılmış hissedilen bir kültür, anlamını kaybeder. Böylece modernleşme süreçlerinin baskı yapma ve devam ettirme, denetim ve siyasi otorite ile bütünleşme vasıtası oldukları ortaya çıkar. İşte bu fikrî zeminde postmodernlik edebiyatta ve edebî eleştiride doğmuştur. Bu alanlarda kendine kalıcı bir yaşama zemini bulmuştur. Her ne kadar postmodernliğin aşıldığı, postpostmodern dönemde yaşadığımız söyleniyorsa da Hassan'ın kitabında birazdan göreceğimiz gibi postmodernliğin edebiyat kanonundaki kalıcılığını tartışmak hiç anlamlı değildir. Zira eserlerindeki postmodern unsurlar bakımından ele alındığında Genet, Kafka, Beckett vb. yazarları dışarıda tutabileceğimiz bir Batı edebî kanonu mümkün görünmemektedir.

Hassan, kitabını sessizlik kavramı üzerinde inşa eder. Postmodern edebiyattaki yenilikler, ifadenin parçalanması, büyük anlatının kaybı, içeriğin benzersiz bir şekilde çeşitlendirilmesi gibi değişiklikleri Orpheus mitinin parçalanması ile nitelendiren yazar, postmodern edebiyattaki çoksesli çeşitliliğin sessizlik durumuna nasıl dönüştüğünü büyük romancıların eserleri üzerinden gösterir. Bu değiş-

me ve çeşitlilik, Octavio Paz'ın ifade ettiği gibi postmodernist edebiyatta metne sızan farklı seslerin bir sentezi ve dilin tesadüfî kristalleşmesini içerir. (agy, s. 15) Postmodernist tavrın post-yapısalcı görüşle birleştğini söyleyen Hassan, modernizmde ortaya çıkan dil ve kültür krizinin sessizlik kavramı ve Orpheus mitinin parçalanması ile izah edilebileceği fikrini ileri sürer. Kitabın farklı noktalarında Zen'den, Budizmden söz edilmesi sessizlik kavramının öne çıkarıldığı düşünülmürse hiç şaşırtıcı değildir. Zaten kitabın Türkçeye çevrildiği 1982'deki ikinci baskının önsözünde yazar, Mallarmé'nin şu sözünü bilerek alıntılarmıştır: "İki boşlukla karşılaştım: Birincisi Budizm'i bilmeden eriştiğim Hiçlik... diğeri ise Çalışma." (s. 18) Hassan modernizmin içinde bir oyuk açmış olan postmodernist edebiyatın seçkin temsilcilerinde sessizlik edebiyatını araştırır ve bulgular. Sade, Jarry ve Apollinaire gibi sürrealistler, Dadacılık, Hemingway, Kafka, varoluşçuluk, Genet ile devam eden araştırma, "imgelemin sonu"-nu işaret eden Beckett ile sonlanır. Sonuç bölümünde "yok olan biçim'de sessizliğin diyalogu" keşfedilir. İkinci baskıya alınmış "Sonsöz 1982" başlıklı bölümde ise postmodern kavramının ne olduğuna dair, her zaman başvurulabilecek bir teorik çerçeve okura sunulur.

Hassan kitabın Giriş bölümünde Orpheus mitini yeniden yorumlar. Bu isimle ilişkili kültlerin, kelimeyi ve bedeni varoluşun dansında harmanladığını, onun şarkısının bütün doğayı harekete geçirdiğini, onun kendi sesiyle değil Tanrı'nın el koyduğu

sesle konuştuğunu, panteist bir neşeyi taşıdığını yazar. Esasen Orpheus'un şarkı söyleyen vücudu, bünyesinde doğanın sessiz bütünlüğünün ve bilincin çoksesliliğinin çatışmasını yüklenmiştir. İşte modernizm yazara göre Orpheus'un parçalanması ile yaysız bir lire sahip olmuştur. Edebiyatta bu parçalanmanın dolaysız sonucu olarak, sessizliğe davetin açığa çıkmasının ilk ipuçları Blake ve Sade'in eserlerinde görülmüştür. Sonrasında 19. yüzyıldaki romantikler ile postmodern edebî sahneye geçiş kolaylaşmıştır. Edebî dilin parçalanması ve devamlılığını sürdürmesinin yarattığı diyalektik modern biçimlerin çözülüşüne yol açar ve postmodern biçim buradan "sessizlik diyalogu" içinde açığa çıkar.

Hassan'ın verdiği yazar ve eser örneklerini burada detaylı bir şekilde ele almamız mümkün değildir. Ancak okura Sade'dan Beckett'e uzanan bir tarihi çizgide sağlam bir analiz sayesinde postmodern edebiyatın imkânlarının kalıcı bir tablosu ile buluşacağını ve edebî modernizmin güçlü esaslara dayanan bir eleştirisine şahit olacağını müjdelemek isterim. Giriş'te Hassan on maddede âdeta bir sessizlik manifestosu sunar ve postmodern edebiyatın kalıcı imkânlarını teorik olarak nasıl inşa edeceğini gösterir. Sade'dan Beckett'e uzanan sessizliğin edebiyatın avangard geleneğine işaret ettiğine dikkati çeken Hassan, sessizliğin akıl, toplum, tarihten uzaklaşmayı, her türlü toplumsal varoluş şeklini feshetmeyi amaçladığını yazar. Sessizlik sanattan vaka, rüya, saçmalık ve sayıyı amaçlayan öz-yadsımayı bek-

mektedir. Biçimler böylece tahrip olur, karşı diller yaratılır. Sessizlik ile aklın, hükümsüzlük, mistik trans vb. aşırılık durumları doldurulur. Dünya bilinen gerçekliğinden çıkar ve sessizlik farkındalık durumlarını değiştirdiği için kendi üzerinde bilince dönüşür. Edebiyatın modernden postmoderne giden gelişimini esas yönlendiren bu “sessizlik diyalogu” olmuştur. Hassan gibi teorisyenlerin yaptığı eleştiri bütünüyle edebî alana içkin olup edebiyatın otonom hayatına dâhildir. Böylece edebiyat politik yönelimli (burada hiç şüphesiz Marksist politikadan bahsediyorum) bir eleştirel analizin kurbanı olmaktan çıkarılır. F. Jameson, T. Eagleton gibi yaşayan önemli Marksist eleştirmenlerin yani edebiyat incelemesine “daima tarihselleştir” düsturundan bakan teorisyenlerin şiddetle itiraz ettiği nokta budur. Ancak edebiyatın kendine ait, özgün, saygıdeğer hayatını devam ettirmesi ancak bu politik bakımdan hükmedici, Marksizmin dayattığı koşulsuz ilerlemeci ve eril dilden kurtarılmasına bağlıdır. Hassan’ın kitabının değerinin politik hükmedici dilden kendisini kurtarmasına dayandığını unutmayalım.

Hassan’ın eseri gibi postmodernist edebî eleştiri metinleri eleştirinin edebîleşmesini kendisine referans olarak alır. Tzvetan Todorov’dan aktaralım: “Edebî izleklerle ilgili her kuram, bu izleklerin felsefe ya da sosyolojiden gelen bir kategoriler bütününe indirgenmesi yönünde bir eğilim gösterir. Bu kategoriler dilbilimden alınmış bile olsa bir şey değişmez. Daha da ileri gidebiliriz: Edebiyattan söz ederken gündelik kullanım dilinden yararlan-

mak zorunda olduğumuz içindir ki, edebiyatın başka yollarla da dile getirilebilecek düşünsel bir gerçekliği ele aldığı fikrini sokmuş oluyoruz işin içine. Oysa edebiyat gündelik dilin söz etmediği ya da sözünü edemediği şeyleri dile getirme çabası olarak var olmaktadır. Bu nedenle eleştiri (yani en iyileri) her zaman edebîleşme eğilimi gösterir. Edebiyatın ne yaptığı ancak edebiyat yapılarak anlatılabilir.” (Fantastik, Metis, İstanbul:2004, s.29) Böylece Todorov, has edebiyatın ancak aynı seviyede edebî bir eleştiri ile sorgulanabileceğini yazar. O, edebî söylemde politik olana vb. indirgenme meselesini aşmanın çözümünü yine edebî söylemin otonomisinde görür. Hassan’ın eseri edebî söylemin otonomisine saygı duyduğu bir zeminde edebî eleştiriye geliştirdiği için değerlidir.

Orpheus’un parçalandığı dünyada postmodern edebiyat neye ulaşır? Bu sorunun cevabı Hassan’a göre Zen ruhunda ve sessizliktedir. Dünya insanın şahsi mülkü değildir, insani ihtiyaçlara göre düzenlenmez. Bu, “hümanizmin kibrinden, trajedinin kendi kendine acımasından, insanın her yerde olduğu varsayımından ve evrenin ona karşı mucizevi bir birlik oluşundan nefret etmeye” dayanır. (s. 209) İncelemeci, Zen ruhunu, Kafka’dan Beckett’e, Robbe-Grillet’den Genet’ye pek çok yazarda bulur. Sessizlik geleneğini takip ettiğini ve “sessizlik gerilimleri”nin dil, kültür ve bilincin karmaşıklıklarını taşıdığını söyler. Postmodern edebiyatta sessizliğin iki esas vurgusunu öne çıkarır: “(a) dilin negatif yankısı, kendini yok eden,

şeytani, nihilist; (b) pozitif sükûneti, öz-aşkınsal, kutsal, mutlak.” (s. 296). Orpheus’un parçalanışı mitinin edebiyat tarihini işgal ettiğini, yok olan edebî biçimlerin hikâyesinin Sade’dan Beckett’e edebî tarihte takip edilebileceğini yazan Hassan, aynı zamanda bu mit üzerinden postmodern edebiyatı anlamaya ve postmodern kavramını teorileştirmeye yönelir. Eserin edebiyat tarihi bakımından günümüzde de önemini özellikle koruyan bölümü yazarın postmodern kavramını geliştirdiği, kitabın 1982 baskısına yazdığı Sonsöz’dür. Batı edebiyatında kano-nun mümeyyiz vasfını temsil eden bir grup yazarı, Kafka’dan Beckett’e kalburüstü örneği postmodern edebiyat kavramı altında toplamanın teorisini inşa etmek nasıl mümkün olabilir? Sorunun kısa ve açık seçik bir cevabı kitabın sonunda verilir. Bu yazarlarda Zen’in sunduğundan bağımsız olmaksızın “sessizliğin edebî geleneğinin parçası olan kendini parçalama dürtüsü”nü keşfeden incelemeci, postmodern edebiyatın içinde bulunduğu çağı ‘belirsizlik + içkinlik’in çağı olarak niteler.

Hassan, postmodernizmin verili bir tanımının süreklilik ve süreksizlik, diakroni ve senkroniyi kapsayan dört katlı bir bakış açısını gerektirdiğini ifade eder. Modernizm ile postmodernizmin farkları bakımından çok önemli bir ikili karşıtlık şeması sunar. Bu kapsamlı şemada, modernizmde mev-

cut logos, Anlatı/Büyük Tarih, belirti, köken/neden, metafizik, belirlenmişlik, aşkınlık vasıflarının postmodernizmdeki karşılıkları sıra ile şöyledir: sessizlik, karşı-anlatı/Küçük Tarih, arzu, farklılık-farklılaşım/iz, ironi, belirlenmemişlik, içkinlik. (s. 319-320) Postmodernizmin içkinliği, en geniş anlamında dil’i işaret eder ve dil, bütün edebî belirsizlikleri, epistemik muam-maları, politik oyalamaları içerir. O halde postmodernizm: “açık, oyunbaz, istek bildiren, koşullu, ayırıcı, belirsiz formlara, ironilerin ve bölünmelerin söylemine, yokluğun ve kırılmaların ‘beyaz ideoloji’sine, kırımın arzusuna, karmaşanın büyümesine, sessizliklerin ifadesine” döner. (s. 322) Bana kalırsa bu belirsizlik ve içkinlik edebiyatın ve edebî eleştirinin önünü açar. Edebiyatın imkânları artar ve edebiyatı güncel politikanın tahakkümündeki toplumcu dayatmaların taleplerinden kurtarmanın yolu da açılmış olur. Postmodern dönemin aşıldığını, onun “geç kapitalizmin kültürel mantığı”nı temsil ettiğini (Jameson) ve neoliberal globalist politikanın kültürel karşılığı olduğunu söyleyenler karşısında Hassan’ın çalışması edebiyatın ve edebî eleştirinin otonomisini savunduğu için önemlidir. Kaleme alınışından yaklaşık yarım yüzyıl sonra tarihî değeri bir yana, edebî değeri bakımından da dikkatle okunmalıdır. Hararetle tavsiye ederim.

Leyla Aarsal

EDEBÎ DÜZLEMDE BATI KANONU YA DA EUROCENTRİSM

*Okuduğumuz metni, hem içine aldıklarına hem de
yazarın dışladıklarına açarak okumalıyız.*

Edward W. Said

Jean-Paul Sartre *Edebiyat Nedir?*'de Klasik Dönem edebî yapıtının, toplumsal yapının yabancılaşmış yansıması olduğunu betimlerken bu yabancılaşmayı da *yansımamış yansıyış* olarak adlandırıyor. Yapıt "Katolik evrene aracılık etmekte, dünyayı ele geçirmekte, yakalamakta" fakat aynı ölçüde de "kendini yitirmektedir". Emperyal gerçekliğin kültürel alana doğrudan yansıyan bilinen örneklerine karşılık, gizli bir ide olarak belikte tutularak, doğrudan dile getirilmeyip saklı bir ideolojik propaganda haline getirildiği, fakat dikkatli bir okuma ve takiple asıl gerçekliğin kendini ifşa ettiği eserlerin künyesini yansıtmak adına biz de yazıya böyle bir vurguyla girmeyi uygun bulduk. Aslında, emperyalizmin yapısının, kuramsal olguların gerçeklik/sahihlik/çarpıcılıkla örtülü bir şekilde işlendiği bu yazınsal dilin içsel biçim ve yapıları üzerine damgasını vurduğunu, bunun da eninde sonunda aşikâr olacağını ifadeye yelteniyorum. Bu yazıda Harold Bloom'un *Batı Kanonu*'nun *yabancılaşmışlığı*nı irdeleyerek, düşünce dünyamıza *yansımamış yansıyış*ını çözümlemeye çalışacağım. Geç-

mişten günümüze mevcut kültürel atmosferin konuya özgü topografyasını çıkarmak ve mevzuyla bir temel oluşturmak adına bilgilerimizi güncelleyerek işe koyulabiliriz.

Çok bilinen bir tavrıyla Batı'da Avrupamerkezciliğin (Eurocentrism) hâkim ideoloji olduğu gerçeğinin tüm kurumsal işletim sistemlerine, hakeza kültürel yapılara, etkinliklere, söylemlere yansıdığını biliyoruz. Hatta Batı'nın düşünce sistemi, felsefesi bu şekilde işliyor, hâkim ideolojileri bu düşünceyle işlerlik kazanıyor; siyasetten eğitim sistemine kadar bütün disiplinleri bu hegemonyanın tahakkümü altında sistemleştiriliyor diyebiliriz net bir şekilde. Edward W. Said'in şu sözleri kanıt teşkil ediyor bu noktada: "Yıllar süren Emperyal yayılma sırasında Avrupa kültürünün merkezinde, önüne geçilemeyen ve aralıksız bir Avrupamerkezcilik yatmıştır; ama boyunduruk altına alma işini her şeyden önce kimliklerini (düşük düzeyde bir varlık olma dışında) kültürden, hatta beyaz Hristiyan Avrupalı kavramından sürgün etmek yoluyla gerçekleştiriyordu." (Said, 1998: 334). Avrupalı, beyaz ırkın üstünlüğünü; ırkla beraber aynı zamanda bu ırka ait tarihî mirasın, medeniyetin, kültürün de üstünlüğü ideolojisini yayma ve pekiştirme politikası gütmüş, sömürgeler ve çeper ülkeler nezdinde bu ideolojiyi tüm dünyaya kabul ettirme, daha önemlisi bu kanıyı zihinlere kazıyarak kültürel bir hafıza oluşturma savaşımı vermiştir. Hâlâ da öyledir. Bu savaşımın kültürel etkilerini, sebep ve sonuçlarını uzun yıllardır araştıran Edward W. Said'in oryan-

talizm üzerine çalışmasını özendiren etmenlerden biri de; “eski Yunan ve Latin edebiyatı gibi alanlarda (tarih yazıcılığını, antropolojiyi ve toplum-bilimi saymasak bile) görülen sözüm ona evrenselciliğin, başka edebiyat ve toplumların değeri ya daha azmış ya da aşılmışmış gibi, son derece Avrupamerkezci oluşuna ilişkin eleştirisidir. Çünkü Batılı, otoritesini, sınır dışı sömürge varlıklarının sömürülmesinden olduğu kadar, önemsizleştirilmesinden de alıyor.” Aşağıda bu konuya tekrar döneceğiz.

Said’in iddia ettiği bir başka gerçeklik ise, gerçekçi Batı edebiyatının Hristiyan inkarnasyonundan çıktığı düşüncesidir. Bu düşüncenin yörüngesi altında düşündüğümüzde Shakespeare, Dante ve Milton gibi isimlere atfedilen ölümsüzlük payesi gibi olağanüstü kutsi içerik ve ilahi yüceleştirmeler daha bir anlam kazanıyor. “Kararlılıkla öne sürülen bu tez, Auerbach, Curtius, Vossler ve Spitzer’in gözünde de bu isimlerin taşıdığı çok büyük önemi” açıklıyor. -Elbette Harold Bloom ve daha nice-lerinin gözünde de- Batı, medeniyetini, yüzyıllar boyunca ölümsüzleştirip hâkim güç kılabilmek adına kültürel mirasına, tarihine, edebiyatına ve bu güçlü edebî isimlerine ilahi vasıflar giydirek âdeta tanrılaştırmış, onların eserlerinin kıymetini kutsal kitapların da üzerine çıkaran söylemler, mitolojik kurgular geliştirmiştir. Bu savaşımın devamı kapsamında çokkültürlülük kavramı altında Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının başlatıldığını ve bunun zaman içerisinde bir bayrak yarışına dönüştürüldüğü-

nü gözlemliyoruz Said’in araştırmalarından. Üstelik bu çalışmaların tam da antiemperyalist protestolarla eşzamanlı bir ortamda nüfuz ediyor oluşu hayli ilgi çekici. Fakat bizim zannettiğimiz üzere karşılaştırılan; edebiyatlar, kültür zenginlikleri ve çeşitliliği değil, taraflı bir şekilde Batı’nın propagandasını yapacağı ve örtülü bir göz boyamayla kurumsallaştıracığı kendi kültürü ve edebiyatıdır hedefteki esas gerçeklik. “Bu çerçevede Karşılaştırmalı Edebiyat fikri, dilcilerin evrensellik ve dil aileleri konusunda kazandıkları türde bir anlayışı dile getirmesinin yanı sıra, nerdeyse ideal bir dünyanın bunalımından arınmış huzurunu da simgeliyordu. Dar fikirli siyasal işlerin üstünde, hem erkek ve kadınların mutlu bir biçimde edebiyat adı verilen şeyi ürettikleri bir tür antropolojik Cennet hem de Matthew Arnold ve tilmizlerinin ‘kültür’ dünyası olarak adlandırdıkları, yalnızca ‘düşünülenlerin ve bilinenlerin en iyisinin’ kabul gördüğü bir dünya yer alıyordu.” (Said, 1998: 93).

Karşılaştırmalı Edebiyat demek küresel manada dünya edebiyatı demek anlamına geliyordu ama alan, “bilgi kuramı açısından, Avrupa’nın ve Avrupa’ya ait Latin Hristiyan edebiyatlarının tepede ve merkezde yer aldığı bir tür hiyerarşi olarak düzenlenmişti.” Burada bir parantez açarak, Karşılaştırmalı Edebiyatın sadık bir savunucusu ve neferi olan, -Bloom’un da sıklıkla ve hayranlıkla adını *Batı Kanonu*’nda geçirmesi sebebiyle, ilişkilendirmeyi sağlam yapabilmek için konuyu açmak gerekiyor- bu kürsüyü İkinci dünya savaşı sonrasında İstan-

bul'da kurmak için Türkiye'ye gelen Auerbach'tan bahsetmek gereği duyuyorum. Aslında sanıldığı üzere kürsüyü kurmak amacıyla değil de savaş sonrası Nazi Avrupa'sının sürgünü olarak gelmiştir İstanbul'a. Elbette bilim insanı olmanın görev bilinciyle boş durmayacak ve yapılması gerekeni en üstün şekilde gerçekleştirerek kürsüyü kuracaktır. Ayrıca bu tarihlerde yazdığı *Mimesis* isimli kitabı "bir metinsel çalışmadan ibaret olmayıp 'uygarlığın sürdürülmesine yönelik edim'" niteliğindedir. Yani, alan, üzerine düşen medeniyetini hâkim kılmaya görevini başarıyla yerine getirme aşamasında sağlıklı adımlar atmaktadır, demekle yetiniyorum bu noktada. Zira, Auerbach'ın başka edebiyatların zenginliğinden duyduğu hoşnutsuzluk ve sıkıntıyı emperyal hisleriyle ilişkilendirerek defaatle kanıtlandırıyor açıklamalarında Edward Said.

Karşılaştırmalı Edebiyat çalışanlarını bir araya getiren ortak hedefleri, dünya geneline yayılan ve amaçlarından ödün vermeyen sistemli yapılanmaları oldukça ürkütücü göründü bize. Bunun bir ucu Bloom'a kadar uzanıyor mu, Auerbach'a yaptığı vurguların arkasında yatan gerçek nedir, bunu zaman gösterecek. Lakin Said'in, bu yapı çalışanları için söylediği şu sözler yabana atılacak cinsten değil: "Yirminci yüzyıl başlarının Karşılaştırmalı Edebiyat çalışanları, Auerbach'ın *Mimesis*'i üstüne Francis Fergusson tarafından yazılan incelemede dendiği gibi, 'en uzlaşmaz bilginlerimizi -en anlamsız suratlarla bilimsel güç ve titizlik iddiasında bulunanları- çekingen ve rahat [görü-

nür]' hale getirecek kadar bilgili ve dayanıklı *dilcilerdir*." (Said, 1998: 91).

"Karşılaştırmalı Edebiyat alanındaki akademik çalışmalar ABD ile Avrupa'yı, yalnızca siyasal konumları gereğince değil, edebiyatları da en incelemeye değer edebiyatlardır gerekçesiyle dünyanın merkezi sayan bir anlayış barındırmıştır." İlk Amerika'da, Columbia Üniversitesinde kurulan Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünün kürsü sahibi profesörü George Edward Woodberry'nin, bölüm açılışında yaptığı dikkat çekici konuşmasından uzun bir pasajı Said'in yaptığı atfın önemine binaen olduğu gibi alıntılanmak istiyorum bu sebeple:

Dünyanın parçaları, onlarla birlikte de bilgi parçaları, bir araya gelerek yavaş yavaş örülecek ve jüri üyeleri dışında hiçbir mahkeme, beyefendiler topluluğu dışında hiçbir kurumsal mekanizma olmadan, politika alanının üstünde, tek bir düşünsel ülke oluşturarak en sonunda tüm dünyayı birbirine bağlayan asıl bağ haline gelecektir. Bu büyüme ve iç iletişimden, aynı büyük ölçüler içinde hem yaygınlaşmanın hem yoğunlaşmanın çağı olan bu çağdan, uluslar arasında birbiriyle ve geçmişle olan bu sonsuzca geniş ve yakın kaynaşmadan en çok yararlanacak olan yurttaş, modern bilgidir; onun olağan düşünsel deneyimleri öncellerininkinden daha fazla ırksal bellek ve ırksal imgelem içermekte, önceye ve sonraya bakışı daha geniş ufukları kapsamaktadır; modern bilgin, daha büyük bir dünyada yaşıyor: Gerçekte modern

bilgin, artık, ne denli soylu olursa olsun tek bir kentin verdiği özgürlükte değil, yükselen yeni devletin yurttaşı olarak doğmuştur: Platon'dan Goethe'ye kadar tüm büyük bilginlerin en karanlık ya da en aydınlık düşü olan bu devlet, sınırların, ırkların ya da güç kullanımının değil, yüce aklın yer bulduğu devlettir. Karşılaştırmalı Edebiyat olarak bilinen yeni çalışmaların doğuşu ve gelişmesi, bu büyük dünyanın yaklaşmasıyla, bilginlerin bu çalışmaya girmesiyle çakışmaktadır: Çalışma kendi yolunu izleyecek ve diğer yakın öğelerle birlikte, insan-türünün bilimin, sanatın ve sevginin ruhsal birliğinde arayacağı birlik hedefine doğru yol alacaktır. (Said, 1998: 95)

Said'e göre Woodberry'nin "jürilerin mahkemesi ve beyefendiler topluluğu" bir tuhaflık barındırıyor ve sunulan bu ideallerin ne nasıl ele alınacağına bir açıklık, ne de *ruhsal birlik*lerin tüm bu problemlerin üstesinden nasıl geleceği konusuna bir öneri getiriyor. Dolayısıyla, dikkat çekilen tüm kanıtlarla, Batı'nın dehşetli idealleri doğrultusunda nasıl sistemli bir yapılanmayı gerçekleştirdiği ve bu yapıyı sağlamlaştırmak adına nasıl kusursuzca adımlar atarak yol aldığı gerçeği gözler önüne serilmiş oluyor.

"En sonunda, 1950'lerin sonlarına doğru *Sputnik*'in çıkıp gelmesiyle yabancı diller ve Karşılaştırmalı Edebiyat üstüne çalışmalar, ulusal güvenliği doğrudan etkileyen alanlar durumuna gelecekti. Ulusal Savunma Eğitim Yasası'yla birlikte, hem söz konusu alanlar, hem de ne yazık ki

Woodberry'nin düşünebileceğinden daha da kendini beğenmiş bir etnosentrizm ve üstü örtülü Soğuk Savaşçılık öne çıkarılacaktı." (Said, 1998: 96). Bu noktada, Etnosentrizm ve Soğuk Savaşçılığın global atmosfere halen hâkim olduğunu ve yıllar içerisinde şiddetini gittikçe artırdığını hesaba katarsak, verdiğimiz ipuçlarının açığa çıkardıkları yavaş yavaş tabloyu daha görünür kılacaktır sanıyorum.

Karşılaştırmalı Edebiyat meselesinin konumuzla alakası ise, bu alandaki kültürel yapılanmanın karşılıklı bir denklikle çokkültürlülük amacıyla değil de; Batı kültürünü öne çıkaracak, hâkim kılacak, tahakkümünü ve yayılmacı zihniyetini iktidar konumuna getirecek bir şekilde sistemleştirilerek süreklilik kazandırılmasının ardında yatan saklı emperyalist izmlerinin Bloom'un düşünce yapısıyla örtüşmesi ve hayranlık duyduğu Auerbach'ın da bu sistemin içinde olduğu gerçeğidir. Hatta bu ideolojilerine tehdit oluşturacak en ufak bir hareketlilikte de örtük veya açıktan, olağanüstü önlemler alarak sınır tanımaz, cüretkârane ve insan hakları ihlallerine varan adaletsiz tavır ve çalışmalar içerisinde hemen atağa geçip kamuoyunda saygın bir kanı oluşturma çabalarıdır. "Bana özellikle tehlikeli gelen nokta, kimlik iddiasının, tutkuları atacı bir biçimde seferber edebilmesi ve insanları, ilk Emperyal dönemlere, Batı ve karşıtları tarafından erdemlerin erdem olarak değil, savaşa yönelik olarak savunulduğu hatta somutlaştırıldığı dönemlere geri götürebilmesidir." (Said, 1998: 83). Bu atacılığa -Bloom'un düşünce yapısını odak alarak- bir

örnek teşkil etmesi açısından ABD’li oryantalistlerden Bernard Lewis’in yazdığı “Batı nizamı”nın değiştirilmesi konulu gazete yazısını verebiliriz. “Lewis, Stanford Üniversitesi müfredatını Avrupalı olmayan daha çok sayıda insanın, daha çok kadının vb. metinlerini içerecek biçimde değiştirmek üzere oy vermiş olan öğrenci ve öğretim üyelerine seslenerek, *Batı kültürü gerçekten giderse onunla birlikte pek çok şey de gider ve yerine başka şeyler gelir* gibi aşırı bir tavır ortaya koyuyordu. Kimsenin *Batı kültürü gitmelidir* gibi gülünç bir şey söylediği yoktu; ancak, Lewis’in tartışması titizlikten çok, büyük konularda yoğunlaşıyor ve sert adımlarla ilerleyerek şöyle bir dikkate değer öneride bulunuyordu: Okuma listesinde yapılacak değişiklikler Batı kültürünün kaldırılıp atılmasıyla eşdeğer olacağından, bunu köleliğin, çekeşliliğin ve çocuk evliliğinin (bunları böylece, tek tek sayıyordu) geri getirilmesi gibi konular izleyecektir. Belirti niteliği taşıyan, hatta biraz komik de olan bu tez, hem kültürel başarının Batı’ya özgü olduğuna ilişkin hayli şişmiş bir duyguya hem de dünyanın geriye kalan kısmı konusunda adamakıllı sınırlı, neredeyse isterik ve düşmanca bir görüşe işaret ediyor.” (Said, 1998: 83).

Geldiğimiz noktada Harold Bloom’un *Batı Kanonu*’nu gündemde tutmaya çalışmasının arkasındaki örtük ideali de işte bu, yüce Batı kültürü ve eserlerinin değersizleşme, gündemdeki okuma listelerinde ve dünya algısında itibarını kaybetme; solcuların, Marksistlerin, yapıbozuncuların, feministlerin vb. grupların

çağcıl ve modern yönelimleri doğrultusunda aşırı eleştirilere maruz kalarak unutulmaya yüz tutma tehdit ve tehlikeleridir. Batı her zaman en yücedir, eşsiz bir kültürel mirasa ve medeniyete sahiptir, asla değersizleştirilip unutmamalı ve unutturulmamalı, çağlar üzerindeki hâkimiyetini ve tahakkümünü sapasağlam ayakta tutmalıdır. Bu fikirlere delil olacak sözleri ise daha *Batı Kanonu*’ndan önce *Etkilenme Endişesi* isimli eserinde apaçık bir şekilde dile getirmiştir Bloom:

Halihazırdaki kültürel indirgemeciliğimiz karşısında ayakta kalabilecek bir yargı standardı arıyorsak, o zaman yüksek edebiyatın tam da bu, yani estetik bir başarı olduğunu ve devlet propagandası olmadığını ısrarla yeniden savunmamız gerekiyor. Elbette edebiyat bir devletin, bir toplumsal sınıfın, bir dinin ya da kadınlara karşı erkeklerin, siyahlara karşı beyazların, Doğululara karşı Batılıların çıkarına hizmet edecek şekilde kullanılabilir, kullanılmıştır ve kuşkusuz kullanılacaktır da, ama bu bir şey değiştirmez. Gerek İngiltere’de gerekse de ABD’de devrimci geçinen akademisyenlerin söyledikleri kadar iç bunalımcı bir çağdaş komedi bilmiyorum. Bunlar Shakespeare’in estetik önceliğini reddederek ya da her türlü estetik önceliğin kapitalist gizemlileştirmeden başka bir şey olmadığını iddia ederek dünyadaki aşağılanmışların ve ezilmişlerin adına konuştuklarını zannediyorlar.” (Bloom, 2008: 14-15).

Bloom’un, *Batı Kanonu*’nu haki-katen yüksek edebî gerekçelerle mi,

yoksa gerçekte duyduğu birtakım endişelerin karşı konulmaz, korumacı tezahürü olarak; bu estetik değerlerin arkasına gizlenmiş planlı bir tavırla mı gündemde tutma eğiliminde olduğunu tam olarak kestiremeyeceğiz belki, lakin onun Önsöz’de ve “Kanon İçin Bir Ağıt” yazısında açıkladığı fikirleri, endişeleri, gel-gitleri, ikilemleri, öne sürdüğümüz düşünceye açıklık getirecek gibi: “... her şeyin parçalandığı, merkezin tutmaz hale geldiği ve bir zamanlar ‘eğitimli dünya’ denilen şeyin üzerine tam bir anarşinin hâkim olduğu süreç başlamıştır. Sahte kültürel savaşlar beni pek ilgilendirmiyor. ...Eğitim kurumlarımızda, ‘tarihsel adaletsizlikleri giderme ve sosyal uyum adına’ (vurgu bana ait. L.A.) bütün estetik ölçütler ve düşünsel ölçütlerin çoğu artık terk edilmiştir. Pragmatik açıdan ‘Kanon’un genişlemesi’ Kanon’un mahvolması anlamına gelmiştir.” (Bloom, 2014: 11-17).

“Kırınlar Ekolü” olarak adlandırıldığı Yeni Tarihsehcilerin, Marksistlerin, feministlerin vb. Kanon’u değersizleştirme ve mitolojiye indirgeme çabalarına tepki bağlamında açıkladığı bu endişelerinde, Bloom’u sahih olarak nitelendirmek oldukça güç doğrusu. Merkez otoritenin tutmaz hale gelmesinden, sarsılmasından duyduğu endişenin esas mahiyeti ne olabilir? Ve yahut çağın kültürel değerlerinin çeşitlenmesini, istençlerinin doğrultusunda bir vizyonla ilerlemesini ve birçok saygın görülen akademik ismin tarihsel adaletsizlikleri giderme ve sosyal uyum adına verdikleri çabayı, neden anarşinin hâkimiyeti olarak

görüyor? Kendisinin de itiraf ettiği üzere “edebî belleği bir bellek sistemi olarak Kanon’a” dayanıyor çünkü ve toplumsal hafızanın genetik kodları onu bu şekilde koşullayarak hafızasında kayıtlı tüm geçmiş değerleri kutsallaştırmasına ve korumacı bir öfke oluşturmaya sebep oluyor. Bir nevi Tanrısal bir kutsiyet atfettiği bu gücün, olağanüstü gizemli medeniyet tasavvurlarının sağladığı ulaşmaz otorite imkânları kaybedilmek istenmiyor zira ve 21.yy’da bir yazar, edebî manada da olsa “bizi Shakespeare yarattı” diyebilecek kadar seküler algıyı zorlayabiliyor.

Entelektüel çevrelerin, üniversitelerin, liselerin yanı sıra piyasa popülaritesinin sunduğu okuma listelerinin ve son tahlilde okurun okuma tercihleri arasında değer görmeyip gittikçe itibarı zedelenen Kanon yazarlarını uçurumun ucundan kurtarmak isteyen bir panik halini yaşıyor gibidir Bloom. Kanon’un dinsel anlamını kaybedeceği ve edebî Hafıza Sanatı ile özdeş görüleceği kaygısını; “artık umudu kurumsallaştırmamıza izin verilecek bir toplumda yaşamıyoruz” gibi bir uç söylemle dile getirmesine ne demeli? Oysa, bireysel özgürlüklerin ve güneşin hiç batmadığı bir medeniyetin ihtişamında yaşıyorlar ve buna rağmen o; “karanlığın indiği topraklarımızda gölgeler uzamaya devam ediyor ve gölgelerin daha da uzamasını bekleyerek ikinci milenyum giriyoruz” seviyesine taşıyabiliyor kehanetlerini. Yaklaşan bu korkulu sondan kurtulmanın ‘tek’ çıkar yolu da gayet basit ve tüm değerlerin ötesinde ilahi bir çözümdür ona göre:

“İngilizce ve diğer edebiyat programları küçülüp günümüzdeki Klasik Edebiyat bölümlerimizin boyutlarına indiğinde ve kapsamlı işlevlerinin çoğunu Kültürel incelemeler guruhlarının eline bıraktıklarında, belki işte o zaman kaçınılmaz olana, hepimizi icat eden Shakespeare ve birkaç arkadaşını incelemeye dönebileceğiz. (s.26) Shakespeare seküler kanonun *ta kendisidir* ve hatta seküler kutsal yazıdır; kanonsal amaçlar doğrultusunda, ondan önce gelenler kadar mirasçıları da sırf onun tarafından tanımlanır. (s. 34) Bloom’un, edebî kapsayışın ötesinde kurduğu cümleler öylesine iddialı ve kutsal yüceleştirmeler ki, edebî bir dehanın edebî üstünlüğünden değil de, Tanrı’nın ilahi sıfatlarından bahsediliyor ve kültürel atmosferi de aşarak tüm kâinatı kapsayan bir büyümlü güce ulaştırılıyor sanki: “Kim olursanız olun, hangi dönemde olursanız olun, kavramsal ve imgesel anlamda, o sizden her zaman bir adım öndedir. Sizin anakronistik olmanıza neden olur çünkü o sizi kapsar, siz onu kapsayamazsınız. Marksizm, Freudculuk ya da Mancı dilsel kuşkuculuk gibi yeni bir doktrinle onu aydınlatmanız mümkün değildir. Aksine o, âdeta önceden canlandırma değil de sonradan canlandırma yoluyla söz konusu doktrini aydınlatacaktır.” (Bloom, 2014: 34). Sözlerime, bu alıntıların edebî bir içkinliği barındırdığı itirazı gelebilirse de verdiğim kısıtlı alıntılarla yetinilmemesini, emperyalist bir bakış açısıyla eserin dikkatle ve şifre şifre okunmasını salık veriyorum.

Yukarda sömürge varlıklarının önemsizleştirilmesinden ve *Kanon*’un

mitolojiye indirgenme endişesinden bahsetmiştim. Bu konuyu açalım biraz: Kanon’un birçok açıdan tehdit altında olduğunu düşünen yazarın, kendi edebî miraslarının mitolojiye indirgenmesinden duyduğu rahatsızlığı/endişeyi güçlü kurgularla, olağanüstü bir inandırıcılıkla anlattığı pasajın son cümlesi şöyledir: “Eğer zenginlik ile kültür arasındaki ittifakı koparırsanız, o zaman kanonsal devamlılığı yok etmek isteyenlerin ödediği o yüksek, ironik bedeli ödersiniz. Geleneği yanlış okumanızı mitoloji haline getirerek Homer’le, Platon’la ve Kitab-ı Mukaddes’le savaşan gecikmiş bir gnostik olursunuz.” (Bloom, 2014: 43). Oysa Batı, bu sözde haklı endişenin arka tarafında; kendinden başka bütün kültürel farklılıkların önemsizleştirilmesini bilinçli olarak sistemleştirip bu akıl almaz tahakküme ses çıkarmazken daha karmaşık olan Yunan mitolojisine nazaran daha anlaşılır ve güçlü olan Hint felsefesinin mitolojiye indirgenmesinden de zerrece rahatsızlık duymamıştır. Bu çifte standarda İbrahim Kalın, yeni kitabı *Barbar, Modern, Medeni*’de işaret ediyor: “Medenileştirilmesi, bunun için de sömürgeleştirilmesi gereken Doğu, Batı’da olmayan birtakım özelliklere sahip olmalıdır. Fakat bu özellikler, Doğu’nun daha aşağı, geri ve ilkel olduğunu teyit etmelidir. Bu yüzden yüzlerce yıllık bir metafizik ve matematik geleneğine sahip olan Hint düşüncesinde öne çıkarılması gereken şey, bilimsel ve felsefi çalışmalar değil, mitolojidir. Hint mitolojisi ve halk dini, Hindistan coğrafyasının ne kadar akıldan uzak ve geri olduğunu teyit

etmek için elverişli bir araçtır. Oysa Yunan mitolojisi, en az Hint mitolojisi kadar ve belki ondan daha karmaşık bir yapıya ve uzun tarihe sahiptir. Fakat kimse Yunan mitolojisini bir akıl-dışılık ve geri kalmışlık göstergesi olarak ele almaz.” (Kalin, 2018: 112).

Beni en çok rahatsız eden, kendi medeniyetini yüceltmek adına bir yazarın evrensel değerleri savunma zırhının arkasında ve bilimsellik adı altında insaf sınırlarını, insani değerlere aldırış etmeden nasıl sorumsuzca aşabildiğidir. Kitabın önsözünde Bloom, Shakespeare’den sonra ‘verili oluşun en büyük temsilcisi’ olarak gördüğü Tevrat’ın ilk yazarının *Yahvist* yani J olduğunu söyledikten sonra, bu ilk yazarının insani bir figür olduğunu ve “gelmiş geçmiş tüm yazarlar arasında en kafir yazar olarak anılmayı” hak ettiğini söylüyor. Oysa ilk yazar dediği *Yahvist* (Yehova), İbranice anlamıyla Tanrı’nın ta kendisidir. Batı Kanonu’nu kutsal metinlerin de üzerinde gördüğünden olsa gerek, sözün akışını öyle bir noktaya getiriyor ki, Doğulu olan her şeyi aşağılamak adına (dini, kültürü, medeniyeti vb.) Hz. Muhammed’in gözü pek bir açıkgöz olduğunu imadan öte, apaçık dillendirmeye yelteniyor: -Yanı sıra diğer dinlerin kutsallarını da parodileştirerek tabii- “Kanon oluşturan bu özgünlükte örtük olarak bulunan nihai şok, Batı’daki (Yahudilerin, Hristiyanların ve Müslümanların) Tanrı tapınmasının, her ne kadar mütedeyyin revizyonistler tarafından seyreltilmiş olsa da edebî bir karaktere, J’nin *Yahve*’sine tapmak olduğunu fark ettiğimizde ortaya çıkar. Buna

benzer diğer şok ise, Hristiyanların bağrına bastığı İsa’nın, büyük ölçüde Markos İncili’nin yazarı tarafından icat edilmiş bir edebî karakter olduğunu fark ettiğimizde ve Kur’an’ı okuyup da sadece bir sesi, Muhammed peygamberin gözüpek bir tavırla ayrıntısıyla ve uzun uzadıya kayda aldığı Allah’ın sesini duyduğumuzda yaşanır.” (Bloom, 2014: 16). Bu sözlerin ardından kurulan cümleler ise İslamiyet’i ve diğer kutsal dinleri nasıl indirgediğine, kutsal bir din olmayan Mormonluk ile eşdeğer gördüğüne delil teşkil ediyor: “Belki bir gün, 21. Yüzyıla girdiğimizde, Mormonluk, en azından Batı Amerika’nın en baskın dini haline geldiğinde, bizden sonra gelenler, hakiki Amerikan peygamberi Joseph Smith’in *The Pearl of Great Price* ve *Doctrines and Covenants* adlı kitaplarındaki kesinleştirici vizyonlarının cüretkarlığıyla karşılaştıklarında buna benzer dördüncü bir şok yaşayacaklardır.” (Bloom, 2014: 16).

Bloom’un; Shakespeare, Dante ve Milton gibi *Kanon*’un zirve isimlerini birer ‘Mesih’ olarak görüyor olmasının arkasındaki gerçek de bu olmalı. Onlar “manevi açıdan bereketli ve politik açıdan meşru olduğuna inandıkları çizgide birçok şeyi feda etmişlerdi ama hiçbir büyük bir şiirini hiçbir dava için feda etmeye yanaşmazdı.” Dolayısıyla da onların yüce metinleri halihazırdaki bütün kutsal metinlerden daha ahlaki ve etik değerlere sahip oluyor, dinsel bir işlev kazanıyordu. Nitekim, *Kanon*’u açmaya çalışan kimselerin açıkça dine karşı çıkmış olacağını iddia ediyor Bloom ve bunun kadınlarla siyahların ilerle-

mesi adına yapılmasının hiçbir anlam ifade etmediğini söylüyor. Bu noktada savunduğu fikir, içerisinde hayli ironi barındırıyor: -ya da tam tersi gerçeklik- “Batı Kanonu, onu açmak isteyenlerin sınırsız idealizmlerine rağmen tam da bu sınırları dayatmak, politik ya da ahlaki olmayan bir ölçü standardı yerleştirmek için vardır.” (Bloom, 2014: 45). Halbuki birkaç sayfa önce s.39’da herhangi bir ideolojiye hizmet için okuma yapmanın okuma olmadığını savunuyordu Bloom. -Bu ne perhiz ne lahana turşusu diyesi geliyor insanın- Yeri gelmişken vurgulamak istediğim bir diğer ayrıntı da hemen her fırsatta kadınları ve siyahları ötekileştiren bir söylem içinde olması ve ‘beyaz Avrupalı erkek’ ile ‘seçkinler’ nitelemesini ısrarla öne çıkarması Bloom’un. Birkaç farklı alıntı vermek istiyorum -yorumsuz-:

“Kim olursanız olun, sizden daha canlı olan bu yazarlar kesinlikle erkek ve sanırım ‘beyaz’dı.” (s. 49) “*Shakespeare*, ‘beyaz Avrupalı’ olmayan yüz milyonlarca insan için kendi pat-hoslarının, *Shakespeare*’indili kullanılarak can verdiği karakterleriyle özdeşlik hislerinin bir gösterenidir.” (s. 48) “...Alice Walker’ın ‘siyah ve beyaz bütün erkekleri’ heyecanla yerden yere vurmasını mı tekrar okumaya girişirim?” (s.40) -buradaki vurgu, siyah ve beyaz olarak ‘erkek’ cinsiyeti- “ister komik ister trajik olsun, esin perisi ‘seçkinlerin’ tarafını tutar.” (s. 43) vb.

Bloom’un, *Batı Kanonu*’nun neden okunması gerektiğine dair kurduğu şu cümleler seçkinliğin de ötesinde; seslendiği esas kitlenin yabancılar,

ötekiler, şu iflah olmaz düşük ırklar olduğunu apaçık gösterirken etnosentrizm bağlamında hakiki hedefini de yansıtmış oluyor: “İnsan kendisi için ve ‘yabancılar’ için okur. Batı Kanonu zaten mevcut olan sosyal elitleri çoğaltmak için var değildir. Sizin ve ‘yabancıların’ okuması için, sizin ve ‘hiç karşılaşmayacağınız insanların’ Baudelaire’in (ve ardından Erich Auerbach’ın) -işte bu parantez içi dikkat çekici (L.A.)- ‘estetik saygınlık’ dedikleri şeyin sahici estetik güç ve otoritesiyle karşılaşabilmesi için vardır. Kanonsal olanın kaçınılmaz işaretlerinden biri ‘kiralanamaz bir şey olan’ estetik saygınlıktır.” (Bloom, 2014: 46). Bu sözlerden ne anlamalıyız? Madem Batı dışındakiler bu estetik saygınlığa sahip değil -ki Bloom’a göre öyle- ve bu estetik saygınlık kiralanamaz kudrette sadece Batı’ya özgü bir haslet, o halde bu estetik saygınlığı okumanın yabancı olana kazandıracağı idrak seviyesi nedir? Batı’nın karşı konulamaz yüceliğini hayranlıkla kabul ve ona itaat edilmesi gerekliliği mi? Bu sözlerin safiyaneye niyetler içerdiğini düşünmek safdillik olsa gerek!

Bugün, edebiyat alanında tartışmalı da olsa saygın bir yere sahip olduğunu düşündüğümüz Roland Barthes’ın ortaya koyduğu çalışmaları, tüm geçmiş hata ve eksikliklerine rağmen yadsınmayacak bir kıymet arz ediyor. Bloom’un Barthes’ın -hakeza Foucault’nun- fikirlerine karşı çıkmasının ardındaki düşünce yapısını anlayabilmek adına bu konuya da eğilmek istiyorum. Yeni Tarihsevciler, Marksistler vb. olarak gruplandırdı-

ğ ı Foucault ve Barthes gibi isimlerin eserlerini Kanon'a ikame olarak vasıflandırıyor Bloom ve akabinde öfkeyle vasıfsızlaştırıyor bu eserlerin düşünce yapısını: "Yazarın ölümü bir mecazdır, oldukça da tehlikeli bir mecaz; yazarın yaşamı ise ölçülebilir bir entitedir. (...) Foucault, Barthes ve onların ardından gelen klonlarının ilan ettikleri yazarın ölümü, başka bir kanon-karşıtı mittir. Bu mit 'bütün ölü, beyaz, Avrupalı erkekleri' yani Homeros, Vergilius, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoy, Ibsen, Kafka ve Proust on üçlüsünü reddeden kırgınların savaş çılgınlıklarına benzer." (Bloom, 2014: 48-49). Bloom'un, kırgınlarla özdeşleştirdiği Foucault ve Barthes'a duyduğu öfkenin arkasında onların antiemperyalist tavırlarının olduğu gerçeği mi yatıyor acaba? Bundan emin olmak güç ise de aksinden emin olmamıza da engel teşkil ediyor bu durum. Yoksa, kanona ikame olmak misyonunda değil, bilakis eklemlelenebilmek idealinde olabilir Batılı bir yazar.

Dikkat çekici bir diğer ayrıntı da Bloom'un, geleceğe aksedeceğini düşündüğü, Kanona dâhil olabilecek dünya genelindeki yazarları ve eserlerini, çağlara göre sınıflandırarak listelediği kitap sonundaki bölümde gizli. Bu konuyu açıklığa kavuşturmak için listelerde verilen isimleri, E. W. Said'in eser bazında ayrıntılı bir şekilde temellendirerek açıkladığı, güçlü emperyalist etkiler barındırdığı aşikâr olan isimlerle karşılaştırmak gerekiyor. Said'in üzerinde ısrarla durduğu isimlerin en başında Joseph Conrad, Jane Austen, Charles Dickens gibi Batı

romanının yirminci yüzyıla damgasını vuran ünlü isimler geliyor. Bloom da Önsöz'ünde, Kaos Çağı'nın en ünlü üç romancısının Conrad'ın etkisiyle ortaya çıktığını fakat Amerikalı bir 'öncül isim' ile bu etkiyi *kurnazca* yumuşattıklarından bahsediyor. Bu isimler Hemingway için Mark Twain, Fitzgerald için Henry James, Faulkner için ise Melville. Edward W. Said'in eserlerindeki emperyalist etkiyi açıkladığı isimler arasında Bloom'un öncül isim dediği bu ünlü isimler de var. Verilen bu isimlerin arkasındaki örtük mesajı görmemizi sağlayan bir epifani oluyor burada haliyle. Çağlara ayrılarak listelenen bu isimleri dikkatle incelediğimizde ise şaşkınlık verici bir gerçekle karşılaşıyoruz: Bu isimler evet, seçmeci bir özenle etik ve edebî kriterlere göre tek tek ayrıştırılıp işaretlenmiş ve edebî saygınlıkları su götürmez bir gerçek, fakat emperyalizm projektörünü üzerine zumladığımız vakit, Said'in bir bir sayıp döktüğü isimlerin tamamının mevcut olduğunu fark ediyoruz bu listede. Üstelik sadece Batı'ya özgü isimlerin değil, bir zamanlar sömürge konumunda olan ülkelerin Batılı düşünce yapısıyla kodlandığı yazarlarının da dâhil edildiğini görüyoruz. Bu isimleri -bir çoğunun da gözümünden kaçmış olacağı ibrazıyla- Bloom'un sınıflandırdığı şekliyle alıntılıyorum buraya:

Aristokratik Çağ:

İtalya: Giambattista Vico

İngiltere: Thomas Hobbes, Daniel Defoe, Edmund Burke

Fransa: Jean-Jacques Rousseau

Demokratik Çağ:

Fransa: Cheateaubriand, Gérard de Nerval, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant

Büyük Britanya: Jane Austen, Samuel Taylor Coleridge, Charles Dickens, Thomas Carlyle, John Ruskin, John Stuart Mill, Charlotte Bronte, William Makepeace Thackeray, George Eliot

ABD: Herman Melville, Mark Twain, Henry James

Kaos Çağı:

Fransa: André Gide, Albert Camus, Andre Malraux

Büyük Britanya ve İrlanda: Rudyard Kipling, Joseph Conrad, Thomas Hardy, E.M. Forster, Graham Greene

Latin Amerika: Gabriel Garcia Marquez
Batı Hint adaları: C.L.R. James, V.S. Naipaul

Afrika: Chinua Achebe, Wole Soyinka, Wa Thiong'o Ngugi

Hindistan: Salman Rushdie

Avustralya ve Yeni Zelanda: David Malouf, Peter Carey, Patrick White

Son olarak, bütün bu öne sürdüğüm bulgulara destek olabileceğini düşündüğüm, beni oldukça heyecanlandıran bir tespiti daha aktarmak istiyorum. Günlerdir yazma süreci içerisinde benim bu savlarım ve Bloom'un düşünce yapısı hakkında *Said*'in bizat kendisinin ne düşüneceğini, bu konu hakkında yazılmış bir metne rastlayıp rastlayamayacağımı merak ederken bir tevafuk eseri, Hece Yayınlarından çıkmış ve Said'e ait dünyanın birçok farklı bölgesinde yapılmış söyleşi metinlerini içeren İktidar, Siyaset ve Kültür isimli kitabına ulaştım. Kitap 2001 yılında, ölümünden iki yıl

önce neşredilmiş. Dolayısıyla oldukça güncel bilgileri haiz. Kitabın daha ilk söyleşisinde, okuyucu nezdinde zamanımızın kültürel ve politik arenasından oldukça uzak eserler verdiği düşünülen Bloom ve Man benzeri yazarlar hakkında ne düşündüğü soruluyor Said'e. Verdiği cevap bizim açımızdan yeterli değilse de hayli ironik örtülü mesajlar içeriyor. Bloom'un edebî kalitesine, dinginliğine, onların ilgilerinin metinsel bağlamda bilimsellik adına ısrarcı olmasına karşı duyduğu hayranlığı hayli uzun detaylandırdıktan sonra sözü sadede getirip politik konulara ilgisiz kaldıklarını ve "temel olarak metinlerle ve yazınla ilgili olan toplum yaşamı"nın ilgilerini çekmediğini, üzerlerine âdeta bir *riyaset halesi* çekip yazınsal problemler dışında her şeyden koptuklarını vurguluyor. Fakat hemen akabinde kurduğu cümle esas niyetine ve bilinçli olarak olumsuz kanaat belirtmemeye çalıştığına delil teşkil ediyor kanımca: "Bu demek değildir ki, onların yazına ilişkin görüşleri, toplumun yaşamıyla ilgili hiçbir ima yollu veya örtük yorum içermiyor." (Said, 2016: 36). Bunların arkasından söylediklerinde ise anlam daha belirgin gibi: "...bir eleştirmen olarak (...) muhtemelen bu, eleştirel öncüyle birçok noktada hemfikir olmama rağmen birçok noktada ondan ayrıldığımı söylemenin diğer bir yoludur. Bloom ve ben, politikayı sadece bir kere tartıştık ve bundan daha fazla ayrılamayacağımız konusunda hemfikir olduk." (Said, 2016: 36). Kendisi için de teknik eleştirinin fildişi kulesi ilgilerinin iktidar, politika ve toplum-

sal yaşam hegemonyalarından uzak kalarak yapılacağını, fakat kendisinin bu gerçekliklere sessiz kalamadığını, bunun kendisi açısından düşünsel bir yaşam tarzı olduğunu belirten Said, Bloom'un eleştiri tekniğini de şu sözlerle ifade ediyor: "Bloom'un eseri, mücadele ve son derece sınırlı kapsamı olan iktidar, tahakküm ve baskı mefhumları çerçevesinde odaklanmış- tır. (...) İnsan eylemi ve eser üretimi, onun şiir çerçevesinde belirttiği türden bir iktidar ilişkisi olmaksızın gerçekleşmemektedir ve gerçekleşemez de. İnsan sadece/öylesine yazmaz: Diğer yazarlara, yazıya, başka bir etkinliğe veya diğer nesnelere karşı veya onlarla kimi diyalektik ilişkiler içinde yazar. *Foucault* bir adım daha ileri giderek yazının, belirli bir zamanda, belirli bir biçim kazanmasını sağlayacak şekilde onu sınırlayan, düzenleyen, şekillendiren ve sürdüren bir kurumlar ağı olmaksızın maddi olarak varolamayacağını söylemektedir." (Said, 2016: 37). Bu sözler, Bloom'un *Foucault*'yla yaşadığı fikir ayrılığına, onun düşünce dünyasına duyduğu olumsuzluğa da kanıt olsa gerek. Bloom'un eşyaya bakışındaki çarpıklık dediği dramatik ve romantik niteliği *Foucault*'nın sözleriyle açıklamayı tercih eden Said, bu gurubun (Yeni Eleştiriciler) tahakküm duygusunu, sürekli diğeri üzerine hâkim olma savaşımını tekrar tekrar vurguladık- tan sonra son noktayı şu sözleriyle koymuş oluyor bizce: "Emperyalizm ve kolonyalizm, Bloom'un şiirsel süreç açısından merkezi dediği türden uzunca bir mücadeleden başka nedir? Bağimli ve kolonyal bir halkın sürgit

yaşamı, o halk üzerine *Foucault*'nın eserinde ele aldığı türden güçlü ve düzenbaz bir sistem (söylem) empoze etmekten başka nedir?" (Said, 2016: 38).

Sonuç olarak, Harold Bloom'un düşünce dünyasına emperyalist öncüllerin hâkim olduğu tezini kesin bir yargıyla sentezleyebilmemiz, sahil ve adil bir yaklaşım değil şu aşamada. Bunu birebir söylediğine ve savunduğuna şahit olmuyoruz çünkü. Fakat eserleri içerisindeki örtük ipuçlarını takip ettiğimizde karşılaştığımız delilleri de göz ardı edemeyeceğimiz kanaatindeyim. Okuma esnasında onun Kanon'u bu kadar mübalağalı övgülerle yüceltme sınırsızlığından okurun irrite olması kaçınılmaz bir etkileşim. Bu etkileşim de ister istemez metni ve savunulan tüm iddiaları sorgulamamıza yöneltiyor bizi. Özellikle Auerbach'ın Doğu'nun kültürel zenginliklerine karşı duyduğu hoşnutsuzluğu ve korkuyu, bu amaçla verdiği çabayı baz aldığımızda, Bloom'un da onun düşünce yapısına duyduğu hayranlığı fark ettiğimizde ve bu bakış açısıyla -Amerikan rüyasına inanan herhangi bir Amerikalı ve bir İngiliz Edebiyatı profesörü olduğu bilgisini de aklımızda tutarak- eseri tekrar incelediğimizde, bulguların devamı çorap söküğü gibi ilerliyor ve ipuçlarının örtüleri aralanıyor. Şunu da belirtmeden geçemeyeceğim ki; metni gereğinden fazla uzatmamak adına, tespit edebildiğim ipuçlarının tamamını alıntılamam mümkün değildi. Daha güçlü olanlarını ve kesinlik ifade edenlerini eleyerek aktarmaya çalıştım. Onun ötekileştirici öfke diline eseri okuma-

dan şahit olamayacaksınız bu yüzden.

Yazımı, Sartre'ın "Yazarın Sorumluluğu" yazısına vurgu yaparak ve onun giriş cümlelerini alıntılıyarak sonlandırmanın anlamlı olacağını düşünüyorum:

Dostoyevski der ki: "Her insan herkes karşısında her şeyden sorumludur." Bu söz, gün geçtikçe doğruluk kazanıyor. Ulus topluluğu insan topluluğuna biraz daha katıldıkça, her insan ulus topluluğunda biraz daha kaynaştıkça, her birimiz gittikçe daha geniş ölçüde sorumlu oluyoruz.

...Amerikalıların bu kadar sevdiği *One World* (Tek bir dünya) birçok anlamlar taşır. Ama bunlardan biri, dünyada olup bitenlerden herkesin sorumlu olduğu anlamıdır. (Sartre, *Denemeler*: 17)

KAYNAKÇA

- Harold Bloom, *Batı Kanonu*, İthaki Yayınları 2014.
- Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, Metis Yayınları 2008.
- Edward W. Said, *Kültür ve Emperyalizm*, Hil Yayın 1998.
- Edward W. Said, *İktidar, Siyaset ve Kültür*, Hece Yayınları 2016
- İbrahim Kalın, *Barbar Modern Medeni*, İnsan Yayınları 2018.
- Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, Can Yayınları 2008.
- Jean-Paul Sartre, *Denemeler*, Say Kitap Pazarlama (?).

Nuran Ayhan

GOETHE'NİN "DOĞU BATI DİVANİ"NA İLİŞKİN BİR SÖYLEŞİ...

Johann Wolfgang von Goethe Alman Edebiyatı'nın en önemli temsilcilerinden biridir. Böyle bir şahsiyetin kıymetli eserlerinin Türkçemize kazandırılması da bu bakımdan önemlidir. Cumhuriyet öncesinden itibaren Goethe hakkında Türkiye'de çalışmalar ve çeviriler yapılmaya başlanmış ve zaman zaman sekteye uğrasa da günümüze kadar bu çalışmalar devam edegelmiştir...

Bu yazımda ben Goethe'yi tanıtmaktan ziyade, onun bizim açımızdan önemli bir eseri olan *Doğu Batı Divanı*'nı ele almak istedim. Bu eserin, Batı'nın Doğu üzerinde hâkimiyet kurmak istediği ve kendini üstün ırk olarak gördüğü bir dönemde Goethe tarafından kaleme alınmış olması önemlidir. Hoşgörülü ve kucaklayıcı bir üslupla iki tarafı kaynaştırmak adına yapılan bu çağrı, günümüz Ortadoğu'sunda yaşanan kargaşalar ve Batı'nın bunların üzerindeki kasıtlı etkisi itibarı ile, günümüzde de faydalanılması gereken eserler arasındadır.

14. Yüzyılda yaşamış İranlı şair Hafız'ın eserlerinden etkilenerek *Doğu Batı Divanı*'nı ona bir cevap niteliğinde yazan Goethe, bu eserin hakkını vermek adına, Doğu Medeniyeti ve İslam Dini hakkında çok geniş çaplı araştırmalar yapmış ve bu bilgileri övgü dolu sözlerle

eserine işlemiştir. Goethe bu eserini Alman halkına tanıtmak için de çok çaba sarf etmiştir. Lakin kendini üstün görme anlayışı halen günümüzde de devam etmekte olan Batı, Goethe'nin bu eserini farklı anlamayı seçmiş ve Goethe'nin diğer eserlerini ön plana çıkarmayı yeğlemiştir. Öte yandan İslam Dünyası'nın bazı kesimleri de Goethe'nin eserinde yer alan övgüleri kendilerince yorumlayarak Goethe'nin Müslüman olma olasılığı üzerinde durmuşlardır. Ben bu yazımda insanların niçin böyle bir kaniya kapıldıklarını irdelemek ve bu değerli eseri tekrardan gün yüzüne çıkarmak istedim.

Goethe, Hafız ve "Doğu Batı Divanı"

Goethe'nin Dünya Edebiyatı'nın en büyük yazarlardan biri olduğunu hepimiz biliriz. O, bugüne kadar en önemli Alman edebiyatçı olarak kabul edilmiş, eserleri ise Dünya Edebiyatı'nın her daim zirvesinde yer almıştır.

Goethe'nin Türkiye'de tanınması ve çevrilmesi her ne kadar 1886'larda başlamış olsa da savaşlar, huzursuzluklar ve siyasi problemler sebebiyle, ülkemiz 1930'lara kadar edebiyatla ilgilenecek vakit bulamamış, dolayısıyla Goethe hakkındaki bu ilgi ileriye taşınamamıştır. Daha sonra 1932 yılında Goethe'nin ölüm yıldönümü sebebiyle, ona olan ilgi tekrar artmıştır. 1939 yılında Türk Millî Eğitim Bakanlığı en iyi *Faust* tercümesini bulmak adına bir yarışma düzenlemiştir. Recai Bilgin'in kazandığı bu yarışmadan ortaya çıkan tercüme, günümüzde hâlâ en iyi *Faust* tercümelerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Türk toplumu Goethe'yi genellikle *Faust* eseri ile tanır. *Faust* konusunun Türk kültüründe ilgi görmesinin sebebi, eserde Hristiyan ve İslam kültürünün ortak özelliklerinin bulunmasından kaynaklanır. *Faust*'ta bulunan bazı Hristiyan motifler, Türk okurlarımız tarafından yabancı ve bilinmez olarak algılanmamakta, bilakis tanıdık ve bildik kavramlar olarak benimsenmektedir. Örneğin *Faust*'ta mutlak bir Tanrı'nın oluşu, melek, şeytan, cennet, cehennem gibi kavramlar bizim için de ortak bir değer teşkil eder. Dolayısıyla okurken kendimizi bunlara yabancı hissetmeyiz.¹

Türk toplumu olarak *Genç Werther'in Acıları*'nı da az çok biliriz. Çünkü aşk acısını anlatır. Ve toplum olarak biz, aşk konusunu ele alan eserleri severiz.

Bir de Goethe'nin *Doğu Batı Divanı* vardır. İslam dünyası için bu eserin ayrı bir yeri vardır. Zira bu Divan'la Goethe, Batı dünyasına Doğu dünyasını tanıtmayı amaçlamış ve çok farklı bu iki kültür arasında bir köprü görevini üstlenmeyi denemiştir. Bu bağlamda edebiyatı köprü olarak görmüş ve bu köprü işlevinin dünya edebiyatıyla gerçekleşebileceğine inanmıştır.² Bunu yaparken de Aristotelesçi bir yaklaşım olan "ya bu/ ya şu" anlayışı yerine, "o da/ bu da" anlayışıyla yaklaşmış ve ötekileştirme ve keskin sınır koyma anlayışından kaçınarak, bir kaynaştırma yoluna gitmiştir. Goethe bu eseriyle hem çağının sömürgecilik anlayışına ve üstünlük inancına karşı insanların birbirlerini anlayarak tek vücut olma önerisini getirmiş, hem de doğrudan Doğu'ya seslenmiştir.

Bu Divan hakkında çok şeyler yazılıp çizilmiştir. "Goethe ve İslamiyet" konusunda Müslüman çevrelerde çok spekülasyonlar yapılmıştır ve yapılmaya devam etmektedir. Bazı çevreler Goethe'nin İslam Dini'ne geçmiş olduğunu iddia ederken, bazıları da onun İslamiyet'e olan ilgisini hoşgörölü ve evrensel bir anlayışa sahip olmasına bağlamaktadırlar. Bu tür iddialar -kabul edelim ya da etmeyelim- büyük şahsiyetlerin ölümünden sonra dahi insanlığın ortak kültür mirası olarak benimsendiklerini bize gösterir.³

Müslüman çevrelerin Goethe'yi Müslüman olarak görmelerine, Goethe'nin ifade ettiği bazı sözler ve Divan'ında yazdığı bazı dizeler vesile olmuş olabilir. Nitekim: "Doğu Tanrısı'nındır!/"

Batı Tanrısı'nındır!/" Kuzey ve Güney/ O'nun Elinde huzur içindedir", diyor Goethe bir şiirinde; buradaki ilk iki dize Kur'an'dan alıntıdır: "Onlara de ki: Doğu ve Batı Allah'ındır." Bu dörtlük, Goethe'nin ilahi birlik ve hiyerarşiye olan inancının ve kafasındaki barış programının da bir eseridir aslında.

Devam edelim: 1816 yılında Goethe, *Morgenblatt* gazetesinde *Doğu ve Batı Divanı*'nın çıktığını şu şekilde ilan eder: "Şair, kendisini bir seyyah olarak görmektedir. Doğu diyarına vardı bile. Şair, doğunun âdetleri, ahlak anlayışı, dinî fikir ve görüşlerinden sevinç duyuyor, hatta bizzat kendisinin Müslüman olduğuna dair şüpheleri reddetmiyor."⁴

Goethe'nin Kur'an-ı Kerim'e karşı müspet bakışını şu dizelerde de his-

setmekteyiz: “Kur’an ezeli midir değil midir?/ Bunu sormam.../ O’nun kitapların kitabı olduğuna/ Müslümanlık icabı inanırım.”

Bunların yanı sıra, İslamiyet konusunda daha henüz şairliğinin başlarında övgü dolu sözler sarf etmiştir Goethe: “Ne budalaca herkesin keyfince/ kendi fikirlerini yüceltmesi!// Şayet İslam Tanrı’ya tevekkül demekse,/ Hepimiz İslam içinde yaşar ve ölürüz.”

“Ve böylece hakkın tezahür etmesi lazım, ki bunu Muhammed de başarmıştır. Sadece Vahdet kavramıyla herkesi apaçık yenmiştir.”

Bunlar gibi daha birçok örnek vardır. İslam Dünyası’nın Goethe’yi Müslüman olarak sahiplenmeye çalışması, bu örneklerden yola çıkıldığında, daha iyi anlaşılmaktadır. Aynı şekilde bu ifadeleri Goethe’nin liberal, hoşgörülü ve kucaklayıcı anlayışına bağlayan çevreleri de anlayabiliriz. Sanatçının vicdanından gelen ve İslam âlemi için söylenen böylesine iyi sözlere günümüz Batı medyasında hemen hemen hiç rastlamamaktayız.

Goethe Doğu Medeniyeti ile daha çocuk yıllarında annesinin ona okuduğu *Binbir Gece Masalları*’yla tanışmıştır. Gençliğinde Adam Olearius ve Carsten Niebuhr gibi Alman seyyahların ve Marco Polo, Pietro della Valle, Jean Chardin vb. gibi yabancı seyyahların seyahatnamelerini okumuş ve doğuya olan ilgisi artmıştır. Goethe’nin yaşadığı dönemin ayrıca şarka karşı hayranlık ve merak duygularının yükseldiği bir dönem olduğu da düşünülürse, Goethe’nin ilgisini daha da iyi anlayabiliriz.

Ama asıl onun ilgisini doruk noktasına çıkaran ve onun *Doğu Batı Divanı*’nı yazmasına vesile olan, 1812-13 yıllarında Almanya’da yayımlanan Hafız’ın *Divan*’ı olmuştur. Tercümesi Joseph von Hammer-Purgstall tarafından yapılan bu şiir derlemesi Goethe’yi o kadar etkilemiştir ki 14. yüzyılda yaşamış olan Hafız’ı kendine ikiz kardeş seçmiş ve ona cevap niteliğinde olan *Doğu Batı Divanı*’nı yazmıştır.

Doğu Batı Divanı’nın ilk basımında ise Hafız’a şöyle bir jest yapmıştır Goethe:

İlk basımın kapağı iki bölümden oluşmaktadır; sağda eserin bilinen adı “*Doğu Batı Divanı*, Stuttgart, Cotta-schen Yayınevinden” yazmakta, solda ise Arap harfleriyle “Batılı yazarın Doğu Divanı” anlamına gelen diğer adı bulunmaktadır. Kitabın Almanca adı, bir şiir derlemesi anlamına gelen ve bir Doğu türünü temsil eden “*Divan*” aracılığıyla bir Alman şairinin iki farklı dünyayı şiirsel olarak birbirine bağlama isteğini lanse etmektedir. Arapça isim ise, batılı bir yazarın doğu sanatında şiirsel bir eserini telkin etmektedir.

Bu Arapça başlık, İranlı şair Hafız’a Goethe’nin bir cevabı olarak yorumlanmaktadır. Doğu’nun Goethe’nin *Divan*’ını kabul ettiğine dair önemli bir tasdik, Urduca, Farsça ve İngilizce yazan ve Doğu medeniyetinin en tanınmış şairlerinden biri olan Muhammed İkbal’dan (1873-1938) gelmiştir. Şair, Farsça yazılmış şiir derlemesini “*Doğu’nun Mesajı*” adı altında yayımlamıştır. Onun Goethe’nin eserine bu cevabı da bir nev’i “*Doğulu şairin Doğulu eseri*” niteliğindedir.⁵

Goethe'nin *Doğu Batı Divanı*'nı yazması onun ileri yaşlarına denk gelir. Bu eser aynı zamanda bir kriz dönemi eseridir. Zira Avrupa çalkantılı bir dönem geçirmektedir. Napoleon savaşları, toplumun politize edilmesine yönelik özgürleşme savaşları vs. Avrupa'yı tüketmektedirler. Goethe'nin böyle bir dönemde daha huzurlu olan bir Doğuya yönelmesi, onun kriz ortamından uzaklaşmaya çalışması ile de yakından ilgilidir. Bizzat kendisi bunu şu şekilde ifade etmiştir: "Politik dünyada ne zaman devasa bir tehdit ortaya çıksa, ben kendimi hemen en uzakta olana atmışımdır."⁶

Yayıncı Cotta'nın ona 1814 yılında hediye ettiği Hafız Tercümesi onun bu şiirsel kaçışında önemli bir etken teşkil etmiştir. Bu durumu Divan'daki şarkıcının kitabında Moyann Nameh için yazdığı giriş şiirinde şu şekilde ifade etmiştir Goethe: "Kuzey ve Güney ve Batı parçalanmakta,/ Tahtlar kırılıp zenginler titremekte/ Sen kaç, tertemiz Doğu'da atalarının nefesini içine çek,/ Severek, içerek ve şarkı söyleyerek, Chiser'in menbası sana hayat versin."⁷

Hafız'la bir diyalogunun verildiği bir şiirde de: "Çünkü başkaları gibi düşünürsek,/ Başkalarına benzeriz,/ Ben de tıpkı sana benziyorum böylece", der Goethe.⁸

Aslında bu son dizelerden Goethe'nin asıl amacı da anlaşılmaktadır. O sınır ve zamanı aşarak kültür bir eşitliğe parmak basar burada. Şiiri birlikte anlaşılabilecekleri bir meydan olarak görür. Öteki kültür ile ilişki kurma, ötekinin varlığını tanıma, var-

lık birliğini idrak etme ve hür düşünme onun hayat felsefesidir. Çağın sömürgecilik ve kendini üstün görme anlayışı ve politikalarını, ve bunların oluşturduğu sabit kafalı şark anlayışını silmek ister aslında. Ve bunu yapabilmek için de Doğu'yu, İslamiyet'i ve Kur'an'ı anlamak için çok çaba sarf etmiştir Goethe. Arapça okuyup yazmayı öğrenmiştir, Kur'an'ı incelemiş ve İslam Dini'ni anlamaya çalışmıştır. Kur'an'a, dünyaya ve hayata olumlu bakan, dünya ve hayatı kolaylaştıran bir inanç sistemi olarak bakmıştır. Onun Kur'an-ı Kerim hakkında şu ifadesi, onun Kuran'a olan saygısını ifade eder: "Belki hiçbir dilde fikir, söz ve yazı doğuştan böylesine orijinal bir halde bir arada vücut bulmamıştı."

Goethe Doğu kültür ve inancını anlamaya o kadar kendini kaptırmıştı ki, bu eserine hazine gözüyle bakıyor, yollarda yazdığı bu dizelere her geçen gün yenilerini ekledikçe büyük bir coşkuya kapılıyordu.

Doğu Batı Divanı'nın Alman toplumunda kabul görmesi için de elinden geleni yapmıştır Goethe. Eserinin mutlaka kabul görmesini istiyor ve Almanların bu eseri bir cep kitabı gibi daima ellerinde taşımalarını istiyordu.

Bu amacına ulaşmak için Goethe, eserine düz yazı ile bol arka plan bilgisi ve Alman toplumunun Doğu halkının temel ilişkilerini anlayabilmeleri ve bunları sevimli ve iç açıcı bulmaları için çeşitli açıklamalara yer vermiştir. Şiirlerinin art arda yazım, düzenleme ve yayımlama sürecini, Doğu'nun Alman halkınca bir şekilde özümsemesini birlikte getirecek şekilde yapmıştır. 16 Mayıs 1815 yılında Cotta'ya

yazdığı ama göndermediği bir mektupta, şöyle der Goethe:

“İçimden içimden ben kendimi çoktan Doğu Edebiyatı ile yoğurdum; onu daha da yakından tanımak amacıyla şark usullerince şiirler yazdım. Bundan benim niyetim, keyifli bir şekilde Doğu ile Batı’yı, geçmişi ve günümüzü, Alman’ı ve Fars’ı birbirleriyle birleştirmek ve her iki tarafın gelenek ve düşünce tarzlarının içiçe geçmesini sağlamaktır.”⁹ Bu ifadede anahtar sözcük şüphesiz ki “keyifli” ibaresidir.

Goethe bu yaklaşımıyla bir Dünya Edebiyatı’nın doğmasını amaçlamış, edebiyat yoluyla sınırların aşılıp, eşit bir platformda Doğu ve Batı’nın kaynaşmasını amaçlamıştır. Onun bu dünyayı kucaklayan *Doğu Batı Divanı* günümüzde de kültürel politik diyaloglar için kullanılmaya çalışılmaktadır. Weimar’da Hafız ve Goethe’yi temsilen bir anıt yapılmıştır. Bu anıt Doğu ve Batı’nın diyalog bazında bir karşılaşmasını öngörmektedir. Hafız’ı ve Goethe’yi temsilen tek parça granitten kesilmiş iki taş sandalye vardır ve bunlar karşılıklı olarak dururlar. Yani buradaki iki parça bir bütünü temsil eder. Doğulu ve batılı bu iki şair iletişim ve anlaşma içindedirler. Üzerinde bulundukları tek parça levha, onları, şiir sanatının gücünde birleştirir.

Şu son dörtlülkle bu yazıyı bitirelim. Ne güzel söylemiş Goethe:

*Kendini ve diğerini tanıyan
Şunu idrak edecektir ki yeniden:
Doğu ile Batı
Artık birbirinden ayrılamaz.*¹⁰

KAYNAKÇA

Anıl Bhatti, “Zwischen zwei Welten

schwebend- Zu Goethes

Fremdheitsexperiment im West-

Östlichen Divan” [http://www.](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/bhatti_divan.pdf)

[goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/bhatti_divan.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/bhatti_divan.pdf),

Altan Alperen, “Goethe, Faust ve

İslamiyet”, [http://dergipark.gov.tr/](http://dergipark.gov.tr/download/article-file/484074)

[download/article-file/484074](http://dergipark.gov.tr/download/article-file/484074)

Senail Özkan, Goethe-Doğu Batı Divanı,

Ötüken Neşriyat.

¹ Altan Alperen, “Goethe, Faust ve İslamiyet”, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/484074>

² Senail Özkan, Goethe- Doğu Batı Divanı, Ötüken Neşriyat

³ Altan Alperen, “Goethe, Faust ve İslamiyet”, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/484074>

⁴ <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/484074>

⁵ Anıl Bhatti, “Zwischen zwei Welten schwebend- Zu Goethes Fremdheitsexperiment im West-Östlichen Divan”, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/bhatti_divan.pdf

⁶ Yazar tarafından çevrilmiştir; Anıl Bhatti, “Zwischen zwei Welten schwebend- Zu Goethes Fremdheitsexperiment im West-Östlichen Divan” http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/bhatti_divan.pdf,

⁷ Yazar tarafından çevrilmiştir.

⁸ Yazar tarafından çevrilmiştir.

⁹ Yazar tarafından çevrilmiştir; Anıl Bhatti, “Zwischen zwei Welten schwebend- Zu Goethes Fremdheitsexperiment im West-Östlichen Divan” http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/bhatti_divan.pdf,

¹⁰ Yazar tarafından çevrilmiştir.

Ali Necip Erdoğan

MUVAKKİTHANEDEN SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜNE

Tanpınar, aşınmış geleneksel değerler ile cazibesi yüksek yeni (modern) değerler arasındaki “eşitsizliği” anlatı paradigmasının merkezine koyar ve söylemek istediklerini eski bir kurumun (Muvakkithane), modern versiyonunu (Saatleri Ayarlama Enstitüsü) tasarlayarak söyler.

Ayarlamak, ileri ya da geri olanı şimdiye uygun hale getirmek, “şimdi, şu an” olarak tespit etmektir. Zaman ile insanı birbirinden ayırmayan Tanpınar, saati ayarlamamanın insanı ayarlamak olduğunun bilincindedir ve “kendini namaz vakitlerine göre ayarlayan doğu toplumlarının modernleşmeyle birlikte zaman algısının ve çalışma düzeninin değişmesi gerektiğine inanmaktadır.”¹

“Köylüler ve zanaatkârlar belli bir işi bitirmek için gerekli olan zaman kadar çalışıyorlardı. Zira geleneksel toplumlarda zamanın iktisadi değeri pek yoktu. İnsanlar kapitalizmden önce de çok çalışıyorlardı ama bu çalışmada zaman kavramsallaştırması önemli değildi. Ancak 1800’lerden sonra fabrika disiplini içerisinde işçilerin belli bir saatte işe başlamaları ve belli bir süre boyunca durmaksızın çalışmaları tüm yaşamı kökünden değiştirmişti. İlk nesil işçilere zamanın öneminin anlatılması uzun bir süreç gerektirdi. Rasyonelleşmiş zaman

disiplini çerçevesinde yönetilen fabrikalar, oralarda çalışanlar için modern olmanın öğrenildiği bir çeşit okul olarak görülebilirdi.”²

İnsanın “zaman bilinci” kazanabilmesi için gerekli unsurların başında çalışma düzenindeki değişiklik gelmektedir ve geleneksel toplumlarda modern çalışma düzeni ile ilgili yapı henüz oluşmamış/oturmamıştır. Dolayısıyla zaman bilinci Tanpınar’ın üzerinde durduğu en önemli konudur. Yazılarının ve şiirlerinin büyük bir bölümü zamanla ilgilidir ki, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı bizzat “zaman” a dikkat çekmek için yazılmış gibidir. İronik ya da hicvedici özelliklerinden ziyade zamanın neyi ifade ettiği, zamandaki (devir) değişikliğin insanı nasıl etkilediği gösterilmek istenmiştir. Tanpınar çok etkileyici bir keşif üzerinden yapar bunu: muvakkithane. İnsanlar saatlerini muvakkithanelerde yapılan zaman ölçümlerine göre ayarlarlar. İnsanların saatlerini ayarladıkları bir kurum olan muvakkithane aynı zamanda insanı da “ayarlayan” bir yerdir. Tanpınar, muvakkithaneleri yeniden tasarlar ve adına *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* der. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı üzerine yapılan incelemelerde bu hususa hiç dikkat çekilmemiştir. Muvakkithaneler hayatımızdan öyle bir çıkarılmış ki, onları hatırlayan kalmamış.

“Muvakkithane, içinde vakti doğru olarak belirlemekle görevli bir veya birkaç memurun çalıştığı ve onların kullandıkları çeşitli araçların ve saatlerin bulunduğu yerdir. Genellikle tek katlı ve tek odalı olarak mer-

kezi (selatin) camilerin girişine inşa edilmişlerdir. Burada çalışan, zaman tayini yapan ve bu konuda eğitilmiş olan uzman kişilere ‘muvakkit’ (vakti belirleyen) denilmektedir. Muvakkitler ve Muvakkithaneler, Osmanlı’nın sonuna dek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ne hazindir ki, İstanbul halkına 500 yıla yakın hizmet vermiş 150’yi aşkın muvakkithaneden, bir teki bile müze olarak muhafaza edilmemiştir. Buna ne denli üzülsük yeridir.”³

Muvakkithaneler, ezani saat kulhanımı nedeniyle saatlerin ayarlanması ihtiyacından doğmuşlardır. Ezani saat, (gurûbî saat veya alaturka saat yani Türk usulü saat gibi isimleri de vardır) güneşin batışını 12 olarak kabul eder ve güneş her gün aynı saatte batmadığı için saatlerin her gün ayarlanması gerekir. Günümüzde perşembe akşamına cuma akşamı denilmesinin sebebi de bu ezani saat nedeniyledir. Ezani saate göre akşam namazı ile birlikte bir sonraki gün başlar. Ancak bu husus unutulduğu için bugün birçoğumuz perşembe akşamına neden cuma akşamı denildiğini bilmeyiz. Kışın kısalan, yazın da uzayan günler nedeniyle akşam vakti (güneşin batışı) sürekli değişmektedir. Muvakkitler, güneşin batış saatini ölçtüklerinden vakti tayin ederler ve insanlar da buna göre saatlerini ayarlarlar. İşte bu, saatlerin ayarlanması zorunluluğu, Tanpınar’a *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü ilham etmiş gözükmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hayal ürünü “saçma sapan bir kurum” değildir. Eski bir kurumun (muvakkithane) yeni versiyonu (saatleri ayarlama enstitüsü) olarak tasarlanmış ve

eskinin ve yeninin insan üzerindeki etkilerinin izleri gösterilmiştir.

Kurumların, kuralların ve insanların aşındığı, yıprandığı sosyo-kültürel bir ortamda, yeniliklerin cazibesi tartışılmaz. Hayri İrdal bu ortamda “eskiyi” temsil ederken, Halit Ayarcı “yeni” temsil eder. Öyle ki, Halit Ayarcı, elbiselerini İrdal’a verir ve İrdal bu elbiseleri memnuniyetle giyer. Ayarcı’nın elbiseleri aynı zamanda onun “düşüncelerini” temsil eder. Pasif ve yenik İrdal, Ayarcı’nın elbiselerini giymekle yeni bir “ruh” ve “kimlik” kazanır. Ayarcı işe elbiselerini vermekle başlar çünkü düzenleyen, belirleyen, organize eden konumdadır ve onun için hiçbir şey imkânsız değildir; yeninin cüretkârlığı. İrdal, yeniye sorgusuz sualsiz kabul eder zira değişikliğe ihtiyacı vardır. Halit Ayarcı ismi bilinçli bir tercihtir. Halit sonsuzluk ifade eder. Ayarcı, ayar veren demektir.

Tanpınar, yeninin “ayarlayan” (çeki düzen veren) yönünü (aynı zamanda batılılaşma serüveni) Halit Ayarcı ile somutlaştırmıştır. Değişikliğin sonsuza kadar süreceğini de örtük olarak ifade eder. Eskinin tortularından sıyrılmanın ilk ve en önemli girişimi “kıyafetleri” değiştirmektir (ki bu aynı zamanda düşünceleri de değiştirmeyi de ifade eder) ve bu kıyafetler Ayarcı’nın kıyafetleridir. Bu aynı zamanda nitelik gerekliliğini de göz ardı eden, imajı/görüntüyü öne çıkaran, önemseyen bir çağın habercisidir. Yeni kıyafetler, içeriği örten gizleyen, görünmez kılan bir özelliğe sahiptir. Böylece bundan sonraki bütün faaliyetler Ayarcı

tarafından organize edilecektir. Eskinin “ayarlanması” ise Hayri İrdal’la somutlaştırılır. İrdal, geçmişin ihtişamının sönüşünü görmüş ve “yıkımın” izlerini taşımaktadır. Evlerindeki Mubarek isimli saat ise ki, kâh durur kâh çalışır ve ev ahalisi tarafından bir kutsiyet atfedilir, kaybolan “ruh”un yok olurken bazen bir şimşek gibi çakıp kendisini hissettirmesiyle (yani bazen çalışması) yıkılmak üzere olanın çırpınışlarını temsil eder. Bu aynı zamanda artık ayarlanması mümkün olmayan (bozulmuş) bir saattir. Tamir edilmesi de mümkün gözükmemektedir. Şu halde Mubarek (isimli saat) devrin gerisinde kalmış, zamanı ölçemeyen, ama geçmiş ruhunu da taşıyan bir semboldür. Yani yıkılmış bir imparatorluğun sembolü. Mubarek’e kutsiyet atfedilmesi ise, toplumsal yaşam içerisinde geçmişin izlerinin hâlâ görülebiliyor olması, kimi çevreler tarafından bu izlerin takip ediliyor olmasındandır. Beyhude bir çabadır. Mubarek’le ilgili metafizik olaylar hem eskinin çırpınışını hem de kaybedilene duyulan özlemi ifade etmektedir. Hayri İrdal’ın hayatındaki her şey ayarlanamaz bir biçimde bozulmuştur. İrdal’ın halası, Abdusselam Bey, Şerbetçibaşı elması, mahkeme süreci, vb. hepsi şirazesinden çıkmıştır. Doktor Ramiz bile İrdal’a uyguladığı psikanalitik yöntemlerle işin içinden çıkamaz.

Düşünmeye cesaret edenlerin önünde sonunda karşılaşılabilecek sorulardan biri “zaman nedir?” sorusudur. Tanpınar, zaman üzerine düşünmüş biridir. Zamanın “parçalanamaz, yekpare akışından” çok

etkilendiği açıktır. Zaman’a birtakım anlamlar yüklediği de görülmektedir. Zaman üzerine düşünen birinin, geçmişte saatlerin ayarlanması ile ilgili bir kurumu (muvakkithane) göz ardı etmesi düşünülemez. Vaktin ne anlama geldiği geleneksel yapı içinde büyük önem taşır. İbnü’l-vakt⁴ kavramı Tanpınar’ca bilinen bir kavramdır. Latin irfanı tarafından vaktin hükmü olarak ifade edilen carpe diem kavramını da bilmektedir. Din, insanın vaktini düzenleyerek insanı anlamlandırır. Kapitalizmle beraber insanın vaktini düzenleyen artık sadece “çalışma düzenidir.” Şu halde muvakkithaneler saatleri namaz vakitlerine göre ayarlarken, insanın vaktini, dolayısıyla insanı ayarlamaktadır. Tanpınar bu düşünce silsilesi içinde Cumhuriyetle birlikte ortadan kalkmış olan Muvakkithaneleri hatırlayarak, insanın vaktini ele geçirip düzenleyen modernizmin, insanı nasıl şekillendirdiğine hem şahit olmakta hem de bu silsileyle öngörülerde bulunmaktadır. Geleneksel yapıların (kurumlar, kurallar, insan, vb.) modernizmle nasıl şekilleneceği öngörüsü Tanpınar’a aradığı imkânı verecek olan muvakkithaneleri hatırlatmış gözükmektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü 1961 yılında tefrika edilir ve sonra kitap olarak yayınlanır. Tanpınar 1962 yılında vefat eder. Kitabın yayınlanmasından sonra beklediği ilgiyi görmez. Dolayısıyla kitap hakkında Tanpınar’ın açıklamalarına şahit olamayız. Sadece öğrencisi ve yakın arkadaşı olan Mehmet Kaplan’ın açıklamaları ile kitap hakkında onun düşüncelerini bir miktar öğrenebiliriz

ki, bu da Tanpınar'ın söylediklerinden çok Kaplan'ın yorumlarıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* fikrinin nasıl oluştuğuna dair çok fazla bilğimiz bulunmamaktadır.

Tanpınar muvakkithaneler üzerinden “ayarlanacak” olan eski ile “ayarlayan” yeninin; yani kaybolup gidenle, parlayıp gelen yeninin “yüzlerini” gösterir bize. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle “bunu ironik bir biçimde yapar.” Berna Moran'a göre de “hicveder.” Ayarlanmak zorunda olan bir saat, zamanla uyumlu değildir. Geri kalmış bir saat, sahibine büyük sorunlar yaşatır. Zamanı (modernizmin ortaya çıkışı ile gelenekselin ihtiyaçlara cevap verememesi nedeniyle) yanlış

ölçen insanın ta kendisidir. Dolayısıyla “ayarlanmak” zorunda olan da insandır. Ayarlama ve ayarlanma zorunluluğu süreklilik arz eder. Zaten Tanpınar, romanın sonunda Saatleri Ayarlama Enstitüsünün yıkılışını da gösterir bize.

¹ Engin Yıldırım, “Zaman Disiplini ve Çalışma Zihniyeti”, <http://calismatoplum.org/sayi31/yildirim.pdf>

² age., s. 28.

³ El Vardır El Üstüne: Meyer'in Ayar Gek-tirmeyen Ezânî Saati-Şinasi ACAR- <http://mekaniksaat.blogspot.com.tr/2008/07/el-var-dr-el-stne-meyerin-ayar.html>

⁴ İbni Arabî'nin, vaktin oğlu anlamına gelen ve vaktin gereklerini yerine getirmeyi ifade eden kavramı.



GÖKHAN TUNÇ'LA SÖYLEŞİ

Konuşan: Emine Tuğcu

Türk edebiyat tarihine şiir üzerine metin odaklı yaptığı çalışmalarla yeni bir bakış açısı kazandıran Gökhan Tunç, 2003 yılında Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümünden Melih Cevdet Anday Onur Ödülü'nü ve 2011 yılında yayımlanan Çağdaş Mesnevînin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin'i ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u adlı kitabıyla İLE-SAM tarafından yılın edebî tenkit ödülünü kazandı. Rüzgâra Karşı Duran Şair: Etkilenme Endişesi Kavramı Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi adlı ikinci kitabından sonra 2018 yılında Hece Yayınları tarafından yayımlanan Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri adlı üçüncü kitabı, şiir incelemelerine getirdiği eleştirel yaklaşımla nitelikli bir çözümleme önerisi sunuyor. Bu söyleşide Gökhan Tunç ile üç kitabı ve modern Türk şiiri üzerine düşüncelerini konuşacağız.

— Söze ilk kitabınızla başlayalım. Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u adlı kitabınızda Türk edebiyat tarihinde ideolojik kimliğine vurgu yapılan iki farklı görüşe sahip bu şairler üzerine bir çalışma yürüttünüz. Nazım Hikmet ve Sezai Karakoç'un metinleri üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz, bu çalışmada ortaya koymak istediğiniz amaç neydi?

— Bildiğiniz gibi Tanzimat Dönemi'yle başlayan süreçte şair ve yazarlar, yeni ideolojilerin ve fikirlerin taşıyıcısı olma rolünü üstlenmişlerdir. Bazen kurtarıcı olma vasfını bile kendilerine layık gören bu şair ve yazarlar, edebiyatı estetiğin çok ötesinde görürler. Şair ve yazarların kendilerine attettikleri konum, toplumun da onlara ideolojik bir bayraktarlık görevi vermesine yol açar. Örneğin Tevfik Fikret'le Mehmet Âkif Ersoy arasındaki tartışma iki şairin fikir ayrılığından çok, bir bakıma iki farklı ideolojinin mücadelesidir. Benzer durum-farklı nitelikte de olsa- Necip Fazıl'la Nâzım Hikmet arasında da devam eder. İdeolojilerini poetikalarına ve şiirlerine doğrudan yansıtan Necip Fazıl ile Nâzım Hikmet, aynı zamanda ideolojik olarak sağ ve sol görüşün simgesel şairleri olmuşlardır. Her ne kadar son yıllarda azalsa da, uzun bir dönem, sağcılar Nâzım Hikmet'i okumazken solcular da Necip Fazıl'ı göz ardı etmişlerdir. Hatta öyle ki yine çok uzun bir dönem araştırmacılar bile aynı ideolojileri benimsedikleri şairleri inceleme yoluna gitmişlerdir. Bu anlamda araştırmacı kimliği ve ideolojisi ile çalıştığı konu özdeş bir

anlama bürünür. Çalışmaya başlama ve sürdürme aşamalarımda çevremdeki insanların genellikle benden beklenenin bir tarafı tutmak olması, sözünü ettiğim ayrışmayla ilişkiliydi. Böyle bir durumda, hocam Laurent Mignon ile birlikte, şu soruyu sormanın kışkırtıcı olabileceğini düşündük: Birbirinden çok farklı ideolojilere sahip şairler aynı ya da benzer konuları nasıl yorumluyorlar? Bir başka şekilde söylersem, "İdeolojik sınır çizgilerini kaldırıp iki karşıt görüşteki şairi birlikte yorumlamak bize nasıl bir zenginlik kazandırır?" sorusunu sormaya çalıştım ve gelenekle kurdukları ilişki açısından Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç isimlerini seçtim. Bu şekilde "veya" (ikisinden birini seçmek değil) yerine "ve" (birleştirmek) bağlacı çalışmanın temel dinamiğini oluşturdu.

— Gelenekle kurduğu bağı sorgularken Nazım Hikmet'in Ferhad ile Şirin oyununu Karl Mannheim'in "meşrulaştırma", Sezai Karakoç'un Leyla ile Mecnun'unu ise Jan Asmann'ın "kültürel bellek" kavramıyla yorumluyorsunuz. Her iki şairin kaynak metinle ilişkisini değerlendirirken de benzer yöntemleri kullandıklarına dair önemli bir iddiada bulunuyorsunuz. Bu metinleri analiz ederken farklı kavramları odağa almanız iki şair arasındaki farklılığı mı gönderme yapıyor?

— Söylediğiniz gibi Çağdaş Mesnevinin Peşinde adlı kitabımda Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un gelenekle kurdukları ilişkiyi değerlendirmek için "meşrulaştırma" ve "kültürel bellek" kavramlarını kullanmamın belirleyici nedeni, şairlerin geleneksel edebiyata yönelmelerindeki farklı etkenlere işaret etmektir.



Malumunuz olduğu üzere “metinlerarasılık” kavramını ortaya atan Julia Kristeva, şair ve yazarların daha önceki metinlerle ilişki kurmasını edebîliğin ölçütü olarak gösterir. Hâl böyle olunca, genel bir yönelim olarak Türk şairlerinin gelenekle ilişki kurması da edebî oluşlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu şekilde Yahya Kemal, Mehmed Âkif, Nâzım Hikmet, Asaf Hâlet Çelebi ve Sezai Karakoç gibi birbirinden farklı poetika ve dünya görüşlerine sahip şairlerin gelenekle kurdukları diyalog aynı kavramla, yani metinlerarasılıkla anlamlandırılmıştı. Ayrıca bu anlayışta, şairlerin gelenekten yararlanma şeklini göstermek yeterli olur ve niçin sorusu genellikle askıda kalır. Ancak çalıştığım konu bana gösterdi ki, şairler için geleneksel edebiyat bir mücadele alanı anlamı da taşır. Örneğin Mehmed Âkif, Hz. Ömer menkıbelerini şiirleştirir. Nâzım Hikmet ise, Mehmed Âkif nasıl ki Hz. Ömer menkıbelerinden yararlanıyorsa kendisinin de Marksist ideoloji doğrultusunda aynı menkıbeleri kullanabileceğinden söz eder. Mehmed Âkif ile Nâzım Hikmet arasında sözünü

ettiğim bu mücadele, daha doğrusu Nâzım Hikmet’in Mehmed Âkif’in şiirsel tavrına karşı yeni bir tavır geliştirmesi, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’ta tersine döner. Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin* anlatısını Marksist bir anlayışla dönüştürmesine Sezai Karakoç, *Leyla ile Mecnun* kitabıyla âdeta cevap verir. Bu anlamda şairler için geleneksel edebiyat bir mücadele alanıdır. Nâzım Hikmet, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı*’nda Marksist bir gelenek inşa etmeye çalışırken *Ferhad ile Şirin* adlı kitabında ise Şirin aşkından Hak aşkına geçen Ferhad figürünü, Şirin aşkından halk aşkına ulaşan kişiye dönüştürür. Böylelikle Marksizm’e dair fikirleri Mannheim’in ifadesiyle meşrulaştırır, onların halk tarafından kabul edilebilirliğini artırır. Karakoç için geleneksel edebiyata dönüş bir hatırlamadır. Karakoç, özlenen zamanları hatırlar, hatırlayarak yaşanan kötü zamanlara direnir ve en son noktada da bir diriliş gerçekleştirmek ister. Onun diriliş düşüncesi bu anlamda hatırlanabilir. Söz konusu farklı içeriklere rağmen çalışmamda, belirttiğiniz gibi, iki şairin nihai anlama ulaşırken benzer yöntemler geliştirdiğini gözlemledim. Her iki şairin modern biçim ve teknikleri kullanması, aşkı siyasallaştırması, ezilen kesime seslenmesi, erkek kahramanla özdeşleşerek umut dağıtması vb. bahsettiğim benzer yöntemleri oluşturur.

— Bir metnin yazınsallığı saptanırken kendinden önce yazılmış metinlere göre özgünlüğü ve kendinden sonra yarattığı etkiye önem verilir. Bu çerçevede Türk edebiyat tarihinde bir metnin değerlendirilmesinde “taklit” kavramı öne çıka-

rlmuştur. Osmanlı divan şiirinin Arap ve İran edebiyatının, Tanzimat dönemi sonrası Türk şiirinin ise Fransız şiirinin taklidi olduğu düşüncesinin sıklıkla tekrar edilmesi gibi. Bir metnin önceki metne benzerliği taklit olarak görüldüğünden böyle bir tespit, olumsuzlayıcı bir anlam içerdiği için edebî değerden yoksun olduğuna gönderme yapıyor.

Rüzgâra Karşı Duran Şair Etkilenme Endişesi Kavramı Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi adlı kitabınızda *Yahya Kemal'in hem şairliğini hem de metinlerini Harold Bloom'un "etkilenme endişesi" kavramıyla ele alıyorsunuz. "Etkilenme endişesi" kavramı metin çözümlemelerinde hem metnin yaratıcısını hem de metnin kendisini anlamak için önemli bir düşünce modeli sunuyor. Sizin "Etkilenme endişesi" kavramıyla odağınıza Yahya Kemal'i almanızın nedenlerini biraz açar mısınız?*

— İlk bakışta aşırı bir sav olarak görülebilir ancak benim iddiam Yahya Kemal Beyatlı'nın sadece Türk edebiyatında değil dünya edebiyatında da etkilenme endişesi kavramıyla değerlendirilmesi en uygun şairlerin başında geldiğidir. Etkilenme endişesi kavramını ortaya koyan kişi ifade ettiğiniz gibi Harold Bloom'dur. Bloom, bu kavramı ortaya atarken Shakespeare'i esas alır. Fakat Yahya Kemal, bence, söz konusu kavramla değerlendirilmek için Shakespeare'den daha elverişlidir. Bunun nedeni üzerinde kısaca şunları söyleyebilirim:

Yahya Kemal'in Türk şiirine çok büyük tesiri olduğu yönündeki beylik düşünceler bir yana onun Paris'ten döndükten kısa bir süre sonra, henüz birkaç şiiri yayımlanmışken büyük bir şair olarak görülmesi ve daha sonra

ona Tanrı şair gibi aşırı sıfatlar yakıştırılması, beni Yahya Kemal'in Türk şiirine etkisini düşünmeye itti. Yakın okumalar yaptıktan sonra gerçekten birçok önemli şairin, poetikalarını oluşturma sürecinde Yahya Kemal'e hesaplama çabasına girdiklerini gördüm. Kitapta belirttiğim gibi Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nâzım Hikmet, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Veli ve İkinci Yeni'nin birçok şairi özgün bir şiir yazmak ve poetika oluşturmak için Yahya Kemal'i şiirsel bir baba olarak görmüş ve onunla hesaplaşmıştır. Bu şekilde aslında Yahya Kemal'in Türk şiirine etkisini sorgularken modern Türk şiirinin poetik gelişiminin çok önemli dönemeçlerini sorgulamak mümkündür.

Belirttiğiniz gibi etki bazen taklitte eşdeğer görülüp olumsuzlanmaktadır. Sizde *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi* adlı kitabınızda Türk edebiyatının belirli döneminde taklit kavramının alımlanmasının niteliğini sorguluyorsunuz. Ancak Bloom'a göre etkilenme endişesi iyi şairler için bir imkândır. Genç şair, hayranlık ve şükran duyduğu şiirsel babasından farklı, özgün bir şiir yazmaya çalışır. Bu farklılık çabası, genç şair için bir fırsattır. Eğer şiirsel babasından farklı, özgün bir şiir yazıp poetika geliştirebilmeye muktedir olabilirse iyi bir şair olacaktır. Kitabın başlığındaki metafor ile açıklarsam, kötü şairler rüzgâra karşı durup bu rüzgârla savrulurlar. İyi şairler ise rüzgârı imkâna dönüştürüp arkalarına alırlar ve daha da ilerlerler. Burada Yahya Kemal'in *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabı akla gelebilir. Bir örnek üzerinden anlatacak olur-

sam Tanpınar, Yahya Kemal'e hayranlık duymuş, onu şiirsel bir baba olarak konumlandırmış ve daha sonra ondan etkilenme endişesi taşıyarak özgün bir poetika geliştirme çabasına girmiştir. Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in kendisine "sedd-i Çin" olduğuna yönelik yakınmaları, Yahya Kemal'i anımsattığı için "Bursa'da Zaman" şiirini kitabına almak istemeyişini düşünebiliriz. Ayrıca Yahya Kemal'den etkilenmekle birlikte poetikasının esasında Paul Valéry'ye bağlı olduğunu belirtmesi ve romanlarının aksine bir tarzda tarihten ve İstanbul'dan bahsetmeyen şiirler kaleme alması bu noktada hatırlanabilir. Tanpınar, Yahya Kemal'e karşı "haset ve şükran" duygularını eş zamanlı bir şekilde yaşar ki bu durum da şiirsel babaya hissedilen duygulardır. Tanpınar bir taraftan Yahya Kemal'den şükranla bahsederken (*Yahya Kemal* kitabı örneği) aynı dönemlerde onun sahip olduklarına sahip olmayı arzularak, başka bir deyişle haset duyarak Yahya Kemal'i kötü bir şekilde anar (*Günlükler*'inden anlaşıldığı gibi).

— Rüzgâra Karşı Duran Şair Etkilenme Endişesi Kavramı Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi *adlı kitabınızda Bloom'dan farklı olarak "etkileme arzusu" diye bir kavram öne sürüyorsunuz. Bu kavramı açmanız mümkün mü? Bu kavramı ortaya atmanızdaki arka plan nedir?*

— Harold Bloom, "etkilenme endişesi" kavramını inşa ederken bilhassa Sigmund Freud'dan yararlanır ve Freud'un "aile alegorisi"nde çocuğun yerinde olan genç şairin gözünden şiirsel etki meselesini değerlendirir.

Ancak burada eksik kalan nokta ilişki- kideki babanın konumudur. Freud da Bloom da babanın gözünden etki meselesine bakmazlar. Buna karşılık tartışma konusu olan Yahya Kemal olduğunda "etkileme endişesi" kadar "etkileme arzusu" kavramının da varlığından söz etmek gerekir. Çünkü Yahya Kemal, genç şairleri kendisi gibi yazması konusunda etkilemeyi isteyen, erkini kanıtlamış şairler üzerindeki etkisini doğrudan dile getirip onları baskılamaya çalışan bir tutuma sahiptir. Fakat Yahya Kemal'in bu arzusunun sadece onunla sınırlı olmayıp şiirsel baba figürlerinin ortak bilinç- dışını açığa vurduğunu kitapta ileri sürdüm. Söz konusu ortak bilinçdışı ise Oidipus mitine karşılık "Rüstem ve Sührap" ile "Kronos" anlatılarıdır. Erkini kanıtlamış şairle şiirsel babanın mücadelesini "Rüstem ve Sührap" ile anlamlandırırken (örneğin Yahya Kemal ile Ahmet Haşim, Tanpınar, Faruk Nafiz ve Nâzım Hikmet gibi) şiire yeni başlayan bir şairin şiir mace- rasının şiirsel baba tarafından sonlan- dırılmasını (örneğin Nâzım Hikmet ile Orhan Kemal gibi) ise "Kronos" miti ile yorumladım. Etkileme arzusu en genel anlamda, genç şairin etkilenme endişesini aşmasını geciktirme işle- vindedir. Bizim kültür gibi usta-çırak ilişkisinin baskın olduğu bir ortamda olaya babanın gözünden bakmamak pek mümkün olmuyor. Bu yüzden ben de Bloom'un bıraktığı yerden devam ettim ve "etkileme arzusu" gibi bir kavram öne sürdüm.

— *Harold Bloom'un kavramından yola çıkarak onu aşan yeni bir kavram tek- lifinde bulunuyorsunuz. Yayımlanan son*

kitabınız da oldukça iddialı. Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri kitabınıza Behçet Necatigil'in "Solgun Bir Gül Dokununca" şiiriyle giriş yapıyorsunuz:

*Çoklarından düşüyor da bunca
Görmüyor gelip geçenler
Eğilip alıyorum
Solgun bir gül oluyor dokununca*

dizelerini poetik bir metin olarak ele alıyorsunuz. Metnin nihai anlamına ulaştığını düşünen okur/yorumcu aslında elinde solgun bir gül tutuyordur, diyorsunuz. Bu konuyu biraz açalım mı? Kitabınızda yirmi şiir çözümlemesi yer alıyor. Her biri solgun bir gülün yaprakları mı?

— Kitaptaki her şiir yorumunun solgun bir gülün yaprakları olarak düşünülmesi -ben böyle bir şey amaçlamasam da- çok güzel ve yaratıcı bir metafor. İfade ettiğiniz gibi Necatigil'in "Solgun Bir Gül Dokununca" şiirinin poetik bir metin olduğunu düşünüyorum. Bununla da hem şairin hem de okur/yorumcunun mutlak güzelliğe ve mutlak anlama ulaşmalarının mümkün olmadığını altını çizmek istiyorum. Şair olarak Orhan Veli'nin "Epeyce yaklaştım, duyuyorum; Anlatamıyorum" mısrası şairin hissettiğini tam olarak yansıtamaması durumunu anlatır. Aynı durum biz yorumcular için de geçerli. Sizin de çok iyi bildiğiniz, Ahmet Haşim'in şiirin açıklanamaz olduğuna ve şiir yorumunu bülbülü eti için öldürmeye benzetmesine ilişkin görüşleri hatırlanabilir. Burada sadece yorumcuya odaklanırsam, şiir yorumcusunun "Şiirin mutlak anlamı şudur." gibi

keskin ifadesi, onu tek bir anlama hapsederek solduracaktır. Bir başka ifadeyle bence yorumcunun mutlak ve değişmez anlama ulaşma çabası nafiledir. Peki ne yapmalı? Benim bu soruya verdiğim cevap kavramlar ve kuramları temel almaktır. Bu durumu kitabın kapağındaki labirent metaforu ile açıklayabilirim. Şiiri labirent metaforu ile anlamlandırırsam, her kavram ya da kuram bir başka kapıya gönderimde bulunur. Dolayısıyla her kavram ya da kuram bizi bambaşka bir çıkışa, yani sonuca götürür. Bence bir şiir, kapıların ve çıkışların çokluğu kadar değer kazanır.

Öte yandan her kavram ve kuram ile bütün şiirlerin çözümlenebileceğini düşünmüyorum. Ancak birçok farklı kavram ya da kuramın eş zamanlı bir şekilde aynı şiirde kullanılabileceği inancındayım. Yalnız bu noktada bütün kavram ve kuramların şiirle izdivacından aynı uyumun doğmadığını da eklemem gerekiyor. Bir başka ifadeyle birçok kavram veya kuram bir şiire aynı anda uygulanabilse de aralarında verimlilik bakımından derece farkı bulunur. Yine izdivaç alegorisi üzerinden devam edersem uygun kavramın ona münasip şiirle bir araya gelmesiyle zengin bir anlam alanı doğabilir. Yani doğru kavram ve kuramların doğru şiirle buluşturulması meselesi. Ancak o zaman gülü soldurmamaktan belki söz edebiliriz. Kitapta yapmaya çalıştığım şey tam da bu oldu. Şiirlerle kavram ya da kuramlar arasındaki en güzel uyum yakalandığında anlamsal bir zenginlik ortaya çıkar. Ama özellikle belirteceğim şey, bahsettiğim durumun şiirin mutlak anlamına ula-

şıldığına dair bir sav içermemesidir.

— *Bu çerçevede kitabınızda şiir çözümlemelerine geçmeden önce kavramlara dair bilgi veriyorsunuz. Şiire dair ilgisi olan hemen herkesin duyduğu/bildiği/kullandığı metafor, kavramsal metafor, imge gibi tanıdık gelen bu kavramları akademik düzlemde değerlendirmek, aralarındaki farkı göstermek pek kolay değil. Siz bu kavramları değerlendirirken zorlandınız mı, ne tür sorunlarla karşılaştınız?*

— Doğru bir tespit. Aslına bakarsanız kavramların anlam alanının derinlikleri ve sınırları üzerine daha çok düşünmeye başladıktan sonra kavramlar arasındaki farkları net ortaya koymanın ne kadar güç bir iş olduğunu daha iyi kavradım. Örneğin imge birçoklarınınca, metaforun, bütün edebî sanatların ve hatta şiirin yerine kullanılıyor. Hâl böyle olunca bu kadar çok şey ifade eden bir kavram, aslında hiçbir şey ifade edemez olmaktadır. Aynı şekilde imge eğer metaforun yerine kullanılabilecekse metafor gibi bir kavramın kullanılma nedeni de ortadan kalkar. Bu yüzden bir şekilde kavramları işlevsel kılmak ve sınırlarını belirlemek gerekiyor. Ancak kavramların sınırlarını çizme çabasında ilgili kaynakların sorulara genellikle çok net cevap vermediğini söylemeliyim. Edebiyat eleştirmenleri kavramları kendilerine özgü bir şekilde yorumlarken edebiyat terimleri sözlükleri ise kavramları çoğunlukla aynı cümlelerle çok genelleşici ve yetersiz örneklerle açıklamaktadır. Neyse ki her kavram özelinde birçok nitelikli ve derinlikli çalışma mevcut. Burada araştırmacıya düşen bu çalışmalardan eğer doğrudan söylenmemişse kav-

ramların sınırlarına yönelik ipuçlarını ortaya çıkarmak ve diğer kavramlarla karşılaştırmaktır. Çalışmayı oluşturmada beni daha çok zorlayan ise, kavramlarla uyumlu karakteristik şiirlerin seçimi idi. Örneğin şiirin bir yerinde ironik bir tutum bulunabilir, ancak şiirin bütününde söz konusu ironik tutum yer almıyorsa, yani şiirin karakteristik vasfı ironi değilse, bu şiiri ironi kavramına örnek olarak seçmek doğru olmaz. Aynı şekilde bir kavram ya da kuram, açıklanmaya ihtiyaç duymayacak şekilde şiirde görünür hâlde ise onun seçimi de yanlış olur. Bu nedenlerle kavramların sınırlarını çizmek kadar kavramlarla uyumlu şiir örneklerinin seçimi de benim için zor oldu. Tırnak içinde söylemem gerekirse kavramla izdivaca sokacağım “doğru” şiiri bulmak için çok uzun süreler beklemem gerekti. Söz konusu seçimde ne kavramın ne de şiirin bir araç niteliğine bürünmemesi çok önemliydi.

— *Şiir çözümlemelerine yönelik Mehmet Kaplan, Doğan Aksan, Şerif Aktaş, İsmail Çetişli, Nurullah Çetin, Hasan Akay gibi isimlerin çalışmaları şimdiye kadar Türkoloji alanında başvurulan temel kaynaklar oldu. Kavram ve kuramlarla şiir çözümlemelerinizi okurla buluşturarak Türk edebiyatı alanına önemli bir katkı sağladığınızı ve yeni bir yaklaşım sergilediğinizi düşünüyorum. Şiire ilgi duyan herkesin okuyabileceği ve anlayabileceği bir dil kullanmanız da bunda etkili. Kitabınıza yönelik nasıl eleştiriler aldınız?*

— Öncelikle kitabımla ilgili olumlu düşünceleriniz için teşekkür ederim. Bunları duymak çok güzel bir his. İfade ettiğiniz gibi Kavram-

lar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri adlı kitabımı yazmadan önce şiir incelemeleri konusunda bahsettiğiniz önemli isimlerin kitapları mevcuttu. Şiir incelemelerindeki bu önemli literatürden yararlanıp dediğiniz gibi onlardan farklı bir yaklaşım benimsemeye çalıştım. Bu farklı yaklaşımın oluşmasında rahle-i tedrisinden geçtiğim hocalarımın olumlu katkısından da söz etmeliyim. Lisans eğitimimde, Prof. Dr. Ramazan Kaplan ve Prof. Dr. Nurullah Çetin'in; yüksek lisans eğitimimde Hilmi Yavuz ve Engin Sezer'in şiir incelemeleri derslerini almak bugünkü bakış açımın şekillenmesinde etkili oldu. Şiir incelemeye yönelik yeni bir yaklaşım oluşturmaya çalışırken bahsettiğiniz özellik benim için belirleyici oldu: Anlaşılabilirlik. Bu yolda kavramların özelliklerinin ve sınırlarının net ve anlaşılır bir şekilde çizilmesi benim için ilk adımdı. İkinci adım, kavramın bir şiirde somutluk kazanmasıydı. Bildiğiniz gibi edebî eleştiri literatüründe soyut teorik çalışmalarla sıkça karşılaşılırmaktayken uygulamalı örnekler sayıca azdır. Bu sayı, şiir alanında daha da azalmaktadır. Bahsettiğim durum sadece Türk eleştiri geleneğiyle ilgili değildir, Batı literatüründe de aynı şeyden söz edebiliriz. Daha önce belirttiğim gibi kavramların özelliklerini somut bir şekilde taşıyan karakteristik şiirler seçmeye çalıştım. Ancak ikisi arasındaki dinamikte hem kavramın hem de şiirin birbirlerini beslemesi önemliydi benim için. Buradan kitaba yönelik eleştirilere gelecek olursam, kitapla ilgili çok güzel geri bildirimler aldığımı söylemek isterim.

Bütün bu yapmaya çalıştığım şeylerin okurlar tarafından görülmesi ve takdir edilmesi mutluluk verici.

Zannedersem sizin tespit ettiğiniz anlaşılır dil kullanma özelliği, kitapla ilgili en çok takdir edilen husus oldu. Hepimizin bildiği gibi şiir incelemelerinin temel vasfı, örtük anlama sahip şiir türünü açıklamaktır. Ancak son dönemlerde ele aldığı şiirlerden daha anlaşılabilir olan şiir incelemeleriyle sıklıkla karşılaşmaya başladık ki bu durum incelemelerde anlaşılır olma özelliğini daha ön plana çıkardı sanırım. Bununla birlikte daha önce duymadıkları atonal müzik, kronotop, palimpsest gibi kavramların bir örnek üzerinden açıklanması, okurların ilgisini çekti. Diğer taraftan şiir incelemelerinde somut çıkarımların elde edilmesi ve incelemenin sonucunun okuru şaşırtması gerekir. Malumun ilanı olan şiir incelemelerinin bir anlamı olmamaktır ki kitabın hem somut çıkarımlara hem de şaşırtıcı bir sonuçlara vardığına yönelik okurlardan güzel dönütler aldım.

— *Son olarak Türk edebiyatında şiir eleştirisine yönelik yapılan çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz? Bundan sonraki projeleriniz nelerdir?*

— Buraya kadar şiir incelemesine yönelik birçok olumsuz örnekten bahsettim. Ancak Türk edebiyatında şiir eleştirisine yönelik farklı kesimlerin nitelikli çalışmalarının var olduğunu da söyleyebilirim. Bu anlamda akademisyenlerin, eleştirmenlerin ve şairlerin keskin gözlemlerle dolu özgün yazıları hatırlanabilir. Bu yazılar çoğunlukla bir şairin şiirlerinin tümünün eş zamanlı olarak bir tema,

bir sorunsal etrafında incelenmesidir. Tabii ki tek bir şiiri derinlemesine inceleyen birçok özgün yazılar da mevcut. Bu yazılar çoğunlukla edebî ya da bilimsel dergilerde yer alıyor.

Yeni projelerime gelirsek... *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri İncelemeleri* kitabını yeni baskılarda genişletmeyi tasarlıyorum. Bu nedenle söz konusu kitapla ilgili çalışmalarım devam ediyor. İkinci olarak modern Türk şiirinde belleğin nasıl alımlandığını metaforlar üzerinden incelediğim bir kitap projemi tamamlamak üzereyim, çok yakın bir tarihte kısmetse yayımlanacak. Bu çalışmada şairlerin belleğe dair geliştirdikleri metaforları incelemeye çalıştım.

— Sizinle kitaplarımız hakkında konuşmak hem keyifli hem de zihin açıcıydı.

Bir taraftan bilgilendiren diğer taraftan düşündüren yeni sorulara yönelten bir söyleşi oldu. Şiiri gizeminden arındırmak başlı başına meşakkatli bir iş. Bundan sonraki çalışmalarınızı da merakla bekliyorum. Teşekkür ederim bu güzel söyleşi için...

— Umberto Eco, bir konuşmasında iyi bir söyleşinin yazarın yeni çıkarımlar yapmasına olanak tanıdığından bahseder. Bugün sizin sorduğunuz özgün sorularla ben, hem edebî eleştiriye dair kişisel geçmişimi sorgulama hem yeni çıkarımlar yapma hem de yeni şeyler öğrenme imkânı buldum. Sizin gibi değerli bir meslektaşım la bu sohbeti yapmak benim için de çok zevkliydi, bu nedenle size teşekkür etmek isterim...

D

dosya

TURAN KOÇ



*elif, lâm, mim
ben okuma bilmem*

*çoook uzun sürdü demirin demir
kömürün kömür olduğunu öğrenmem
ama hâlâ çözebilmiş değilim
batık kentlerin dilini
hâlâ ayla aydınlanıyor gecem
(Ün, Kan Gibi Vakte Düşen)*

Editör:
Âtîf Bedir

3 Mayıs 1952 Kayseri/Çivril doğumlu. İlkokulu, Liseyi Kayseri’de okudu. 1977’de Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesini bitirdi. Azot Sanayi Genel Müdürlüğü ve Et-Balık Kurumunda memur olarak çalıştı. Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Din Felsefesi Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisi oldu (1984). 1990 tarihinde, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünden “doktor” unvanı aldı. 1994 tarihinde doçent, Mayıs 2000’de profesör oldu. Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde bölüm başkanlığı, fakülte ve yönetim kurulu üyeliklerinde bulundu. Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanlığında Kültür ve Sanat Danışmanlığı yaptı. Halen İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi İslami İlimler Fakültesinde öğretim üyesi (Dekan) olarak çalışmaktadır.

İlk şiiri “Ay” 1975 yılında *Edebiyat* dergisinde yayımlandı. Nuri Pakdil’in yönetiminde yayımlanan *Edebiyat* dergisinin öne çıkan isimlerinden birisi oldu. Daha sonra ürünlerini *Diriliş*, *Mavera* ve *Hece* dergilerinde yayımladı. *Din Dili* adlı kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği 1995 yılı inceleme ödülünü aldı. Arapça, İngilizce ve Farsçadan edebiyat, felsefe ve ilahiyatla ilgili yazılar ve kitaplar çevirdi. İngiliz şair T. S. Eliot ile İtalyan şair J. Ungaretti’nin seçme şiirlerini çevirdi. Evli, dört çocuğu var.

Eserleri:

Telif: *Kan Gibi Vakte Düşen* (1980, şiir); *Fetret Zamanları* (1982, şiir); *Ara Dönem* (1992, şiir); *Ölümsüzlük Düşüncesi* (1991, doktora tezi); *Din Dili*, (1998); *Ceylan Kovalamak* (1997, Deneme); *İslam Estetiği* (2008); *İbn Arabî Geleneği ve Davud el-Kayserî* (2011, ed.); *Varoluşun Tanıkları* (2013); *Kan Gibi Vakte Düşen* (Toplu Şiirler, 2014); *Zamanın Gözleri* (2016); *Dilin Ötesi* (2018).

Çeviri: O. Leaman, *Ortaçağ İslam Felsefesine Giriş* (1992); W. M. Watt, *Günümüzde İslam ve Hristiyanlık* (2012); Titus Burchardt, *İslam Sanatı: Dil ve Anlam* (2006); J. Shaffer, *Zihin Felsefesi* (2005); Davud el-Kayserî, *Mukaddemât* (Mehmet Çetinkaya ile, 2011) Davud el-Kayserî, *Aşk Şarabı ve Hayat* (Mehmet Çetinkaya ile, 2011), William C. Chittick, *Varolmanın Boyutları* (1997); Nizar Kabbanî, *İşgal Altında* (İbrahim Demirci ile, 1996); 1996; W. M. Watt, *İslamî Hareketler ve Modernlik* (1997); W. C. Chittick, *İslam’ın Vizyonu* (2000); W. C. Chittick, *Tasavvuf* (2003); M. Wilfried Hoffmann, *İslam* (2004); Ahmed Gazzâlî, *Âşıkların Halleri* (Mehmet Çetinkaya ile, 2004); Martin Lings, *Kur’an Hat ve Tezhibinden Parıltılar* (2012); Nizar Kabbanî, *Gazaba Uğramış Şiirler* (İbrahim Demirci ile, 2011), *Gazzâlî, Mişkâtul-Envâr* (baskıda.)

Arif Ay

BİR PORTRE: TURAN KOÇ

Selçukludan kalma bir ahî: Bedestene düşen Erciyes'in gölgesi.

Müderris: Not değil, icazet verir talebelerine; cübbesi ve sarığı ardından gelir.

İlim ve hilm sahibi: Hakikati cüzde arar.

Haza şair: Bezzazlar çarşısında gezer; Bakî'yle, Fuzulî'yle nargile değil, şiir tokuşturur.

Şiirle gazasında teolojiyle antlaşma yaptı; şiir "kan gibi vakte düştü."

Sınıfta açık bıraktığı defterden okuduğum şiir vesile oldu tanışmamıza, bundan tam kırk yedi yıl önce; Ankara İlahiyat'ta.

Yüzmeyi tarlalarının kenarından akan Kızılırmak'ta, susmayı hepimiz gibi o da *Edebiyat* dergisinde Nuri Pakdil'den öğrendi.

Aynı evin odalarını paylaştık uzun süre: Onun daktilosunun sesi, benim daktilomun sesine karışırdı; *Edebiyat*'a şiir yetiyecek ya sabaha.

Ben bir kıza âşıktım: O da bir kıza âşık oldu, bana imrenerekten; böylesi, bizim gençliğimizin romantizm klasiği o yıllarda.

Mukallit: Ustadır Karagöz Hacivat taklidi yapmada.

Hakkını vererek içer sigarayı: Üfürmez.

Her has şair gibi o da çocukluğunu hep canlı tuttu her yaşta; bu yüzden anılarla örülüdür belleği.

Her insanın yanında rahat hissetmezsiniz kendinizi; onda insanı rahat ettiren bir samimiyet ve sadelik vardır.

Candandır insanlarla: Sonuna kadar açıktır kalbinin kapıları.

Fetret Zamanları'nı yazdı: Ardından *Ara Dönem*.

Davut Dağ'dır bir adı da: Ceylan kovalar arada bir.

Ölümsüzlük Açısından Ruh-Beden İlişkisi çalışmasıyla icazet aldı Mehmet Aydın Hoca'dan.

Dillere bir tür daha ekledi: *Din Dili*; ciddi bir çalışma; felsefeye takla attıracak denli.

İslam Estetiği ile şiire borcunu ödedi.

Gesi Bağları'ndan kalktı Nişantaşı'na yerleşti.

O da pek çok hemşehrisi gibi Gesi Bağları türküsünü iyi söyler.

Muhterem eşleri Saadet Hanım; onun da saadeti oldu.

Tutumlu: Ne de olsa Kayserili; hesap kitap bilir.

TURAN KOÇ İLE KONUŞMA

Konuşanlar: Âtîf Bedir-İbrahim Demirci



Âtîf Bedir, Turan Koç, İbrahim Demirci

Âtîf Bedir: Sayın Turan Koç bu söyleşimiz sizinle ilgili bir dosya bağlamında yapıldığı için çalışmalarınız ve düşüncelerinizle ilgili bir ufuk turu yapalım sizi okuyucularımıza daha yakından tanıtalım istiyoruz. Edebiyatla ne zaman ilgilenmeye başladınız? Bu ilgi nasıl doğdu ve daha sonra hangi alanlara ve hangi mecralara yöneldi?

Turan Koç: Efendim, küçük bir yerleşim biriminde; çamuru toprağı, tozu dumanı, tipisi karı, boranı, güneşi yağmuru bol olan bir köyde doğdum. Bu yüzden, hayvanlarla, toprakla, bitkilerle ilişkinin de ötesinde alış-veriş içinde geçen bir çocukluk dönemim oldu.

Şiirle tanışmam ve bir yerde şiire yönelmem konusunda şunu söyleyebilirim: Köyde ilkokula gitmeden önce kız-erkek tüm çocukların

ilmihali öğrenmesi için kış aylarında açılan mektepte eski yazıyı okumasını öğrenmiştim; babam bu konuda beni teşvik ediyor, okumamda yardımcı oluyordu. İlkokul süresince babam bu yazıyı daha iyi okuyabileyim diye beni sürekli destekledi. Öyle ki eski yazıyla yazılmış *Mevlid*'i çok iyi anlamasam da okuyabiliyordum. Gene, henüz ilkokulda iken Karacaoğlan'dan epeyce şiir okudum.

İlkokulu bitirince, ortaokula bir yıl ara verdikten sonra gittim; daha doğrusu, babam göndermedi. Kur'an'ı, dinimi iyi öğrenmemi ve arkasından İmam-Hatip okuluna gitmemi istiyordu. Bugünden geriye baktığımda, anladığım kadarıyla, Kur'an'ı iyi öğrenmekle bir yerde barajı geçmiş oluyordum. Bu yüzden, bir yıl daha köyümüzdeki o geleneksel mektebe,

Yukarı Mektep'e devam ettim (o mektebe "Yukarı Mektep" deniyordu). Artık *Karabaş Tecvidi* ile *Mevlid*'i daha seri bir şekilde okuyabiliyordum. *Mevlid* kitabının arkasına eklenmiş "Hikâye-i Geyik," "Hikâye-i Deve", "Hikâye-i Kesik Baş" gibi hikâyeler beni çok etkiliyordu. Elbette, anlamadığım yerler vardı; ama onun sesine, ritmine çok erken bir yaşta aşına olduğumu söyleyebilirim. Bunlara ilave olarak Hz. Yusuf'u, Hz. İbrahim'i anlatan kitaplar geçti elime. Özellikle Hz. Yusuf'u anlatan kitap çok etkiledi beni. *Ben bir Yakup idim Kenan ilinde* diye mi başlıyordu; bilmiyorum. Hafızamdaki *Yusuf'u aldılar bilmem nettiler / Kurtlar yedi diye bühtan ettiler... Ağlar Yakup ağlar Yusufum diye* dizeleri o günlerden kalma.

Tabii, bunlara ilave olarak, zaman zaman daha başka küçük kitaplar, "yılın seçme şarkıları, türküleri" türünden derlemeler ve destanlar da okuyordum. Ama en çok ve tekrar tekrar okuduğum kitaplar *Mevlid* ve bu arada bahsettiğim hikâyeler oluyordu. Bu hikâyeleri çoğu zaman annemin, halalarımın yanında ve tabii sesli okuyordum.

Arkasından ortaöğrenimimi yapmak üzere Şehre (Kayseri) gelince kaldığım evde epeyce kitap buldum: Cengiz Dağcı'nın *O Topraklar Bizimdi, Onlar da İnsandı, Korkunç Yıllar'ı*; Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar* dizisi kitapları; Abdurrahim Karakoç'un, Arif Nihat Asya'nın şiirleri gibi. Özellikle Abdurrahim Karakoç'un şiirlerini daha kolay takip edebiliyordum. Ama gözde şiirim Necip Fazıl'ın şiirleri idi.

Bu arada, resim yeteneğimi keşfe-

den bir hocanın telkini ve yönlendirmesiyle resme ilgi duymaya başladım. Hatta öyle oldu ki ortaokulda iken resimli roman çizmeye bile yelten dim. Resme olan ilgim epeyce uzun sürdü. Bu arada İmam-Hatip Okulu altıncı sınıfındayken, başarıya tanınan haktan yararlanarak yedinci sınıfın sınavlarına girdim ve okuldan mezun oldum. O yıllarda İmam-Hatip Okulu diplomasıyla üniversiteye girilemiyordu. Bir yıl da lise son sınıfa devam ederek lise diploması aldım. Liseye, İmam-Hatip Okulundan arkadaşım olan Yaşar Kaplan'la birlikte kaydoldu muştuk. Onda iflah olmaz bir tiyatro tutkusu vardı; ondaki bu tiyatro tutkusu, nasıl olduysa bana da sirayet etti. Ama bu arada okumalarım da çeşitlendi. Lise son sınıfta Musahipzâde Celal'in İstanbul Efendisi adlı eserini sahneye koyduk ve oyunda rol aldık.

Böyle çalkantılı günlerimizde, Yaşar Kaplan'la birlikte aktör olma hevesine kapıldık. Stanislavski'nin *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı kitabı geçti elimize; eme eme okuduk; çok ciddi bir şekilde Ankara'da Konservatuar'da açılan aktörlük sınavına hazırlanmaya başladık. Ben *Hamlet*'ten uzunca bir tirad ile Karagöz'den bir bölüm ezberledim. Yaşar ise Tarık Buğra'nın *Ayakta Durmak İstiyorum* adlı kitabından bir bölümü çalışıyordu. Böyle bir hazırlık sürecinde *Bir Aktör Hazırlanıyor* adlı kitaptan dil, jest, konuşma vs. konusunda çok yeni şeyler öğrendiğimizi söylemeliyim. Bu arada Hayali Küçük Ali'nin hazırladığı *Karagöz*'ü, özellikle perde gazellerini ezberlercesine okudum. (Çok daha

sonraları öğrendim ki Hacivat aynı zamanda pir ya da mürşit, Karagöz de mürit; biraz ele avuca sığmaz bir öğrenciyi temsil etmektedir.) Derken, gün geldi; sınava girdik. *Hamle*'ten uzunca bir tirat ezberlemiştim; 'rolümü' kendimi vererek oynamaya çalıştım, o uzun tiradı duyarak "okudum." Ama sanıyorum ki nutuk çeker gibi okudum. Tabii, elendim.

Altmışlı yılların sonlarında Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1000 Temel Eser dizisi yayımlanmaya başlanmıştı. Bu dizi içinde yer alan *Dede Korkut*, *Yunus Emre*, *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*, *Huzur* gibi kitapları da okudum. Bunlarla birlikte Gazâlî'nin *Tehâfüt'ü-nü* (*Filozofların Tutarsızlığı*), Mübahat Küyhel Türker'in *Üç Tehâfüt Bakımından Felsefe Din Münasebeti*'ni, Peyami Safa'nın *Yalnızız*, *Fatih Harbiye*, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, *Bir Tereddüdün Romanı* adlı kitaplarını, Jean Paul Sartre'ın *Uyanış*, *Bekleyiş*, *Tükeniş* adlı kitaplarını ve Nietzsche'nin *Böyle Diyordu Zerdüşt* kitabını okuduğumu da söylemeliyim.

Burada, uygun görülürse gene geriye gideyim. 1969 yılında henüz İmam-Hatip Okulunda okurken *Edebiyat* dergisi ile tanışmıştım. Ama onu o günlerde, maalesef, takip edemedim. Birilerinin bana *Dergi* ile ilgili bir şeyler söylemesi gerekiyordu herhalde. Sezai Karakoç'un *Hızır'la Kırk Saat* adlı kitabı ile yanılmıyorsam, 1968 yılında tanıştım. Beni çok çarptı, ama dizelerinin derin dalgalanışı içinde sürüklenmem çok daha sonraları oldu.

İmam-Hatip Okulunda Nihat Sami Banarlı'nın *Edebiyat* kitabını

okutmuşlardı bize. Bu kitap bana şiir ve edebiyat konusunda çok şey kazandırdı. Aruzun ne olduğunu, elbette edebiyat dersi hocasının da yardımıyla, o kitaptan öğrendim. Aruzla şiirler yazmaya başladım. Açık-kapalı hecelerden oluşan dizelere kafiyeler yerleştirmek müthiş keyif veriyordu. Bu arada hece ölçüsü ile de şiirler yazıyordum. Epeyce şiir yazdım aruzla; hatta bu durum Ankara'ya geldiğinde de devam etti. Defter bayağı kabardı.

Her neyse, o günlerde tiyatro, resim, felsefe, şiir arasında gidip geliyorum. Ama bunlar, bugünden geriye baktığımda, âdeta geçerken uğradığım, kesin istikamet tutturmuş yönelişler değildi.

Bedir: *Lisedeyken Edebiyat dergisini biliyorsunuz. Nuri Pakdil'le nasıl tanıştınız. Bu tanışma sizin daha sonraki hayatınızı nasıl etkiledi?*

Koç: Yükseköğrenim için Ankara'ya geldim; İlahiyat Fakültesine kaydoldum. Birkaç arkadaşla birlikte Kurtuluş'ta 2. Dede Efendi Sokak'ta bir ev kiraladık. Oradan İlahiyat Fakültesine gidip geliyorum. Bir ay kadar geçti geçmedi, Mehmet Akif İnan'ın *Edebiyat ve Medeniyet Üzerine*, Nuri Pakdil'in *Batı Notları* gibi kitaplarıyla *Edebiyat* dergisinin birkaç sayısı geçti elime. Bu kez, biraz da telkinde bulunanlar olduğundan, dergiyi hemen sahiplendim. Bu konuda sevgili dostum, ağabeyim Şükrü Karatepe'yi özellikle anmam gerekiyor. Dergi ve kitapları çok kısa bir süre içerisinde okudum. Derken, benim de şiir yazdığımı söyledim Şükrü Karatepe'ye, gösterdim şiirleri. Karatepe,

“Turancığım, Dergi’deki şiirleri iyi oku.” dedi. Oradaki şiirlerle benim yazdığım şiirleri karşılaştırdıncı dilim ikinci el, müstamel bir dil gibi görünmeye başladı bana. Beylik, ezbere bir şeyler söylüyormuşum duygusuna kapıldım. Biraz soğukluk girdi şiirlerle arama.

İbrahim Demirci: Köhnemişlik?

Koç: Evet, köhnemişlik gibi bir şey; kelimeler, kafiye benim değil gibi. Kısaca, biraz telkin edici tarzda yazılmış dizelerden oluşuyordu bu şiirler. Bu arada, İsmail Kılıçoğlu, Osman Sarı ağabeylerle tanıştım; Sevgili Arif Ay’la da tanışmıştık; aynı fakülteye devam ediyorduk Arif’le. Çok hoş bir tanışmamız oldu ve o gün bugün hep birlikte olduk; arkasından Ali Karaçalı, Ali Göçer, Hüseyin Su, İlhami Çiçek, Necip Evlice ve sizlerle buluştuk ve hâlâ birlikteyiz. “Sohbette mülâzemet vardır.” şiarı bizi anlatıyor gibi.

Böyle bir ortam içinde, birden, *Edebiyat* dergisi çevresinin içinde buldum kendimi. Biraz daha zaman geçince bir şiir yazdım. Birkaç kişiye ve elbette bazı ağabeylere gösterdim. “Olmuş,” “olmamış!..” diyenler oldu. Şiir yazmaya devam ettim. Önceki şiir tecrübem başka bir düzeye/dile evrilmeye başladı. O günlerde *Dorian Gray’in Portresi*’ni okuyordum. Oscar Wilde’ın “sanatçı eserinin üzerine çıkmadıkça...” diye devam eden bir cümlesiyle karşılaştım bir yerde. Bu

ifade gitti geldi, beni on ikiden vurdu. Ben de, “Sanatın üstüne nasıl çıkılır?!” dedim ve defteri yırttım, daha önce yazdığım bütün şiirleri çöpe attım.

Bedir: Şiirlerinizi ilk kez Edebiyat’ın Şubat 1975 sayısında görüyoruz. Şiirlerinizin yayımlanması nasıl oldu?

Koç: O günlerde, İzmir Caddesi’nde, bir kıraathane vardı. Bazı ağabeylerin yönlendirmesiyle zaman zaman orada oturuyorduk. Bu durum aşağı yukarı bir yıl kadar böyle gitti. Bu arada, Musa Çağlı Ağabeyi tanıdım; onun Kızılay’da bir saatçi dükkânı vardı. Sezai Ağabey (Karakoç) zaman zaman oraya uğruyor; çok ender de olsa Nuri Ağabeyin uğradığı da oluyordu. Sezai Ağabeyi de ilk kez orada gördüm. Bir defasında, biraz önce andığım kıraathanede Sezai Karakoç, Cemal Süreya, İsmet Özel’in de bulunduğu bir sohbete katıldığımı hatırlıyorum. O sohbet masasına ben de bir şekilde ilişmişim. Böyle birkaç kez tekrar etti buna benzer buluşmalar. Orada duyduklarım bende uzantılarıyla birlikte ucu açık bir yankılanışa dönüşüyordu. Dostoyevski’nin bütün kitaplarını okumaya çalıştım bu ve benzeri oturmalarından aldığım hızla.

O günlerde, bizim 2. Dede Efendi Sokak’taki ev de bir buluşma yeri olmaya başlamıştı. Ama bir yıllık bir sürenin sonunda o evden ayrılmak zorunda kaldık. Küçükesat’ta, Ballıbağ Sokak’ta Mehmet Akif İnan Ağabeyin oturduğu dairenin karşısına taşın-

Oscar Wilde’ın “sanatçı eserinin üzerine çıkmadıkça...” diye devam eden bir cümlesiyle karşılaştım bir yerde. Bu ifade gitti geldi, beni on ikiden vurdu. Ben de, “Sanatın üstüne nasıl çıkılır?!” dedim ve defteri yırttım, daha önce yazdığım bütün şiirleri çöpe attım.



Turan Koç, Cahit Zarifoğlu, Rasim Özdenören

dık. Bu yeni mekânımız da son derece bereketli oldu.

Ama her şey *Edebiyat* dergisi çevresinde dönüyordu. İkinci bir üniversitem oldu *Edebiyat* dergisi ve çevresi. Ankara'da geçen yıllarımın en anlamlı, en bereketli demlerinin *Edebiyat* dergisi ile geçen zamanlar olduğunu söylesem hiç de abartmış olmam.

Günler böyle ilerlerken, yazmam konusunda yüreklendirmeler de gelmeye başlamıştı. O arada, yeni yazdığım şiirleri bazı ağabeylere gösteriyordum. Bir gün, bir dosya içinde beş-altı şiir götürdüm Dergiye. Bunlardan üçü aynı sayıda, aynı sayfada yayımlandı. Böylece ringe çıkmış oldum. Bunun arkasını da getirmeye çalıştım.

Bedir: *Bu arada denemeler de yazmaya başladınız kendi adınızla ve Davut Dağ müstearıyla.*

Koç: Ne yapmamız gerektiğine ilişkin elbette yönlendirmeler yapıyorlardı, kısaca ifade etmek gerekirse derin, alabildiğine canlı, devingen bir çevre içindeydik. Edebiyata, sana-

ta, yazmaya çok büyük bir önem ve öncelik veriyorduk. Böyle bir ortamda Nuri Pakdil ağabeyin ve tabii, *Edebiyat* dergisinin istikamet tutturmamda, belli bir kıvamı yakalamamda çok büyük etkisi oldu.

Nuri Ağabey dil öğrenmemiz konusunda da hiç kimsenin yapamayacağı kadar ısrarlı oldu. Şiir, deneme yazmamız, yazmam konusunda da âdeta baskı uyguluyordu. Onun bu yönlendirme ve yüreklendirmeleri doğrultusunda İngilizceyi ilerletmek için Amerikan Kültür'e yazıldım; ama yedinci kura gelindiğinde kursa katılanlar azaldı. Ben de ayrılmak durumunda kaldım; büyük ölçüde de ekonomik sebeplerle. Ama o arada İngilizcenin sentaksını, sanırım, kavramıştım.

Bir gün Rasim Ağabey, Kızılay'da bir çay bahçesinde, baş başa çay içerken; "Gakgoş," dedi, "İngilizce roman okudun mu?" "Okuyamam abi!" dedim. "Nasıl okuyamazsın?" "Kaçınıcı kurdasın?" Yedinci kurda olduğumu söyledim. "Artık okuyabi-

lirsin, kalk!" dedi. Oradan İngilizce kitaplar da satılan Tarhan Kitabevine vardık birlikte. Salinger'in *The Catcher in The Rye*, (şimdi Türkçeye *Gönülçelen* diye çevrildi) kitabını buldu. Bir de İngilizce sözlük aldırды bana. Kendi cebinden de bir sözlük çıkardı, cep sözlüğü. Her kelimenin önünde birden ona kadar bir rakam vardı bu sözlükte. Mesela *book* kelimesinin önüne (1) rakamı konmuş. Yani 'bir kitaptan beş sayfa kadar bir şey okursanız *book* kelimesi ile karşılaşmanız son derece muhtemeldir' anlamına geliyor bu (1). Ama, farazâ, *Contemplation* ("temâşâ") kelimesi ile karşılaşabilmeniz için en azından 100 sayfa tutarında bir kitap okumanız gerekir. Bu yüzden, bu ve benzeri sözcüklerin önüne de (10) rakamı konmuş. Kısaca, her bir kelime konuşma ve kullanımdaki sıklık derecesine göre sıralanmış. "Hemen kalkıp da önünde 10 rakamı bulunan kelimeyi öğrenmeye kalkma!" diye ihtar ediliyor.

Kitapları aldık, ayrıldığımız çayevine geldik. *The Catcher in The Rye*'in bir-iki sayfasını beraber okuduk; o an orada çok güzel açıklamaları, yönlendirmeleri oldu Rasim Ağabeyin: "Bunu bir haftada okuyup geleceksin ve bana anlatacağsın. Ama şuna özellikle dikkat et: Bir kelime on defa geçinceye kadar sözlüğe bakma; zaten o zamana kadar o kelimenin anlamını öğrenmiş olursun." "Tamam, abi." dedim. Kitabı üç gün gibi bir sürede bitirdim. Bir haftaya kalmadan da buluştuk; "Bitirdim abi!" dedim ve kabataslak bir özet yaptım. "Tamam," dedi, "aynen öyle; sen bu işi götürürsün. Dil öğreniminde önemli

olan dilin yapısını kavramak; anlamı cümlelerin kuruluşundan, romanda olayların akışından çıkarırsın." Onun bu tavsiyesine uyarak epeyce İngilizce roman okudum; Lawrence'ın, Hemingway'in romanları gibi. Bu tür romanları seçişim de tesadüfî değildi. Rasim Ağabey, ayrıca, içinde bolca diyalog geçen romanlar okumamı salık vermişti. Gene, onun çok önem verdiğini bildiğim için William Faulkner'ın romanlarını da okuyordum; ama açık konuşmak gerekirse, bana çok zor geldi bunlar; kaldı ki Türkçesinden okumak da özel bir dikkat ve çaba isteyen romanlardı bunlar.

Sorunuzu şimdi daha kolay cevaplandırabilirim: Bu Türkçe ve İngilizce roman, şiir ve hikâyeler okumam sayesinde, öyle sanıyorum ki dilin öykünde, şiirde, romanda, denemede, düz metinde nasıl kullanıldığına ilişkin bir kavrayış elde ettim. Yeni, eski, aykırı dilin ne olduğu konusuna, şiir dilinin öteki dillerden nerelerde ayrıldığı vs. konularına odaklandım. Deneme dili, şiir diline göre, bana biraz daha rahat bir dil gibi görünüyordu; en azından, onda şiirdeki sıkı düzen yoktu; ya da bana öyle geliyordu. Bu ve benzeri düşüncelerle deneme yazmaya giriştim. Dediğiniz gibi, bu denemelerin bir kısmı (çoğu) Davut Dağ müsteaırla, bir kısmı da Erkam Abdulhamid imzasıyla yayımlandı.

Bedir: Üniversiteden sonra akademik alana yöneldiniz ve Türkiye'de alanında çok az çalışma yapılmış İslam sanatı ve estetiğı, din dili gibi konularda çalışmalarınız oldu. Öncelikle İslam Estetiğı'nden başlamak istiyorum. Günümüzde geldiğimiz yerden baktığımızda İslam estetiğı

bize ne ifade ediyor?

Koç: Şuradan başlayayım: Eğitim kurumlarında işlenen derslerin, çok büyük ölçüde başkasına “kolayca” anlatılabilir olan konular olduğunu, bunlara uygun bir dile yaslandığını gördüm. Mesela hukuk ve tarih ilminin dili böyledir. Ama İslam gibi bir dinin üstünde yükselen koca bir medeniyetin dilini salt hukuk, iktisat ya da kelim diline yaslanarak okumanın yeterli olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu medeniyetin tarihindeki irfani, ahlaki ve estetik tecrübe ve başarılarını sergileyen dilin de son derece önemli olduğu açıkça ortadadır. Sanatın bu bağlamda çok önemli ve öncelikli bir yeri vardır. Bu hususlar günümüzde neredeyse ikinci plana atılmış gibi görünüyor. Düşündükçe, medeniyetimizin çeşitli tür ve düzeylerdeki dilini ve bu dilin arkasında yatan estetik kavrayışı geri plana attığımız kanaati bende pekişmeye başladı. Hukuk, kelim gibi alanlar eslafımızın “vicdanî zevk” dediği varoluşsal tecrübeyi neredeyse hiç tanımıyordu.

Bu durumdan, öğrencilik yıllarımdan beri rahatsızdım. Kısaca, tenzihe yaslanan kelamın dili ile teşbihe yaslanan sanatın dilini niye ayırıyorduk ki?!.. Medeniyet bir bütündür. Bu konu üzerinde kafa yoruyordum. İslam’ın varlık tasavvurunun, hayat ve insan anlayışının ayrılmaz bir bileşeni olan estetik telakki ve bunlara yaslanan dilin nasıl bir şey olduğunu birilerinin mutlaka anlatması gerekiyordu. Bu konunun âdeta unutulmuşluğa terk edilmesi akıl alacak şey değil. Her şeyden önce, Kur’an’da,

“Allah güzel olanı yapanları sever.” deniyor bize. “Allah güzeldir; güzelliği sever.” diyor Peygamberimiz. Esلافın ortaya koyduğu eserler bu hususu gereği gibi özümsemiş bir anlayışı yansıtır. Kaldı ki bizzat Kur’an; dili, üslubu ve hakikatiyle eşsiz bir kitap. Bu noktada şunu da arz edeyim: Kur’an’ın dili kavramlaştırılabilir özellikte, ama kavramlardan oluşan bir dil değildir. Bu konuya neredeyse hiç önem vermiyoruz gibi. Meallerin dilindeki sakilliğin; Peygamberimizi anlatan kitapların dilindeki soğukluğun bedîi zevk ve tecrübeye, sanata, estetiğe bigâne bir yaklaşımın eseri olduğu, kanaati gittikçe pekişti bende.

Bir gün, İz Yayıncılığın Çağaloğlu’daki bürosunda sohbet ederken, sevgili İlhan Kutluer İSAM’ın kültür kitapları kategorisinde, nispeten küçük boyutlarda bir dizi kitap yayımlayacağını söyledi. Ben “İslam sanatı ya da estetiği ile ilgili de bir şeyler olsa iyi olur.” şeklinde bir öneride bulundum. İlhan Kutluer Hoca bunu bir teklif olarak Vakıf kuruluna götürmüş. Bu konuda benim bir kitap yazmam konusunda ısrarcı oldular. Açık konuşmak gerekirse, beni heyecanlandıran bir teklif oldu; yazabilirim iyi olur diye düşündüm. Önce proje mahiyetinde bir taslak gönderdim. Adını “Hüsn ü Cemal” vermiştim. Kurum bu isme sıcak bakmadı. Onların dediği oldu ve kitabın ismini İslam Estetiği koyduk. Adı üstünde diye razı oldum; ama hâlâ “Hüsn ü Cemal” isminin içimde bir ukde olarak kaldığını da söyleyeyim.

Gerçekten, yirminci yüzyıla gelinceye değin bizim kültürümüz-

de, başında “İslam” sözcüğü olan bir kitap, bir kurum; hatta bir kavram herhalde yok. Bilgilenme tarzımızda bir kırılma olduğu için bu tür şeyleri bugün çok kullanmaya başladık. Hasılı, kitap İslam Estetiği adıyla yayımlandı. “Olanda hayır vardır.” diyorum.

Bedir: *Kitabınızda da diyorsunuz ki; “kutsal sanat açısından estetik kaygı genellikle tali bir konudur; dinimiz insanın iç güzelliğine (ihسان) önem verir”, buna rağmen İslam sanat ve estetiğinin çıtayı çok yükseklerle koymasını neye bağlıyorsunuz?*

Koç: Önce bir terkibe, “kutsal sanat” tamlamasına açıklık getireyim. Doğrusu, kitabın ilk baskısında “kutsal sanat” tamlamasını, kafamda birtakım itirazlarla birlikte, ben de kullanmıştım. Ama daha sonraki baskılarda bunu “kutlu sanat” tamlamasıyla değiştirdim. Bildiğimiz gibi, “kutlu” kelimesi ile “kutsal” kelimesi arasında, her ne kadar aynı kökten türetilmiş olsalar da, çok büyük fark var. Şimdi, sanatla ilgili bu tür kavramları Batı’dan yapılan çeviriler yoluyla içselleştirdiğimiz için, Türkçede yanlış kullanıyoruz. İngilizce *sacred* sözcüğü genellikle “kutsal” diye çevriliyor Türkçeye. Bizim kültürümüzde sadece Allah kutsaldır, Kuddûs olan O’dur. Kur’an-ı Kerim’e baktığımızda *Bekketen mübareketen* veya *leyleten mübareketen* diyor. Kısaca, İngilizce *sacred* kelimesinin dilimizdeki karşılığı “mübarek” ya da “kutlu” kelimesidir. O kültürün kavrayışı ile söyleyecek olursak, nerede din varsa orada *sacred* olan vardır. Tanrı söz konusu olduğunda “Holy” sözcüğü

ile bizim dil ve kültürümüze aktardığımızda Kuddûs olanla karşılaşırız. Bu ve benzeri kaygılarla İslam Estetiği ve çevirisini yaptığım İslam Sanatı adlı kitapların ikinci baskılarında sanatla ilgili olarak kullanılan “kutsal” sözcüğünü “kutlu” sözcüğü ile değiştirdim.

Doğrusu, Müslüman, elinden gelenin en iyisini yapan insandır; *muhsin*’dir; o, bir şeyi salt sanat olsun diye değil, ihسان’ı gerçekleştirmek için yapar. Allah *muhsinleri* sevdiğini söylüyor Kur’an’da. Önemli olan kâmil bir insan olma yolunda olmak ve sanatkârâne, yani duyarak yaşamaktır. Kısaca, bir şeyi ne kadar mükemmel yaparsanız o, o kadar güzel olur. Buradan hareket ettiğimizde, Müslümanların sanat için sanat yaptıklarını söylememiz mümkün değildir. Günümüzdeki anlayıştan farklı olarak, İslami anlayışta salt estetik kaygı tali bir konudur.

Kur’an hakikati ifade ediyor; hakikatin dili ise sonsuzdur; hakikat güzeldir ve güzellik usandırır. Hüsnuhat Kur’an’ın hakikatini gözden gönle akıtmanın harikulade güzel yolu olarak çıkıyor karşımıza. Hafızlar da bunu kulaktan gönle indirmenin yolunda olmuşlar. Eğer bir yerde din varsa sanat vardır. Frit-hjof Schuon’un “sanatı olmayan din sayılmaz” gibi bir cümlesini burada hatırlamakta yarar var.

Kaldı ki Kuran’ın bize takdim ettiği, buluşmamızı telkin ettiği hakikatin kuru bir dille, mantık ya da fiziğin diliyle anlatılması söz konusu olamaz. Bilindiği üzere, Kur’an’ın dili son derece çarpıcı, çağrıştırmacı bir dil-

dir. Bir Müslüman için (daha özelden bir sanatçı için) bulunmaz bir hazinedir bu. Bu ve benzeri kaygı ve kavrayışların yedeğinde ortaya çıktı İslam Estetiği kitabı.

Bedir: *Burada Rasim (Özdenören) ağabeyin size sorulmasını istediği bir soruyu iletmek istiyorum. İslam Estetiği adlı çalışmanızda “Batı sanatı ağırlıklı olarak insanı merkeze alır ve İslam Edebiyatından farklı olarak en yüksek gerçekleşmesini dram ve trajedide bulur. İslam sanatı ise merkeze ilahî mahiyeti yerleştirir. Bu sanat insanın çeşitli durum, çelişki ve çatışmalarını sergilemeye hemen hemen hiç önem vermez.” diyorsunuz. Rasim ağabeyin buna itirazı var “Trajedinin ya da dramatik olanın dinle ilgisi yoktur; insanî bir durumdur.” Diyor; ne dersiniz?*

Koç: Biraz netameli bir konu bu. Soruya odaklanarak meseleyi biraz geriden almak istiyorum. Edebî bir tür olarak trajedi nerede ortaya çıktı? Eski Yunan kültüründe. Bildiğimiz gibi, bu kültürün kurucu unsurları arasında politeizm (iş ve ilişkilere müdahale eden çok sayıda tanrı olduğu inancı) çok önemli bir yer tutar. Yunanların yaptıkları heykeller bile çok büyük ölçüde onları sembolize ediyor. Diğer taraftan, bu tanrılardan herhangi biri, diğer herhangi biri kadar doğal, beşerî iş ve ilişkiler üzerinde etkili. Dahası, insanlarda gördüğümüz kıskançlık, kayırma, kandırma vs. şeyler neredeyse aynısıyla bu tanrılarda da var. *İlyada*, *Odyseia* destanlarında bunu açıkça görüyoruz.

Bu böyle iken, İslam’ın ulûhiyet anlayışında beşerî iş ve ilişkilerimiz de içinde olmak üzere, evrendeki her

tür ve düzeydeki olgu ya da olayların arkasında her şeye gücü yeten, her şeyi bilen küllî irade sahibi, tek bir Tanrı var. Buna, felsefedeki teknik ifadesiyle “teizm” deniyor.

Yunanların politeizminde tanrılardan biri, yer ve duruma göre, diğerine baskın olabilirken veya tersinden söyleyecek olursak, biri bir yerlerde âciz kalabilirken, tevhit inancında asla böyle bir şey söz konusu değildir. Tevhit inancında Allah âleme müdahalede bulunmaz; zira “Kim kimin malına müdahale ediyor?” diye sorabiliriz. Kısaca, şimdilerde bazı çevrelerde sıkça kullanılan “müdahale” tabiri son derece sıkıntılı bir kavram. İslam düşüncesi, nihaî anlamda, âlemde olup bitenlerle Tanrı’nın irade ve kudreti arasında “tefrika”ya gitmez. Tanrı’nın kudreti karşısında durabilecek, direnebilecek bir kudret; O’nun iradesine boyun eğmeyecek bir irade yoktur. Kısaca, her şey Allah’ta biter.

Öte yandan, en azından edebî bir tür olarak trajedilerde suç olur, ama suçlu bulunamaz ya da bilinmez, bilinemez. Trajik durum büyük ölçüde buradan çıkar. Buna karşılık İslam inancında biz bilemesek de bir Bilen vardır ve o da “bilgisi her şeyi kuşatan” Allah’tır. “O’nun bilgisi, rahmeti her şeyi kuşatmıştır.” ve Allah kerimdir.

Bu hususa kısaca işaret ettikten sonra konuya şöyle gireyim: Her şeyden önce, ben “trajedi” derken edebî tür olarak trajediyi kastediyorum. Kurmaca bir edebiyat türü olarak çatışmayı, çözümsüzlüğü, çaresizliği insanî varoluşun temel bir açmazı olarak merkeze oturtmayı, içinden

çıkılmaz olana odaklanmayı öne alan yaklaşımı. İslam edebiyatının ve genel olarak tüm sanatlarının, iş ve ilişkileri bu şekilde trajik boyutlarıyla takdim tarzına hiç sıcak bakmadığını biliyoruz. Elbette, Müslüman bir insanın da “güç yetmez, tâkat yetirilmez” belalarla karşılaştığı durumlar olmuştur, olmaktadır. Ama o, her zaman ve her yerde Allah’ının hazretiyle baş başa olduğu bilinci içinde olan birisidir; en azından, ilke olarak bu böyledir. Böyle bir inanca göre, eninde sonunda Allah’ın dediği olur. Tecelliler Cemal yönünden de gelir, Celal yönünden de; O’nun lütfu da hoş, kahrı da hoş. Erzurumlu İbrahim Hakkı hazretlerinin söylediği tam da budur: “Mevlâ görelim neyler / neylerse güzel eyler.”

Gene, trajedilerde en az iki değerin karşı karşıya getirildiğini; bunların çatıştırıldığını görüyoruz. “Bunların ikisi de vazgeçilmez önemde,” deniyor bize; “ama birinden vazgeçeceksin!” Hiçbir çıkış yolu bırakılmıyor, tam bir çaresizlik durumu.

Şimdi, böyle bir durumla karşılaştığımızı farz edelim. Bu ya doğal yollardan ya da beşerî iş ve ilişkiler yoluyla olacaktır. Böyle bir durumun söz konusu olduğu yerde, en azından şu şekilde bir çözüm yoluna gidebiliriz gibi geliyor bana. İkinci şıkkı ele alalım önce: Her şeyden önce, inanan bir insanın bir başkasını böyle mağdur bir duruma düşürmekten Allah’a sığınması gerekir. Bunun kültürümüzdeki yeri, “Allah kahreder, ama gadretmez”dir; başka bir söyleyişle “Allah daraltır, bunaltmaz”. Bunun bizimle ilgili yönü, insanlara hak ettiği bir ceza verebilirsiniz, ama onu,

yakın ve uzak çevresini de etkiyecek şekilde mağdur etme, bunaltma hakkınız yoktur. Kısaca, bir insanı içinden çıkılmaz bir durumla baş başa bırakmak büyük günahtır. Öte yandan, eğer böyle bir durumla doğal olaylar yoluyla karşılaşmışsak, bu durumda da Allah’ın Cemali ile tecelli etmesine, lütuf ve kerem kapısına sığınma yolu açıktır. Hayat salt bu dünyadan ibaret değildir.

İşte bu ve benzeri kabullerden dolayı, İslam sanatları ve edebiyatı dramatik olana, trajik olana hemen hemen hiç yüz vermemiştir. Fuzûlî’de yok, Yunus Emre’de yok, Mevlânâ’da yok, Attar’da yok, Şeyh Gâlib’de yok; resimde/minyatürde yok. Eski heyecanları diriltme yoluna gitmemiş İslam sanatı, bireysel kabarışları öne almamış.

Çok iyi bilinen bir örnek üzerinden gidelim: Hz. İbrahim’in oğlunun boğazına bıçak dayamasını trajik bir olay olarak mı yorumlayacağız? Hz. İbrahim açısından bu hiç de trajik bir şey değildir; Müslümanlar da, hatta Hristiyanlar bile, bu olayı “trajik” olarak yorumlamamıştır. Bugün (seküler kültür açısından) çok “trajik” gibi görünen bu olay, mesela Kierkegaard açısından hiç de trajik bir şey değildir. Kierkegaard; olayı, bizdeki tecrit, tefrit, tevhit süreçlerine benzer şekilde estetik, etik ve dinî varoluş düzeyleri üzerinden yorumlar. Bildiğimiz gibi, dinî düzeye ulaşıldığında ahlaki düzey bir basamak aşağıda kalıyor: “Ben şışeyi çaldım taşa/ Arı namusu neyerim.” Şimdi, böyle bir bakış açısının trajik olmadığını düşünüyorum. Hz. İbrahim tam bir tev-

hit eriydi, Kierkegaard'ın diliyle, her şeyini Allah'a adanmış "büyük bir kahraman."

Toparlayacak olursak, böyle bir anlayışa sahip olduğu için Müslüman sanatçı trajik olanı gündeme getirmemiştir. Benim söylemek istediğim aşağı yukarı bu. Nihai ilgisi, kaygısı tevhit olan insan, bunun tazammun ettiği düşünce ve kanaatlerinden dolayı trajik olanın ağına kapılmamıştır. O kanalı bir tuzak olarak görmüştür.

"Bugün ben takılırım." denebilir mi? Denebilir. Ama o yolun, işaret etmeye çalıştığım hususlardan dolayı, netameli olduğu kanaatindeyim. Nihai mukadderatımızla ilgili hususlarda Müslümandan beklenen teslimiyettir. İnsan terk edilmemiştir.

Burada, sözgelimi "Kerbelâ olayı bir facia değil mi?" diye sorulabilir. Elbette facia. Ama burada Yezid'in yaptığını bir değer olarak gören yok ki. Kerbelâ şehitlerini konu edinen edebî eser ve mersiyeleleri okuduğumuz zaman, Allah'ın zalimleri sevmediğini de görürüz o eserlerde, Yezid'in çok zalim biri olduğunu, Mahkeme-i Kübra'da hesabının görüleceğini. Trajedilerde, böyle bir çıkış yolu bize, büyük ölçüde, kapatılmakta; insan kötülükle baş başa bırakılmaktadır. Cür'etim bağışlanırsa, mesela Klasik Yunandaki trajedilerde, tanrılar da öldüğü için ve dayandıkları, güvendikleri dallar ellerine geldiği için, orada trajik olanın daha trajik boyutlarda hissedilmiş olabileceğini düşünüyorum. Trajedi oyunlarında gördüğümüz böyle bir şey. İşte bu yüzden olsa gerek, İslam sanatı trajik olana yüz vermemiştir. Aksi durumda bir

sürü trajik sanat eseriyle karşılaşmış olurduk.

Bedir: *İspanyol sanatçı Hashim Cabrera geçtiğimiz yıl Hece Yayınları tarafından Türkçeye kazandırılan İslam ve Çağdaş Sanat adlı kitapta aşağı yukarı sizinle aynı şeyleri söylüyor. "İslam sanatı en özlü ifadesini "tevhid"de bulur; bütün Müslüman sanatçıların algı ve anlayışlarının merkezinde tevhid ilkesi yer alır."* diyor. Bu görüşe ne diyorsunuz?

Koç: Öncelikle böyle bir kitabın yayımlanması çok sevindirici bir şey. Ben tevhide açılan sanata "mesajın estetik ifadesi" dedim. Birliği yakalamak estetik kavrayışta ve sanatta çok önemlidir. Eğer müşahedemize açık olgu ve olaylar arasında bir birlik, ya da ahenk göremiyorsanız çok önemli bir şeyleri kayırıyorsunuz demektir.

Çok iyi bilindiği gibi, her sanatçının arkasında belli bir dünya görüşü vardır. Bir sanatçının eserini niçin öyle kotardığını, ne demek istediğini, olgu ve olayları telakki tarzını onun sahip olduğu dünya görüşüne bigâne kalarak anlamaya ve yorumlamaya kalkarsak daha işin başında çok önemli bir şeyleri kaybetmiş oluruz.

Dünya görüşü söz konusu olduğunda varlık tasavvuru, bilgi anlayışı, değer telakkisi, hayat ve insan görüşü, kozmoloji başta gelen kavrayışlar olarak karşımıza çıkar. Bir sanat eserinde bunlara bigâne kalınmışsa ulaşacağımız sonuçlar pek bir anlam ifade etmeyecektir. Mesela Kur'an, "Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?" diyor. Bu ayetin indiği dönemde, günümüzdeki bilgi anlayışını esas alacak olursak bilenler müşriklerdir. Durum böyle iken, Kur'an'ın, bilgi

ile neyi kastettiğini nasıl yorumlayacağız? Bana öyle geliyor ki Kur'an'ın burada kastettiği bilgi bugün okullarımızda öğretilen bilgi değildir. Burada, deyim yerindeyse, bir kat daha yukarıdan, biraz daha derinlere inerek bilinebilecek şeylere vurgu yapılmaktadır.

Özellikle tasavvuf kültürümüzde *hakâyık*'a çok büyük bir vurgu yapılır; hakikatlerin derecelenmesinden söz edilir. Buna uygun olarak da bilginin kalbimizle, vicdanımızla, aklımızla, duyarlarımızla, sırrımızla ilgili olan yön ya da derecelerine dikkat çekilir. Burada akıl asla küçümsenmez; ama akli aşan bilgi türü ya da boyutlarına vurgu yapılır. Bizimkiler akılla yetinmemiş, sır katına çıkmışlar: Akli da aşan bir kavrayış düzeyine. Kısaca ifade edecek olursak, varlıkla temas kurulan yerde, buluşma (visal) tecrübesi yaşanan durumlarda vecd vardır, buluş vardır. Sanat açısından bu son derece önemli bir tecrübedir. Biraz önce andığımız tecrit, tefrit, tevhit süreçleri ve bunun şiir ya da genel olarak sanatımızdaki ifadesi bu durumu dile getirir. Fuzûlî ne güzel söylüyor:

*Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfın çekip
Kâh Mecnûn kâh ben devrile neobet
bekleriz*

Bedir: *Günümüzde İslam sanatı adına yapılan çalışmalarda geleneksel olanı tekrarlama ve taklit gibi bir durum söz konusu. Yeni yapılan camiler Sultanahmet ya da Süleymaniye'den kopya ediliyor. Hâlâ hat, tezhip gibi sanatlar geleneksel usulde devam ediyor. Yapılması gereken bu sanatları orijinal halleriyle*

günümüzde sürdürmek mi yoksa bunun üzerine İslami estetik anlayışla modern ve çağdaş bir sanat ortaya koymak mı olmalıdır?

Koç: Estetik kavrayış önemli, ama ondan daha önemli hususlar var. Eşyayı, olgu ve olayları telakki edişimizin biraz önce andığımız varlık tasavvuru, insan ve hayat anlayışı ile sıkı ilgisi var. Bu bakımdan, önce hak ve hakikatin ne olduğunun çok iyi kavranması gerekir diye düşünüyorum. Allah kendisi ile ilgili olarak "Ahse-nü'l-Halîkin" (Yaratıcıların en güzeli) diyor Kur'an'da. O'nun sun'u eşsiz ve biriciktir. Bu böyle bilindiği için, İslam sanatı Allah'ın yarattıklarını taklitten çok O'nun yaratmasını taklit etmeyi daha önemli görmüştür. Müslüman sanatçı Allah'ın sun'unu göz önünde bulundurarak mükemmeli yakalamaya çalışan biri olarak çıkar karşımıza. Gazzali bunu vurguluyor, İbn Arabî'de bunu görüyoruz; Şeyh Gâlib'de bu var; Câmî'de de böyle.

Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Yaptığımız şey ("sanat eseri" diyelim) ne kadar mükemmelse o kadar estetik olacaktır. Böyle bir etkinlikte tanım yapmıyoruz; tecrübe ettiğimiz bir şeye tanıklık ediyoruz aynı zamanda. Tecrübe biricik olacağı için sanat da biricik olmak durumundadır. Önce bir şeylere şahit olmamız gerekiyor. Şahadet tanımlama ile değil, tanıma ve tanık olmakla ilgili bir şey. O bakımdan, her şeyden önce Kur'an'ın önümüze koyduğu hakikati gereği gibi ve elbette gücümüz nispetinde iyi kavramamız gerekmektedir.

İbn Arabî'nin *Kitabü'l-Cemal ve'l-Kemal* adında çok önemli bir risa-

lesi var. “Allah’ın kitabındaki hiçbir ayet ve vücuddaki yani varoluştaki (varlıktaki) hiçbir şey (kelime) yoktur ki onun kemal, cemal, celal şeklinde üç boyutu olmamış olsun.” deniyor orada. Şimdi, bu Kemal, Cemal ve Celal ile bizim aramızda, tabir caizse, bir alış-veriş söz konusu. Burada kemal’in varlıkla, bilgi ile sıkı ilişkisi olan bir yetkinlik durumu olduğunu da unutmayalım. Böyle bir alış-veriş işinde, eşya ile olan tecrübelerimizde bazen neşe ile dolarız, bazen hüznün çöker kalbimize; bazen huşu ya da ürperti ile dolarız. Tarihteki, bugün “sanat şaheseri” olarak nitelediğimiz eserlerin arkasında böyle bir kavrayış var. Süleymaniye Camii’nin, *Divan-ı Kebîr*’in; Yunus’un, Şeyh Gâlib’in şiirlerinin, Yahya Kemal’in, Süleymaniye Camii ile ilgili olarak söylediği; “Bir zaman hendeseden abide zannettim-di;” dizesini de bu bağlamda hatırlamakta yarar var.

Şimdi, bu eserleri, ortaya koyan sanatçılar onları belli bir hayat ve hakikat tasavvuruna yaslanarak ortaya koymuşlardır; kendi kavrayışları ve tecrübeleri üzerinden onlara bir form kazandırmışlardır. Konya Alaaddin Camii ile Süleymaniye Camii’ni ele alalım: Bunlar biçim bakımından birbirine neredeyse hiç benzemez. Aynı durum Fuzûlî’nin şiiri ile Sezai Karakoç’un şiiri için de söz konusu. Ama öz bakımından bunların çok farklı yerlerde durduklarını da söyleyemeyiz. Netice olarak, sonrakiler öncekileri taklit etmemiş. Hakikatin dili sınırlandırmaya gelmez.

Buradan hareketle taklide dayalı sanatın daha başında ölü doğmuş

olacağını söyleyebilirim. Sanatın iyisi, kötüsü olmadığı şeklindeki görüşü çok önemli buluyorum. Ama sanatın sahtesi vardır, sahihi vardır ve nerede bir sahtelik varsa, orada kopya var, taklit var demektir. Bu bakımdan, günümüzde ortaya konan bir sanat eserinin kendi dilini, kendi sesini, kendi çizgisini bulması gerektiğine, bunu kıskançlıkla savunması gerektiğine inanıyorum. Sezai Karakoç’un, Cahit Zarifoğlu’nun şiirleri, Rasim Özdenören’in hikâye/öyküleri, daha başka şeylerle birlikte, biraz da kendi özgün dilleri ile karşımıza çıktıkları için önemlidir diyorum. Kahire’deki dört köşeli minareler estetik değil mi? Onlar bizim değil mi; İstanbul’da yer alan camilerin minarelerine benzemediği için onları çirkin mi sayacağız? Kısaca, sanatı belli bir dil ya da forma hapsetmek sanata da, insana da saygısızlık etmek gibi geliyor bana.

Bu bakımdan, çok daha yeni formlar, gözümüzü gönlümüzü dolduracak eserler ortaya koymamız gerektiğine inanıyorum. Burada önemli olan, sanatçının sahih bir hakikat tecrübesi yaşaması herhalde. Vecdi (buluşu) olmayanın sanatı olamaz, diye düşünüyorum. Bu kolay bir iş mi? Elbette değil. Ama “Deha var, deha var.” diyor, Martin Lings. Öyle bir deha gelir ki o tecrübeyi yaşar; o dili, o formu, o söylemi yakalar; biz de alkışlarız.

Bedir: Sizin bir diğer akademik çalışma alanınız din dili. Din dilini kısaca “Tanrı hakkında konuşmak” olarak ele alıyorsunuz. Tanrı hakkında her konuşan bu kapsama girer mi? Din dili denildiğinde ne anlamamız gerektiğini bize anlatır

mısınız? Gündelik dilden farkı nedir?

Koç: Bir cümlede “Tanrı” kelimesinin geçiyor olması o cümlelerin Tanrı hakkında bir şeyler söylediği anlamına gelmez. Mesela; “Yunanlılar ‘Zeus’ adını verdikleri bir Tanrıya inanıyorlardı.” cümlesinin, Tanrı’nın nihaî bir Varlık olarak ne olduğu, ne yapıp ettiği konusuyla hiçbir ilgisi yoktur. Böyle bir cümle ya da yargı antropolojik, tarihle ilgili bir değerlendirmedir. Böyle bir cümle bir müminin varoluşsal kabullerinin dışındadır. “Din dili” dediğimiz etkinlik, bilginin kuşatmadığı, anlamakta idrakimizin sonuna kadar gerildiği Varlık ile ilgili bir konuşma tarzıdır. Bu yüzden, din dili büyük ölçüde dilin sıradan kullanılışının dışına taşan bir dildir. Öyle olunca da bu dili çok anlamlı bir şekilde kullanıyoruz demektir. “Tanrı hakkında konuşmak” ifadesi de yetersiz kalıyor burada. Bir şey hakkında konuşurken onu nesneleştirirsiniz.

Demirci: *Öyle dendiği zaman iş çık-maza gidebilir. Dil hakkında konuşurken dili nesneleştiriyorsak bir çeşit açmaz bu...*

Koç: Dili nasıl kullanıyoruz? Hakkında konuşmak şeklinde. Şunun hakkında, bunun hakkında konuşmak. Siz buradayken sizin hakkınızda konuşmak edepsizlik olur. Siz gaib-deyken sizin hakkınızda konuşabiliriz; hatta aleyhinizde, atar tutarım. Bu ve benzeri kaygılardan dolayı “Hakkında konuşma”nın netameli bir şey olduğunu söylemek istiyorum.

Demirci: *Aslında konuşmak, bir şeye ad vermek bile Tanrısal bir eylem oluyor. Ben giderek bu kanaate varmış durumdayım. Dilin, düşüncenin, mantığın kendisi otomatikman metafiziktir.*

Koç: Eyvallah! Doğruya “doğru” denir. Bana da son derece anlamlı, yerinde bir yaklaşım olarak görünüyor. Belki de bundan dolayı, en çok zorlandığımız bir konu bu. Bir örnek vereyim: Nuri Ağabeyle bir gün bir yerde, birlikte kürsüdeyiz. Durumu daha iyi anlatmak için, yerinde olduğunu sandığım bir deyim kullanacağım: Damdan düşer gibi, “Nuri Pakdil’i senden dinleyelim.” dediler; “Nasıl bir insan Nuri Pakdil?...” Ne söyleyeceğimi bilemedim, bocaladım.

Şimdi, dost dostu nasıl anlatabilir? Gerçekten, masanın üstündeki şu bardağı anlatabilirsiniz; tasvir eder, betimlersiniz; zira en azından görsel bir nesne olarak onu kuşatabiliyorsunuz. Bilen-bilinen ilişkisi bağlamında bardakla aranızda oldukça uzun bir mesafe var; dolayısıyla onun hakkında konuşabilirsiniz. Ama öyle bilinenler olur ki sözünü ettiğimiz bu mesafe âdeta kapanır, sıfırlanır; özne-nesne ayrımı ortadan kalkar. O zaman “hakkında konuşmak” da anlamını yitirir.

Burada, öyle sanıyorum ki Hallac’ın “Ene’l-Hak.” cümlesi imdadımıza yetişir gibi geliyor. Biraz tersinden alalım. Yani, Hallac “Ene’l-Bâtıl.” mı deseydi? O zaman içinden hiç çıkmazdı. Hallâc’ın yaşadığı tecrübeyi, eriştiği durumu, olsa olsa ancak söylediği o, paradoksik söz dile getirebilirdi. Faraza, Hallac’ın şöyle düşünmüş olabileceğini kabul edelim: “O büyüktür, O uludur, O kerim’dir.” gibi. Şimdi, “o” zamirini biz Türkçede ve tabii bütün dillerde yanımızda bulunmayan, doğrudan muhatabımız olmayan birileri ya da bir şeyler için kullanırız. Bu tür bir işaret ediş tarzında, (diye-

lim ki Tanrı'dır) Tanrı'ya "O" diyorsunuz ve O'na üçüncü tekil şahıs olarak göndermede bulunmuş oluyorsunuz; dolayısıyla uzaklaştırmış oluyorsunuz. Hallac'ın gönlü (hadi, "kafası" diyelim) buna razı olmuyor; Allah'a atıfta bulunmak için böyle üçüncü tekil şahıs zamiri kullandığında ağır bir akîde suçu işlediği duygusuna kapılıyor. "Yahu Hallac," diyor âdeta, "kendini topla!.. Sen kiminle muhabbet ediyorsun ki O, "o" oluyor!.."

İkinci bir ihtimal olarak "Sen" dediğini düşünelim Hallac'ın. O zaman da "Sen kim oluyorsun da, şurada bir masada Allah'la karşı karşıya oturmuş (aynı düzeyde) bir varlık-mışsın gibi, 'sen' diyorsun?" şeklinde bir şimşek çakıyor kafasında.

Tabii, Allah ile ilgili olarak önce bir şey söyleyeceğiz, arkasından o söylediklerimizi geri alacağız. Aynı zamanda bir edep meselesidir de bu. Önce "Sen" diyeceksin; "O" diyeceksin; öyle demek durumundayız; başka çaremiz yok, ama arkasından tüm bu söylediklerimizi geri alacağız. Hallac böyle yaptı ve "Ene'l-Hak." dedi. Kaldı ki aynı zamanda Kur'anî bir üsluptur bu: "O ilktir, Sondur, Görünendir, Görünmeyendir." diyor (*Huve'l-Evvelü ve'l-Âhırü ve'z-Zâhiru ve'l-Bâtın*).

Şimdi bunun ikinci şıkkına geçelim. Dil kelamla ilgili, ama kelam değildir, lisandır. İlahi kelam lisan olmadan önce Kelâm'dır; o yüzden Kur'an'a "Kelâm-ı Kadîm" diyoruz. Öte yandan, insan da kelamdan bir parçadır. Kur'an'da Hz. İsa ile ilgili olarak "O'nun kelimesi" ('kelime-tuhû') diye bir ibare vardır. *Füsû-*

su'l Hikem'in bölüm başlıklarında da "kelime" varlık anlamında kullanılır; dahası, İbn Arabî açısından, her bir varlık bir kelimedir. Dolayısıyla, işi sadece dil ile kotarmaya kalkarsak tıkanıyoruz. Dil, kelama açılan bir ipucudur.

Bedir: *Din Dili adlı çalışmanızdan sonra din dilinin asli kaynağı olan Kuran'ın dil ve üslubu üzerine yaptığınız Dilin Ötesi adlı çalışmanız yayımlandı. Bu çalışma ile ilgili olarak Kur'an'ın dili konusunda ne söylemek istersiniz? Kur'an dili bir başka dile aktarılabilir mi?*

Koç: Bildiğimiz gibi, sanatın, edebî eserin dili çok katlıdır, çağrışımcıdır. Kur'an'ın dil ve üslubuna şiir dili gibi, edebî bir dil üzerinden daha kolay ulaşılabileceği şeklinde bir kanaate sahibim. Biraz önce Kur'an'a "Kelam-ı Kadîm" dediğimize temas etmiştim. Şimdilerde, zaman zaman "metin" ya da "kutsal metin" dendiğine tanık oluyoruz. Batı dil kültüründe "metin" ile "mensucât," yani "dokuma" arasında çok sıkı bir ilişki var. Her ikisi de text kelimesinden geliyor. Masa başında 'dokuduğunuz' metin olurken; tez-gâhta dokuduğunuz kumaş oluyor. Kur'an masa başında "dokunmuş" bir kitap değildir; text değildir, bildiğimiz anlamda "okunan" bir metin değildir. Kur'an-ı Kerim'in dil ve üslubu bizi lisan katından kelam katına, zikir katına çıkarıyor; o yüzden, ona "Kelam-ı Kadîm" diyoruz. Eskiden, dil hassasiyeti olanlar "Nazm-ı Celîl" diyorlardı. Meallerde, yani Türkçe çevirilerde Kur'an'ın dilinin bu özelliğine pek dikkat edilmediğini görüyoruz. Mesela, "Rabbimizin hangi nimetlerini yalanlarsınız/yalanlayabilirsiniz?" gibi bir

çeviri ile karşılaşyoruz. Nimet nasıl yalanlanır? Kur'an'da geçen kelimeleri, (burada *Kezibe* fiili) belli bir fiilden türemiş diye o fiilin kök anlamıyla çevirdiğinizde böyle sıkletli cümleler çıkıyor ortaya. Ben sizi yalanlayabiliyim belki ama nesneleri nasıl yalanlarım? Türkçe çevirilerde çok büyük ölçüde doğru anlamaya ve aktarmaya ağırlık veriliyor. Bu elbette gerekli, ama yeterli değil. Mümin Kur'an'ı asli diliyle okurken aynı zamanda bir zikir katına yükselir. Çevirilerde ve çeviriye aşırı vurgu yapan anlayışta bu boyut büyük ölçüde saf dışı edilmiş oluyor. Çok hassas bir konu.

Demirci: *Ama bütün bu söyledikleriniz ya da benzerleri Kur'an-ı Kerim'in apaçıklığını gölgelememeli. Mesela "gireceğiniz evin kapısını çalın, ya da evlere kapılarından girin", bu kadar açık, çok net; esrarengiz bir şey yok.*

Koç: Bu iyi oldu. Mesela ben *Dilin Ötesi*'nde önemli gördüğüm bir örnek verdim: "Zâlike'l-kitabu lâ raybe fihi." ayeti; Türkçesi ile "İşte bu Kitap'tır, onda şüphe yoktur." Şimdi bunu Türkçe üzerinden düşünelim: "Bu telefondur; bunda şüphe yoktur:" dediğimizde kesin kanaatimizden mi söz ediyoruz, yoksa "Telefonun şüphesi yoktur." mu demek istiyoruz. Telefonda niye şüphe olsun ki?!.. Şüphe ona bakanda olur; burada "rayb" kelimesinin "Onda kuşkuya düşürücü, insanı sallantıda bırakan, çeldirici bir şey yok" şeklinde çevrilebileceğini düşünüyorum. Böyle bir şey değil mi *apaçıklık*?

Demirci: *Mecaz-ı mürsel diyebilirsiniz.*

Koç: *Mecaz-ı mürsel diyebiliriz.*

Ama burada mecazı kelimeler üzerinden değil de cümle üzerinden anlamamız daha yerinde olur diye düşünüyorum. Doğrusu, dilin çoğu kullanılış biçimleri ilk kullanıldığı dilde çok hoş düşerken, çok derin anlam katlarına açılabilirken, başka bir dile aktarıldığında, bazen ciddi sorulara/sorunlara da yol açabiliyor. O bakımdan, sadece gerekli düzeyde değil, yeterli düzeyde bir Arapça (ve Türkçe) bilgisine ihtiyaç var. Ne yazık ki biz Kur'an'ı çoğu kez gerekli düzeyde bir Arapça ile Türkçeye çeviriyoruz. Kur'an aynı zamanda bir *Zikir*'dir; okumalarımızı zikirle buluşturmamız için, onu özgün diliyle 'okumaktan', yani kıraat ve tilâvetten asla vazgeçemeyiz. "Halkımız anlamadan okuyor." deniyor zaman zaman; ama onlar Kur'an'ı okurken zikrediyorlar; buna karşılık salt okumaya önem verenler de zikirden vazgeçmiş oluyorlar.

Demirci: *Demin kelim, Kalam-ı Kadim dediniz de, Kuran'ı Kerim'in lafızlarının ötesinde bir varlık olduğu kanaati de oluştu bende. Mesela şimdi Cuma hutbelerinde salevatı buyuran ayet verilirken "Min kaailin" diyor "muhibran ve âmiran." "Bir diyen"den, yani "Allahu Teala" dedikten sonra "min kaailin" açıklamasının konmuş olması bana Kur'an lafızlarının, mushaf içindeki lafızların tarihsel / konjonktürel olabileceğini düşündürüyor; çünkü muhatap Arap toplumu zaten, değil mi? Dolayısıyla kelimelerin o metnin öncesinde bir gerçeklik olduğunu işaret etmek için belki -muhtemelen o kelimelerin tartışmaları içinde- hutbeye o ibareyi koyma ihtiyacı hissedilmiş olmalı. Bu iş ne zaman, nasıl oldu? Ne olup bitti gibi...*

Koç: Bunun üzerinde düşünssek



Sachiko Murat, Saadet Koç, Turan Koç, William Chittick

iyi olur; hiç aklıma gelmemişti. Bir cümle ile şöyle açabiliriz gibi geliyor bana: Necip Fazıl, Peygamberimizle ilgili olarak “vahyin dudağı” tabirini kullanır, bildiğimiz gibi. Biz, bir beşer olarak, bu konuda her şeyden önce Peygamberimize inanıyor ve güveniyoruz. Eğer o, Kur’an’ı bize aktarmasaydı, aklen Kur’an’ın hakikatiyle buluşmamız asla söz konusu olmazdı. Tarihsellik ile ilgili olarak ise şunu söyleyebilirim kısaca: Bağlamdan soyutlanmış cümleler, yani önermeler mantıkta olur. Mantık zamandan mekândan soyutlanmış önermelerle iş görür. Ama bu tür cümlelerin içi boştur; bunlar tanım cümleleridir. Kur’an’ın dili ise kavramlaştırmaya müsait olmakla birlikte kavramlardan oluşmuş bir dil değildir. Dolayısıyla, salt anlama ağırlık verecek olursak, Kur’an’ı anlamamıza vesile olan hususları, olgu ve olayları dışarıda tutacak olursak, sırf gramatik anlama dayanacak olursak onu, Kur’an’ı hayattan dışlamış oluruz. Biz Kur’an’ı çok büyük ölçüde bu vesile durum ya da olaylar sayesinde anlıyoruz. Bunda şaşılacak bir durum yok ki.

Bedir: *Bir diğer çalışma alanınız çeviri konusuna gelecek olursak, Edebi-*

yat dergisi döneminde başta Nizar Kabbani olmak üzere Arapçadan şiir çevirileri yaptınız; sonrasında Batılı ve Doğulu önemli isimlerden felsefe, tasavvuf ve estetik alanlarında çeviriler yapmaya devam ediyorsunuz. Çeviri yapmak üzere yazar ve kitapları seçerken öncelikleriniz neler?

Koç: Çeviri yaparken neye, nelere öncelik veriyorum? Bir örnek vereyim: Mesela W. Chittick’in *Tasavvuf* adlı çalışmasını önce okudum. Bana çok derli toplu geldi. Türkiye’de yazılmış tasavvuf kitapları da var bildiğimiz gibi. Bunlar içinde çok önemli olanları var; ama anlatma çok farklı bir şey; yaşamak başka, anlatmak daha başka bir şey.

Tasavvuf gibi, daha çok tecrübeyle ilgili bir konuda anlatmaya özel bir önem ve öncelik verilmesi gerektiği konusunda güçlü bir kanaate sahiptim. Chittick’in kitabı bu konuda bana çok önemli göründü. Bu ve benzeri düşünce ve kaygılarla kitabı çevirmiş oldum. Epeyce de olumlu tepkiler aldım. Diğer kitaplar da bu tür kaygılarla çevrildi.

Bedir: *Teşekkür ediyoruz ağabey, dilinize sağlık.*

Koç: Siz sağ olun.

Âtîf Bedir

TURAN KOÇ VE EDEBİYAT DERGİSİ

Edebiyat dergisi 1969-1984 yılları arasında Nuri Pakdil yönetiminde çıkan bir dergidir. Dergi yetmişli yılların başından seksenlerin ortasına kadar Türk edebiyatında yabancılaşmaya karşı yerli edebiyatın ve düşüncenin savunucusu bir dergi olmanın yanı sıra aynı zamanda bir edebiyat ve düşünce okulu olma işlevini de görmüştür.

Şair, yazar ve çevirmen Turan Koç yazı hayatına *Edebiyat* dergisinde yazarak başlamıştır. Koç'un ilk şiirleri *Edebiyat* dergisinin Şubat 1975 sayısında yayımlanmıştır. Derginin dördüncü sayfasında yer alan üç şiir sırasıyla; "Ay", "Öğle" ve "Bir Dağarcık Korku"dur. "Ay" şiirinin ilk dizeleri şöyledir: "Temmuz adalarından geçtik ağır/Bir tuttuk geceleri yar yokuşuyla." Koç'un dergide toplam altmış dokuz şiiri yayımlanmıştır. Son yayımlanan şiiri ise Ocak 1984 sayısındaki "Esenleme" adındaki şiirdir. Şiir; "Caddeleri geçen benim/ Bir köz gibi caddeleri" diye biter.

Ağustos 1980'de dergide yayımlanan şiirlerden yirmi iki tanesi seçilerek *Kan Gibi Vakte Düşen* adıyla kitaplaşır. Kitap Edebiyat Dergisi Yayınlarının 24. kitabı olarak çıkar. Kitapla ilgili olarak Aralık 1980 sayısında Necip Evlice ve Mehmet Kurşun (Ali Göçer) iki yazı yazar. Mehmet Kurşun'un yazısının başlığı "Kazı"dır. Kurşun yazısında Turan Koç şiirini şöyle değerlendirir: "İnsanımız Batılılaşma sürecine gireli beri sürekli olarak çelişkileri bir arada yaşamanın tuhaflığını yaşıyor. Kimliksizleşmemizin temelinde de bu tuhaflık yatmıyor mu? Söz konusu çelişkiyi, tuhaflığı çok belirgin olarak yaşayan bir kent karmaşası var Turan Koç'un şiirlerinde. Bulvarlar, caddeler, sokaklar, parklar, vitrinler kent insanını özgün kişiliğinden dışlayan etmenler olarak şiirler boyunca çıkar karşımıza." Kurşun aynı yazıda Koç'un serbest şiirine titizlikle bakıldığında aruzun heybetinin de görüleceğini, ayrıca şiirlerin fonunda hep bir resmin yansıdığını, bunun da şiirin görünmeyen ikinci katını oluşturduğunu belirtir. Aynı sayıda yer alan Necip Evlice ise yazısında, "Kanın, zulmün, yıkımların çağı çekilmezleştirmesine karşın bir sanatçının, bir yazarın, bir ozanın bu kanlaştıran yeryüzünden etkilenmemesi olası mı?" diye sorarak Koç'un kitabın adından başlayarak bu görevi yerine getirdiğini ifade eder. Kitabın çıkışından iki yıl sonra Mart 1982'de Şaban Özdemir Turan Koç'la bir söyleşi yapar. Özdemir'in, "'Kan Gibi Vakte Düşen' vakti aşan şiirlerle yüklü; gürül gürül bir yaşam çekiyor bizi. Yaşamın size katkıları mı, yoksa sizin yaşama bakışınız mı önceldir şiirinizin oluşumda?" sorusuna, Koç şöyle cevap verir: "Bir gerçeklik var, insan gerçekliği. Yaşamın gerçekliğine kalp batıyorsa, bu şiirdir (...) Şiiri yaşamla karşılaştırırken yaşama uyanmak, ağâh olmak, ya da yaşamla birlikte akmak sürekli hayret içerisinde bulunmak, tasavvufun deyiimiyle 'hâli yakaza'

içerisinde bulunmak diyorum ben". Turan Koç ayrıca derginin çeşitli sayılarında yayımladığı "Fetret Zamanları" adlı uzun şiirini aynı adla Ekim 1983 yılında yine Edebiyat Dergisi Yayınlarından kitaplaştırmış.



Abdullah Harmancı *Edebiyat* dergisi üzerine yaptığı *Yazının Yükü*¹ adlı çalışmasında Koç'un dergide yayımlanan ilk şiirlerinde Akif İnan etkisinin olduğunu ve Koç'un da söyleşilerinde bunu ifade ettiğini belirtir. Hece ölçüsüyle kafiyeli, gazel nazım şekli ve beyit nazım birimiyle yazmaya başlayan Koç'un bu tarz ölçülü şiir tarzını çabucak terk ederek serbest ölçüyü ve kapalı, imgeli söyleyişi benimsediğini ifade eder. Şair ve eleştirmen Hayriye Ünal ise Turan Koç şiiri üzerine yazdığı yazıda² Koç'un son derece ciddi bir şiir yazdığını belirterek bu şiirde ironiye seyrek olarak rastlandığını, konuşan kişinin birinci tekil ve çoğul şahıs olduğunu, dinleyenin bulunmadığını, konuların 'ben'in etrafında bir sarmal olması nedeniyle lirik bir şiir yazdığını ifade eder. Ünal'ın Koç şiirini değerlendirmesi şu sözlerle biter: "Zaman zaman şiirin edası değişiyor. Bazen kutsal kitap edasına bürünüyor ve bir dinleyiciye hitap ediliyor. Bazen bir dosta hitap var. Bazen de şiirde konuşma üslubu kullanılır. Tarihten kişiler seçilir. (...) Bu şiirde deformasyon hiç yapılmaz. Noktalama çok azdır. Dizeler daima küçük harfle başlar. Anlamı zenginleştirmek için "/" kullanılır. Düzyazının imkânlarından faydalanılır. Tekrar, zaman zaman etkili bir biçimde kullanılır."

Turan Koç *Edebiyat* dergisinde şiirleri dışında denemeleri ve çevirileriyle de yer almıştır. Denemelerin bir kısmını kendi adıyla yazarken, çoğunluğunda Davut Dağ müstearını kullanmıştır. Ayrıca Erkam Abdülhamid adıyla yazdığı üç denemesi daha vardır. Kendi adıyla yazdığı deneme sayısı altıdır. Yayımlanan ilk denemesi Haziran 1976 sayısındaki Davut Dağ müstearıyla yazdığı "Duvarlar" adlı denemedir. Bazı sayılarda hem Turan Koç hem de Davut

Dağ ismini birlikte görürüz. Turan Koç adıyla yazdığı denemelerinde daha çok sanatın ve sanatçının sorunları üzerine eğilir. Aynı sayılarda iki imzayla yer alsa da değinilen konular ve temalar birbirinden farklıdır. Turan Koç'un denemeleri derginin kapanmasından on üç yıl sonra *Ceylan Kovalamak*³ adıyla kitaplaşır. Bu kitap aynı zamanda Hece Yayınlarının da ilk kitabıdır. Bu kitaba Davut Dağ ve Erkam Abdülhamid adıyla yazdığı denemeleri alır, Turan Koç adıyla yazdıklarını dışarıda bırakır. Bu denemelerin ortak özelliği coşkulu, lirik, hayatın içinden, insanın iç âlemlerinde olup bitenlerden, yani insanlık durumlarından yola çıkarak yazılmış metinler olmasıdır. Denemelerde çağımız insanının bunalımlarından, sıkıntılarından, yabancılaşmasından yola çıkarak ona nefes alacağı, felaha kavuşacağı bir dünya işaret edilir. Metinlerde doğrudan insana bir şey öğretme, yönlendirme, bilgilendirme kaygısı olmadan okuyucu ile birlikte hayatı keşfetme ve soruları birlikte sorma çabası vardır. Bu metinler denemenin bütün tatlarını içinde barındırır. Sonunda kesin ve net çizgilerle bir yere varılmasa bile insan sora sora aradığını bulacaktır. (Kitabın 2. Baskısı: Hece Y., 2018)

Turan Koç kendi adı ve Davut Dağ adıyla dergide çeviriler de yapmıştır. Çevirilerin ilki Ekim 1978 sayısında yer alan Nizar Kabbani'den yapılan "Fetih", "Kudüs" ve "İşgal Altındaki Toprağın Ozanları" adındaki üç şiirdir. Şiirler doğrudan Arapça asıllarından çevrilmiş bu da dergide bir notla belirtilmiştir. Koç bu çevirilerinde şair yanının da etkisiyle şiirsel dil zevkini okura tattırmıştır. Şiir çevirilerinde Turan Koç adını kullanan şair, düz metin çevirilerinde Davut Dağ müstearını kullanmıştır. Bu çeviriler Tevfik el-Hakim başta olmak üzere Mısır, Tunus, Fas gibi Ortadoğulu ve Kuzey Afrikalı yazarlardan yapılmıştır.

Sonuç olarak Turan Koç kullandığı üç farklı isimle 1975 yılından başlayarak Edebiyat'ın kapanışına kadar dergide şiir, deneme ve çevirileriyle yer almıştır. Dergi kapandıktan sonra Nuri Pakdil'e yazdığı bir mektupta, "İmâmiyesi kopmuş bir tespihin taneleri gibi dağıldık." diye yazmaktadır.⁴ Pakdil ise o günlerde Koç'a yazdığı bir mektubunda,⁵ "Ta başından beri beni hiç bırakmayan Büyük Devrim arkadaşım: sabır" diye yazmıştır. Koç, bir lise öğrencisi olarak tanıdığı ve sonra yazarları arasına katıldığı ve on yıl boyunca yazdığı *Edebiyat* okulunun verimli ve başarılı öğrencilerinden biri olmuş ve halen bu okulun mezunlarından biri olarak felsefe, sanat, estetik, din dili, dil felsefesi konularında üretmeye ve çeviriler yapmaya devam etmektedir.

¹ Harmancı, Abdullah. *Yazının Yüku*: İz yayıncılık, 2015.

² Ünal, Hayriye, *Tahlil Tahrir İnşa*: Hece Yayınları, 2014, s. 307.

³ Koç, Turan, *Ceylan Kovalamak*: Hece Yayınları, 1998.

⁴ Su, Hüseyin, *Entelektüel Öfke*: Nuri Pakdil: Şule Yayınları, 2018, s. 200.

⁵ Pakdil, Nuri, *Mektuplar II*: Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014, s. 46.

Mehmet Özger

TURAN KOÇ ŞİİRİNİN BOYUTLARI

Turan Koç ismi geçtiğinde, kültür dünyamızda fazla el atılmamış meselelerle ilgilenmesi bakımından sürekli *İslâm Estetiği* ve *Din Dili* gibi çalışmaları ile birlikte anılmaktadır. Şüphesiz *İslâm Estetiği* de *Din Dili* de hakkında hemen hemen yok denecek kadar az eser olması bakımından çok kıymetlidir. Fakat öte yandan bu durum T. Koç'un şairliğinin bir bakıma ıskalanmasına, gölgede kalmasına da sebep olmuştur.

T. Koç'un şiiri, *İslâm Estetiği*'nde sözünü ettiği Müslüman sanatçının varlık karşısındaki tavrından çok ayrı bir yerde durmaz; kendi üslubu ile tam olarak da Müslüman sanatçı tavrının ortasındadır. Müslüman sanatçı maddi ve manevi sanat ayrımı yapmaz; varlığı bir bütün olarak algılar. Sanat ile dini birbirinden ayırmaz, metafizikle ilgisini kesmez; görünenin arkasındaki görünmeyeni arar; antropomorfizme itibar etmez; teknik olarak soyutlama ve sembole (temsil) yaslanır; taklit ve tasvirden uzaklaşır; gerçeğe tamamen bağlı koparmaz ancak onu kullanarak bir üst boyuta geçer; değişken içinde sabit olanı arar. T. Koç'un kendi kelimeleriyle söylersek "Sanatçı tabiattaki şekillere bağlı kalmaktan kurtularak, tevhid anlayışı doğrultusunda, saf renk, saf çizgi ve saf imajı yakalama yoluna gitmiştir" (Koç, 2009: 46).

T. Koç şiiri bazen yanıltıcı olabilmektedir; bunun sebebi şiirindeki soyutlamalardır. Şiir burada olmakla birlikte aynı zamanda başka bir yeri imler; ancak kendi bütünlüğü içinde imlediği hakikat anlaşılabilir. Aksi takdirde şairin sadece poetik benin kendi arzularını dillendirdiği yahut ilk gençlik gibi bazı konulara ağırlık verdiği anlamları çıkarılır. Böylece sadece değişkenler kalır, sabit olan görülmez. Oysa sabit olanlar, görünenin ötesine yapılan göndermeler, yani dilin geometrisi oradadır. Tek tek insanlar, nesneler ve varlık değil; insan soyu, soyut anlamda nesne ve varlık T. Koç şiirinde yer alır. Poetik öznenin bir retorik olarak şiirde yer alması da şairin bireysel deneyimlerinden çıkarak soyut olana ulaşma gayretiyle bağlantılıdır. "En Yalnız Bir Karaltı Su" şiirinde olduğu gibi "ben çocukluğumu yakmıştım/ çocukluğum: yüreğimin ucundaki şu su/ ve ne çok kuş yanardı düşlerimizde/ sonra ellerimiz üşüdüğünde/ şırl şırl akan/ ve boşaltan yıldızları/ mavi bir zaman mıydı/ (...) zor bir sevda hiyeroglifi, bir savaş alfabesi/ ya da yıkılan bir ağaç derinliğini (...) o gün bir atnalı kemerdi zaman/ bir öğle sonrası sıcağına konmuştu/ kadınlar gene su taşıyordu, zamanı taşıyordu" (s. 47-49). Şiir, kademe kademe bireysellikten uzaklaşarak soyutlaşır. Önce bireyin deneyimleri, ardından ben dilinin biz diline dönüşerek çoğullaşıp anonimleşmesi, ardından da somut varlığın soyutlaşması tedrici bir şekilde gerçekleşir. Zor bir sevdanın bir hiyerogliffe, savaş alfabesine dönüşmesi, kadınların nitelikleri belirgin kadınlardan farklı olarak herhangi bir kadına

dönüşmesi, belli belirsiz bir kadın oluşu soyutlamanın göstergeleridir.

Soyutlama, bilindiği üzere Divan edebiyatı şiir estetiğinin bir özelliğidir. Divan edebiyatında sevgili tipinin unsurları öne çıkarılır, bu unsurları bir araya getirdiğinizde ortaya bir sevgili çıkmaz. Her bir unsurun müstakil olarak Allah'ın güzelliğini göstermesi amaçlanmıştır, bu bakımdan Divan şiirinde sevgili de stilize edilerek soyutlaştırılır. T. Koç şiirinde genel olarak sevgili ve kadınlar soyut varlıklara dönüşürler. Ahmet Haşim'in kadınları gibi belli belirsizlerdir, hatta yine Haşim'deki gibi genelde elleriyle belirginleşirler. Şiirde eller daha çok Sezai Karakoç'un "Monna Rosa"sıyla bilinir ancak Haşim'de daha belirgindir.

Somut varlığı soyutlama gayreti kadar soyutun da somutlanması gayreti ayrıca dikkat çekmekte çünkü şiirde en zor meselelerden birisi metafizik duyguyu verebilmektir. "o gün bir atnalı kemerdi zaman/ bir öğle sonrası sıcağına konmuştu/ kadınlar gene su taşıyordu, zamanı taşıyordu" dizelerinde zamanın somutlaştırılması, kişileştirilmesi şairin metafiziği şiire yedirme gayreti ile okunabilir. Eser Gürson, "Metafizikçi Şiir (Sezai Karakoç'a Giriş)" adlı yazısında metafizikçi şiirin bazı problemlerine değinir: "Metafizikçi şiirin ilk koşulu, metafizik sorunları karşısında içten olabilmektir. Yani metafiziği yaşayabilmektir" (Gürson, 2001: 65). Hayriye Ünal, T. Koç şiirini ele aldığı yazısında şiirinin poetik öznesinin ben olması ve Koç şiirindeki renklerden yola çıkarak T. Koç'u lirik şair olarak niteler. Ancak Gottfried Benn'in lirik şiirlere modası geçmiş bir şiir olarak baktığını da ilave eder (Ünal, 2014: 312). Oysa T. Koç şiirinin ya da tabiri caizse metafizikçi bir şiirin poetik öznesinin ben olması, bu şiirin ontolojik yapısıyla ilgilidir. Çünkü Gürson'un da belirttiği gibi bu şiirin ilk ilkesi içten olmak zorunda olması ve metafiziği yaşamasıdır. Aksi takdirde çoğul bir poetik özne ya da epik şiirdeki gibi topluluk adına konuşan bir poetik özne bu mistik yaşantıyı metne aktaramaz. Bu zorunluluktan dolayı metafizikçi şiir liriktir.

T. Koç şiirinde varoluşsal sıkıntılar önemli bir yer tutar. Varoluşsal problemlere iki açıdan bakmakta fayda var. Birincisi özellikle şairin içinde bulunduğu edebî hareketin etkisi; ikincisi de akademik anlamda şairin eğitimi aldığı teolojinin doğal bir problemi olmasıdır. T. Koç'un içinde yetiştiği *Diriliş* ve *Edebiyat* dergisi çevresi bir yandan yerli kaynakları, yerli düşüncüyü ön plana çıkarırken öte yandan da Batı edebiyatının temel kaynaklarını özümseme gayretinde olmuştur. Gerek Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, gerekse Sezai Karakoç varoluşsal anlamda büyük sorgulamalar içerisine girmiş, bu yolda Batılı metinlerden etkilenmişlerdir. Elbette bu sorgulamalarda varoluşçuların bazıları gibi varoluşlarını dindışı bir alanda görmeyip dindar varoluşçular gibi kendilerini dinin içinde konumlandırmışlardır. T. Koç şiirindeki varoluş problemlerinin çoğunluğu zaman kavramıyla bağlantılıdır. Zaman kavramı, şairin toplu şiirlerin adından başlayarak bütün şiirlerde temel bir izlek olarak kendini belli eder. "Kan gibi vakte düşen" benzetmesini açtığımızda kana benzer şekilde zamana düşenin genel anlamda insan olduğunu fark ederiz. Heidegger'in



insanın dünyaya “fırlatılmışlık” olarak nitelediği varoluşsal durumu T. Koç bu eğretileme ile ifade eder. T. Koç’un Müslüman bir şair olarak Heidegger’in varoluşsal yaklaşımından farkı açıktır. Müslüman şair, nesnel zamanın dışında, zamandan bağımsız bir Yaratıcı’ya inanır. Oysa Heidegger bir varoluşçu olarak dünyaya fırlatılan insanın kendi varoluşunu kendisini kurması gerektiğini söyler. Müslüman sanatçı zamanı nesnel bir zaman olarak gördüğü kadar onun dışında bir zamanın olduğunun bilincindedir. Bu açıdan Heidegger’den çok Bergson’a daha yakındır. Bu sebeple belki, T. Koç doğrudan zaman değil de vakit kavramını kullanmıştır. Çünkü vakit, kullanım olarak ezan vakti, namaz vakti gibi saat veya zamandan çok, bir şeyin oluş zamanını gösteren kutsal ile bağlantılı ve nesnel zamandan çok Bergson’un sözünü ettiği insanın içsel yaşantısının da dâhil olduğu ‘süre’dir. Bu süre ya da kendi tabiriyle saf süre, ‘ben’in geçmiş ile gelecek arasında hiçbir ayırım yapmadan, kendi kendisini yaşadığı anlarda, zamanın bütünlüğü içinde bölünmez bir akışla aktığı anlardaki süredir” (Cercis-Tütak, 2015: 36). Buradan hareketle “o gün bir atnalı kemerdi zaman/ bir öğle sonrası sığacağına konmuştu/ kadınlar gene su taşıyordu, zamanı taşıyordu” (s. 49) dizelerindeki zaman algısına baktığımızda ve dizelerin geçtiği şiirin tamamına bakıldığında çocukluk, geçmiş, gelecek ve şimdi’nin Tanpınar’ın “Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında;/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında” (Tanpınar, 2009: 19) dizelerinde olduğu gibi yekpâre bir zaman olduğu görülür. Aynı zamanda “o gün bir atnalı kemerdi zaman” dizesinin Tanpınar’ın “Billûr bir avize Bursa’da zaman” dizesine benzerliğini söylemekte fayda var.

Zaman kavramı bir monomit gibi T. Koç şiirinin geneline yayılmıştır. “Arkadaşlık Bildirisi” adlı şiirinin “zaman var ya zaman/ anlarınız ki içindeyiz ölümün de doğumun da/ anlarınız ki eski bir mührün yazılarını/ biz yeni yeni okumaktayız daha” (s. 93) dizelerinin nesnel/parçalanmış zamanın dışında geçmişle bütünleşmiş, geçmişin izlerini taşıyan ve geçmiş bugünde yaşayan bir

zaman bilincinin ifadeleri olduğunu söylemek mümkün. “Fırtına” adlı şiirinde bölünmüş/nesnel zamandan rahatsızlığını dile getirir:

*bölünmüş anların içinde
/ açıyor çiçek
bölünmüş duyguların arasında
/ akıyor kezzap
harap bir aydınlıkta
konuşuyor harap duygularıyla aysar
al tutuyor bizi
bölünmüş vakitlerin içinde
çekiliyor önden ve yandan eşkâlimiz
kentlerde
kendi tükrüğümüzden başka ilaç yok gözlerimize
bölünmüş vakitlerin içinde” (s. 121).*

Modern çağ ile birlikte zamanın da modern dönemin bir parçasına dönüşmesi ve nesnelleşip bilinç ile bağını koparması şairi rahatsız eder ve şiirin son dizesinde “gün bizden değil midir” (s. 124) deme gereğini hisseder. Çünkü zaman bir mahlûktur ve Yaratıcı’ya tabidir. Yine şair “Kın” adlı şiirinde zamanın kendilerine göre belirlendiği ay ve güneş kavramları üzerinden zamanın yekpareliğine değinir: “Fenikelilerin güneşi/ benim de mi güneşim/ benimde mi ayım/ İbrahim’in ayı/ bende mi dövüle dövüle sertleştim/ güneşle, bakır gibi/ taş toprak arasında/ Hacı Bayram’dan şimdiki zamana/ sıvanmış kalbime gecekondular/ geceleri/ ay vurmuş/ süt dolmuş başaklara/ taze yarların orda/ gündüzleri/ uyudum toprak damların altında/ büyüdüm bir çığlık gibi/ garlarda/ limanlarda/ ulu hocalar yanında/ büyüdüm: çeşmeler aktı yanımda” (s. 117). Bu uzunca alıntıyı yapmamızın temel sebebi, T. Koç’un zamana bir bilinç unsuru olarak baktığını ve geleneğe kendisini nasıl eklemlediğini göstermek içindi. Tekke şiirinin büyüklerinden Hacı Bayram-ı Veli’nin “Çalabım bir şar yaratmış iki cihan aresinde/ Bakıcak didar görünür ol şarın kenâresinde/ Nâgehân ol şara vardım anı ben yapılır gördüm/ Ben dahi bile yapıldım taş u toprak aresinde” şiirinde olduğu gibi nesnel zamanın dışına çıkarak yekpâre bir zamana eklemelenir, hatta o zamana karışır. En çok bilinen bir devriye örneği olan Hacı Bayram-ı Veli’nin bu şiirine şairin gönderme yapmasının önemli taraflarından biri de zamanı varlıktan, varoluştan ayrı tutmamaktır. Bir bakıma şair, modern bireyin egzistansiyalist algıda olduğu gibi dünyaya fırlatılmış ve kendi varoluşunu kendisinin yaratması gereken bir varlık olmadığını, büyük bir geleneğin bir parçası olduğunu söylemek adına Hz. İbrahim’e ve özellikle Hacı Bayram-ı Veli’nin mezkûr şiirine göndermede bulunur. Aynı şiirin değişik yerlerinde kendisinden önce gelen Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil gibi öncü kişilere göndermelerde bulunur. Şair, şiirlerinin genelinde modern dönemin zaman

algısından rahatsızlığını dile getirir, bu şiirlerinden biri de “A/kan” adlı şiiridir: “kalbimizin sedyelere çarpan yanında/yani ikindiyle akşam arasında/ neyiz zonklayan bir yaradan başka/ ev denen kitapta/ cadde denen aynada/ akan biz değil miyiz/ ziyan vakitlerimiz değil mi çıkan karşımıza” (s. 98). Şair; “ziyan”, “zor zaman”, “yitik zaman”, “bütün vakitleri kaçırdım” gibi ifadeler kullanarak modern zamanda Müslüman sanatçının yaşadığı sıkıntıyı ifade etmiştir. “A/kan” şiiriyle ekseninde şairin şiirlerinde birçok yerde geçen kan kelimesinin de zamanla bağlantılı kullanıldığını söylemekte fayda var. Kan da zaman gibi hareketi, akıcılığı gösterir. Ayrıca şairin akan kelimesini “A/kan” olarak ayırması kanın akıcılığını, yaşam göstergesi olmasını vurgulaması içindir.

T. Koç şiirinde zaman sadece bir kavram olarak müstakil bir şekilde işlenmez; gün, ikindi, akşam, güneş, ay, çocukluk, ilkgençlik, gençlik, yaşlılık, cadde, sokak, cami, şehir gibi hayatın birçok alanına yayılarak işlenir. Bu anlamda zaman, bir varoluş problemi olarak şairin bütün şiirlerine yayılmıştır.

KAYNAKÇA

Gürson, Eser (2001), *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul.

Koç, Turan (2009), *İslâm Estetiği*, İsam Yayınları, İstanbul.

Koç, Turan (2014), *Kan Gibi Vakte Düşen*, İz Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2009), *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanrıtanır, Cercis-Tütak, Burcu (2015), “Henri Bergson’un Süre Felsefesinin William

Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Yansımaları”, *JASSS Dergisi*, Kış I.

Ünal, Hayriye (2014), *Tahlil Tahrip İnşa: Modern Şiir Eleştirileri*, Hece Yayınları, Ankara.

Sadık Yalsızuçanlar

DİL, ESTETİK, HİKMET: TURAN KOÇ

Turan Koç, yola ilahiyat öğrenimiyle çıkmış, şiirle devam etmiş, estetik ve hikmetle yürüyen bir yolcu.

Seyranî Baba'nın ironi boyutuna ulaşan hikmeti, Yaman Dede'nin aşkı ve Seyyid Burhaneddin'in irfanı, onda bir yandan şiirsel bir formda diğer yandan düşünme azmindeki akademik bir biçimde gelişmiş.

Şiir diliyle erken yaşlarda tanışmış olmanın gücüne, Doğu-Batı hakimlerinden devşirdiği irfanî dağarı eklenmiş, modern düşünürlerin bilhassa dil felsefesine ilişkin literatürü de buna ilave olunca ortaya Turan Koç çıkmış.

Hoca'nın, kısmen *Büyük Doğu*, büyük oranda Pakdil ve *Edebiyat* dergisi çevresinde teşekkül eden manevî-zihinsel yapısı, adım adım telif ve çeviri eserlerle ilerlemiş, derinleşmiş ve zenginleşmiş.

Bu zengin literatürün içinde Turan Koç, bir nakilci olarak karşımıza çıkmıyor, aksine oluşturan, geliştiren ve üreten bir düşünür olarak belirginleşiyor.

Turan Koç denince, aklıma ilkin, Heidegger'in, "şiir yoluyla düşünme" tezi, İbn Arabî'nin tefkik, Batılıların deconstruction (yapısöküm) dediği "şey" ile, Guénonyenlerin "hadsî düşünce"si geliyor. Bu üç boyut, onda şiirle irfanın desteklediği çok yönlü bir entelektüel süreci yürütüyor. Hoca, bir iz sürücü; Tarkovski'nin *Stalker*'ı gibi. "Erenlerin yolları inceden inceyimiş" diyen Yunus'un da izinde... (Her şeye dikkatle bakıyor, ayrıntıları seviyor, ısrarlı ve sabırlı ilerliyor.) "Okunarak ârif olunmaz" diyen Guénon'un da, kendine özgü bir tür yapıçözüm biçimi geliştiren muhakkik İbn Arabî'nin de. Bunun için Doğu ve Batı dillerini yetkin biçimde öğreniyor, oradan gramatolojiye geçiyor; bu alandaki nafiziyetini tekamül ettirdikçe de "dil, anlamın kendisidir" kaziyesine uygun biçimde çalışmalarını bilhassa medeniyetin fenomenlerine doğru yöneltiyor, dikkatlerini bu alanlarda yoğunlaştırıyor. Modernleşme süreçlerinin otantik İslam algısında nasıl bir örselenmeye yol açtığına da farkına vara vara, nihayet onunla da hesaplaşmaya girişiyor. Bütün bu çabaları, sonsuz bir süre halinde devam edegeliyor. Sanatla düşüncenin sürekliliği Koç'ta temel bir sorunsal olarak ehemmiyetini hep koruyor. Örneğin "din dili"nin, tanımaya dayalı bir dil olduğunu erken dönemde fark ediyor. "Marifet" denilen bilgi kategorisinin dilinin ve doğasının ayırdına varan biri için artık, bu bilişsel alanın kapıları yavaş yavaş açılacaktır. Hoca, o muazzam dünyaya yani bir tür, "hadd ü kenarı olmayan deryaya" ilkin "şeriat gemisi"yle açılıyor, ardından dalıyor. Orada müstağrak olanları anlamak için dalmak gerekir. Fakat asıl sorun, o deryanın dışında gelişen bir süreci de anlayarak ve kritik ederek yol almak. Bu, Şerif Mardin hocanın, bir insan ömrüne sığamayacağını ima ettiği şey: Doğuyu bilmek, Batıyı öğrenmek, iki dünyanın tarih içindeki alışverişlerini

okumak ve nihayet bugüne ilişkin bir şey söylemek. Hoca, bitmek bilmez enerjisiyle, karınca sabrıyla yavaş yavaş ilmeklediği o büyük kumaşın motiflerini öylesine güzel dokuyor ki, biz de ona eşlik eden şiirleri, yazıları, kitapları ve çevirileriyle bu güzel hikâyeden zaman zaman nasiplenmeğe çalışıyoruz.

Şiirlerini günler süren cezbe ve istiğraklardan sonra farka gelince yazan Arap dilinin ârif şairi İbn Fârid'ın Şarap Kasidesi'ne şerh yazan İznik Başmüderri Davud-ı Kayserî'nin en güzel ve hayırlı halefi Hoca.

Bütün bu tecrübeler, Turan Koç'u, din dilinin olgusal değil; tadılan, zevk edilen bir yapısı olduğu gerçeğine bihakkın ulaştırıyor. Bu varoluşsal dilin modern dünyada nasıl üretileceğine ilişkin soru, zihninin tavanındaki çengele asılınca, imdadına bir yandan felsefe ve mantık birikimi, diğer yandan kendi entelektüel şahsiyetine zemin oluşturan kaynaklar yetiştiriyor. Olgusallıkla varoluşsallık arasındaki gerilimde bir süre kalan Hoca, omzuna gaybdan metafiziksel bir el dokunmuş gibi dilemmayı kolaylıkla çözüyor. Çözümün kolaylığı, çabanın yoruculuğunu gideremiyor. Bu yüzden Turan Koç'un sesinde ve çehresinde, irfanı tatmış bir ruhun o muzaffer ve yorgun edası okunuyor. Bu eda, bize, "din dili"nin, hakikat hakkında konuşmadığını, onu terennüm ettiğini söylüyor. Tam da burada yine Heidegger'i hatırlıyoruz. Din dili, Hocaya göre, varlığa açılan bir dildir. Hakikate açık ve hazır olmaktan söz eden Heidegger'le Turan Koç'u buluşturan şey, tam da burası. Buradan izafiyet alanına da geçebiliyoruz. Hakikat birdir, tegayyür etmez. Hoca, "Âlemlerin Rabbine hamdolsun" kelamını örnekliyor ve şöyle diyor: "Bu bir tanedir. Ama Rabbin ne olduğuna ilişkin anlayışlar farklı olduğu için "Rab" ile ilgili diller de farklı olabilir. Teolojik dil, böyle bir bakış açısına oturan bir dildir." Yani diller ve renkler, O'nun en büyük ayetleridir. Bütün bu izafiyet ve çeşitlilik, O'nun tekliğinden neşet etmektedir. Yine bir paradoksal olgudan da söz etmek gerekir : (O, göründükçe gizlenir, gizlendikçe görünür.) Hoca, bütün yalınlığı içerisinde "itikad"ın zannî niteliğine ve boyutuna işaret ediyor aynı zamanda. İtikad, ukde kökünden geliyor ve düğüm demek. Bağ yani. Bağlamak, sınırlayarak algılamak. Oysa Hakikat (Rab, Allah) Zatî hakikatiyle hiçbir yakine sığmaz. O halde bizim yakinemize sığan "hakikat" de, Hakikat'ın zatı, bizatihi kendisi değildir. Bir algı biçimidir. Burada din dilinin sınırlarının ne denli geniş olduğunu gösteriyor Hoca. Ve dili, canlı bir varlık olarak, örneğin ağaca benzetiyor. Ne kadar isabetli ve güzel bir teşbih! Mesela ağacın yaprakları dökülüyor, kurur gibi oluyor. Lakin baharda tekrar yeşilleniyor, yenileniyor, çiçekleniyor, meyve veriyor... Dil de böyle diyor Hoca. Aslolan, bizim dilin imkânlarına karşı ne ölçüde duyarlı olduğumuzdur. Yine Alman düşünürü hatırlıyoruz: İnsan, bir konuşmadır. Kelamdır, mütakellimdir, sözdür, dildir, anlatıdır, o anlatıya kaynaklık eder, onu taşıyan, değiştiren, dönüştüren ve geliştirendir. Hoca'nın o muhteşem belirlemesine geliyoruz sonunda : "Biz, zaman zaman medeniyetimizin kelimeler medeniyeti olduğu söylüyoruz. Ama kelamın büründüğü, bürünebileceği dil, biçim ve edaların neler olabileceği konusunda bugün biraz tutuk olduğumuzu

da ifade etmem gerekiyor. Kısaca, dünyanın her yerinde ortaya konmuş, bu ve benzeri çalışmaları iyi anlayarak, kendi geleneksel dil çalışmalarımız üzerinden yeni yorumlar geliştirmek önümüze çok yeni imkânlar açabilir.” Turan Koç’un belirlediği bu kritik sorun karşısında bizatihi bir imkân olduğunu belirtmeliyim. O’nun çabalarının değerini anlamamıza bu yardımcı olabilir. Çünkü “dile hâkim olan, mülke hâkim olur.” Mülk ise, barbarlaşmağa çok elverişli olan “iktidar” değil, bizatihi varlıktır, varoluştur, varlığın açılmasıdır.



Zeynep Gemuhluoğlu*

HÜSN Ü CEMÂL YA DA “HAKİKAT USANDIRMAZ”: TURAN KOÇ’UN SANAT VE ESTETİK DÜŞÜNCESİ

*Elif, lâm, mim
ben okuma bilmem
çoook uzun sürdü demirin demir
kömürün kömür olduğunu öğrenmem*

Sanat, bilim ve dinin sınırlarının belirginleşmiş, birbirinden ayrı alanlar olarak kendi dil oyunlarına hapsoldüğü bir dönemde Turan Koç, şair, düşünür ve bilim adamı olarak, artık geçmişte kaldığını düşündüğümüz, modern-öncesi dönemlere ait o birliği, özlenen birliği şahsında toplamış gibidir. Onun sanat ve estetikle ilgili çalışmaları bu nedenle hem ferdî iman boyutunu hem sanatçı duyarlılığını hem de bilim adamı titizliğini en kolay görebileceğimiz yerlerdir.

Modern bir disiplin olarak estetikle ilgili olarak ortaya atılan çok sayıda farklı, hatta birbiriyle çelişen estetik kuramlar, tanım ve teoriler, bazı örneklerde son derece indirgemeci olmalarına rağmen yine de bunların sanat ve estetik anlayışımız üzerinde gözle görülür bir etkilerinin olması Koç’un temel meselelerinden biridir. Zira bu öğreti ve yorumlar bizim estetik algı ve kavrayışımızı daraltıcı, bedî zevk ve irfanımızı köreltici bir rol oynamıştır. Buna göre estetik zevk, estetik kavrayış ve estetik yargının ne olduğunu öğrenmemiz ondan sonra da sanat eseri üretmemiz gerekiyordu. Böyle bir yaklaşımın teolojik öğretileri dinin önüne koymaktan pek bir farkı yoktur. Kaldı ki bu tür yaklaşımlar, estetik algı ve sanatta bilgiyi inkâr etmelerine rağmen asıl vurguyu bilgiye kaydırmak gibi bir çelişki içindedir. Estetiğin ne olduğuna ilişkin tanım ve bilgilendirmelerden varlık, hakikat ve varoluş bilincine vecdine ve zevkine geçilip geçilemeyeceği hiç de açık değildir. Oysa “varlığı ve hakikati algılama, anlama ve anlamlandırma tecrübesi bu tür tecrübenin yorumları üzerinden elde edilen, tanım, tasvir, teori ve temellendirmelerden daha önemli ve önceliklidir.”

Turan Koç, estetik alanda bu şekilde ortaya çıkan meselenin aslında bir medeniyet meselesi olduğunu vurgulayarak, konuyu hakikat, dil ve medeniyet ilişkisi içinde ele alır. “İslâm sanat eserleri asıl anlam ve önemini İslâm medeniyetinin bir “dil”i olmasında bulur. Bu eserlerin sahih ve temsil edici tezahürlerinde İslâm imanının güç ve ihtişamı ile karşılaşırız. Bu eserlerin o şekilde ortaya çıkmasında etkili olan şey, her şeyden önce İslâm’ın varlık, bilgi ve hakikat telakkisidir. Bu bakımdan bu eserler, bugün anladığımız anlamda bir sanat anlayışı ve kaygısı ile ortaya konmuş eserler olmaktan çok ortak varlık

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Öğretim Üyesi

tecrübesinden süzülen bir hakikat anlayışı ve hayat tarzının ifadesidir. Bu eserler hakikatin dil ve üslup üzerinden bize ulaşan yansıması ya da parıltısıdır. Bu özellikleriyle de son hikmet burcuna yükselirler ve idrakimizi varoluşun sırrına açan bir dil olarak karşımıza çıkarlar.”

Estetik bu şekilde anlaşıldığında, yani modern düşüncede ortaya çıktığı haliyle bütün kişisel ilgilerden azade bir beğeni yargısına dayanan, böylelikle evrenselliği sağladığı düşünülen estetik kavrayıştan bütünüyle farklı bir anlam kazanmaktadır. “İslâmî estetik tecrübeye duysal olduğu kadar aynı zamanda düşünsel, duygusal, hayali ve hatta ortak varoluş bilincinin sağladığı boyutlar, aynı zamanda *iman tecrübesine* yaslanan bir bütünlük içinde karşımıza çıkar. Böyle bir tecrübeye her şeyden önce bir oluş ve eriş durumu söz konusudur.”

Koç’un estetik anlayışının nasıl bir sanat anlayışıyla örtüştüğünü araştırdığımızda bu sanatın bazı temel ilkelerde temellendiğini söylemek mümkündür. Bunlardan muhtemelen en merkezî olan, İslâm sanatının, özünde İslâm’ın manevî boyutunun bir tezahürü olduğu yaklaşımıyla ilgilidir. İslâm’ın mânevî boyutu ile kastedilen “tasavvuf”tur ve tasavvuf İslâm’ın kalbini temsil eder; dolayısıyla da İslâm sanatı da fizikî gerçekliğin süresiz olduğunu vurgulayan tasavvufî ilke merkeze alınarak açıklanabilir. Burada önemle ve öncelikle vurgulanan nokta, İslâm sanatının, İslâm’ın tefekkür boyutunu oluşturan *iman*, davranış boyutunu oluşturan *İslâm*’la birlikte, güzel olanı yapmak anlamına gelen *ihsan*ın estetik düzeyde bir tezahürü olduğudur. Bu açıklama merkezinde Koç’un İslâm sanatı ile ilgili olarak ufuk açıcı çalışmalar yapan Titus Burckhardt, Seyyid Hüseyin Nasr, William Chittick ve Lale Bahtiyar isimleriyle paralel bir konumda olduğunu söyleyebiliriz.

Koç, İslâm sanatına ait örnekleri yorumlarken Oryantalist söylemde üretilen tasvir yasağı, atomculuk gibi açıklamalara itibar edilmemesi gerektiğini, İslâm düşüncesinin temel esaslarından yola çıkılması gerektiğini vurgular. Bu yaklaşımlar Müslüman sanatçı ve muhatabının tasavvur ve tahayyül genel bir takım İslâmî ilkelerin var olduğu gerçeğini göz ardı etmektedir. Oysa İslâm sanatı, nihai anlamda İslâm’ın dünya görüşünün artistik bir dil ve düzeydeki bir açılımıdır. Burada önemli olan, sanatın dinin ana ilke ve idealleriyle çelişen bir dil ve söylem geliştirmemesi veya onun karşısında bir muhalefet unsuru olarak yer almamasıdır.

Koç’a göre, İslâm sanatına, hem oluşum hem de olgunluk döneminde şu hususlar ilham kaynağı olmuştur: 1. Allah’ın birliğini, onun zaman ve mekân-dan bağımsız olduğunu vurgulayan tevhid ve tenzih ilkesi; 2. Camide kılınan namaz; 3. Cami mimarisi için ilk örnek teşkil eden Mescid-i Nebvî; 4. Bilgi ve irfan açısından en değerli kaynak olan Kur’an ve Hadis.

Bu kaynaklara sadakatle natüralizm, psikolojizm ve birebir tasvirden -yazar bunu “ikonik” olarak da tanımlar- buna bağlı olarak bireyin bakışını esas alan merkezi perspektif ve gelişmeden uzak duruş, buna mukabil üsluplaştırma, simetri, hareket doğurucu şekilcilik ve sonsuzluk fikrine yapılan vurgu İslâm

sanatının şekil ve gaye birliğini sağlayan hâkim özellikleri olmuştur. Bunlarla birlikte “Allah güzeldir ve güzeli sever” anlayışı, İslâm sanatının sürekli göz önünde bulundurduğu temel ilkedir. Ayrıca İslâmî gelenekte “dinî-dünyevî ayrımı” olmadığı için sanat, örneğin Hristiyanlıkta olduğundan farklı bir şekilde, müminin hayatın birliğini ifade edecek şekilde gelişmiştir.

İslâm sanatı duygu ya da duyusalla ilgili olmaktan çok fikrî yönü ağır basan, gerilimlerin giderildiği bir sükûn ve ahenk sanatıdır. Bunun en güzel izlenebildiği alan mimarîdir. Bu yapılarda gerilimin giderilmesi, ağırlıklı olarak yüzey ve tezyinatının zarafetiyle elde edilir. Öyle ki bu tezyinatta kalıp veya örüntüler, çok iyi tanımlanmış alanlara inhisar ettirilmiştir. Fakat aynı zamanda bu kalıplar, sınırsız imkân ve uzanımlara sahip bir sonsuzluk fikrini sergiler. Ana ilke, “tekrar”dır, yani motif ve desenlerin sürekli ve dönüşümlü kullanılmasıdır. Bu bakımdan arabesk, vahdetin sonsuzca dalgalanması ve her bir yerde aranmasıdır, ancak hiçbir eserde sona ulaşmak mümkün olmaz.

Mimarî ve tezyinat için geçerli olan bu ilkelerin benzer sonuçları diğer sanat alanlarında da gözlemlenebilir. Esas olan İslâm sanatında ilâhî olanın ifade edilemezliğinin ortaya konması şeklinde gerçekleşir. Örneğin hüsnühat ve tezhipte insanı görsel ve duysal olandan ayırarak her yerde hâzır ve nâzır olan ilâhî aşkınlıkla buluşturmayı hedef almıştır. Şiir ve musikide de ağırlıklı olarak kendini hissettiren şey belli bir karakter ya da duygu tarzının anlatılmasından çok zamanın ötesine geçme ve birey-üstünün esas olmasıdır. Bahsedilen tüm bu özellikleri birleştirecek en güzel ifade şüphesiz Koç’un sık sık hatırlattığı deyiştir: “hakikat usandırılmaz.”

Sonuç olarak Turan Koç’un İbn Arabî’den hareketle yaptığı yorumu hatırlamalıyız: “Allah’ın kitabında hiçbir ayet ve vücûdda hiçbir kelime yoktur ki bunların Celâl, Cemâl ve Kemâl şeklinde üç yönü olmasın. Bu üç kelime bütün geleneksel fikrî, estetik ve ahlakî kavrayışımızın olduğu gibi irfânî bakış açısının da özünü ortaya koyar; Kemâl varlığın bizatihi kendisiyle ilgili bir hususu dile getirirken Cemâl ve Celâl, varlığın tecellisiyle ilgili olana dikkatimizi çeker. Bütün yapıp etmelerimiz ihsanla kemâle erer ve İslam kendisini her halükârda ihsanla sergiler.” O halde diyebiliriz ki iman, İslâm ve ihsan her zaman birlikte düşünülmelidir.

Nurullah Koltaş

TURAN KOÇ'UN ENTELEKYASINA DAİR

“Ancak bir önderi olanlar, önderlik etmenin ne olduğunun farkına varabilirler” demişti bir dost. Zira “öne düşmek” haddizâtında sıdk ile takip etmenin ardından gelen bir eylem. Yirmili yaşlarda önce şiirleriyle tanımaya başladığım Turan Koç, umarsızlığın insanı bir kıyıdan diğerine savurduğu bizleri “iyilik” ve “güzellik” gibi yabancıları olduğumuz pek çok haslete davette öne düşen düşünce adamlarından biri oldu. İnsana ve insanlara dair tavrımızın arka planında dilbilimsel bir tartım olduğunu ve bir şeyin gerçek ya da sahte adde-dilişinin de yine aynı yöntemle ortaya konduğunu söylediğinde, dış dünyaya yönelik tavrımızda dilsel bir duruşun önemini düşünmeye de sevk etmektedir.

ilk ikindiyle son ikindi arasında

kan revandır gençliğimiz

ama bir şey anlatılmış değil henüz

Derken Fethi (Gemuhluoğlu) Ağabey'den Nuri (Pakdil) Ağabey'e, tevarüs ettiği incelik ve erdemleri her haliyle yansıtan Anadolu bir “herif”, sanatın zahiri ve bâtınını aktarmaya gayret eden “hırfet ehli” sanatkârdır T. Koç. Söz ve eylemin bir araya gelerek aktarılışı soyut bir vizyondansa sıcak bir kavrayışa dönüşür onun yazılarında. “İnsanın, ödün vermeden savunması gereken bir gerçek var: kendi anlamı. İnsan, kendi anlamını da, ancak ‘manevi içeriğini’ zenginleştirdikçe kavrayabiliyor: çünkü büyük bir gizdir iç dünyası insanın.” der Nuri Ağabey *Bağlanma*'da. Zira bu anlam arayışında, “iyi” ve “güzel”e yönelik tutumumuz da dünyaya bakış açımızın ipuçlarını sunar bir bakıma. Seküler zihin yapısının aksine, inanan kişi için iyi ve güzel arasında bir ayrışma ya da kutuplaşma bulunmamakta. Dolayısıyla T. Koç'a göre “hayr” demek, bir taraf-tan da “hasen” demektir. İslamî dünya görüşünde bu iki kavram birbirinden bağımsız kutupları temsil etmemektedir. Diğer bir deyişle etik, estetik ve bilgi aynı tarafta yer alırlar. İnsanın kendi derûnunu kavrama çabası, bu noktada hem kendini bilme ya da bulma hem de vücûd neşesini tatma ya da zevk olarak özetlenebilecek eylemlerdir. Kendini bilme yolunda T. Koç'un başvurduğu yön-temlerden biri de kuşkusuz tercümedir. Tercümeleri bu satırların yazarı dâhil birçok meraklıyın işin önemine ilişkin daha ciddi bir tutum sergilemeye sevk etmiştir. Öyle görünüyor ki T. Koç için “tercüme” kavramı, lügatte “vicdândaki şeyi izah etme”yi içeren anlam yelpazesinde görüldüğü üzere, varoluşsal bir durumdur. Felsefî, kelâmî ve tasavvufî birikimini irfan çatısı altında bir araya getiren T. Koç da aslî anlamda tercümeyle meşguldür. Gözlemlerini okuyucu ile buluştururken, vicdanda olanın aşikâr kılınışını bihakkın yansıtmaktadır. Günlerce zihinden gönüle aktarmak suretiyle bir kelimenin esasen nasıl akset-tirilmesi gerektiği konusundaki çabalarına defalarca tanıklık etmişimdir. “Este-

tik" için *hüsn-i cemâl*, "kutsal" yerine *kutlu* gibi derin bir hassasiyetin mahsûlü tercihleri, bu gayreti zımnen göstermektedir. Tercüme için tercih ettiği eserler de birer tesadüf olmaktan hayli uzaktırlar. Nitekim Dâvud-i Kayserî'den Ömer ibn Fâriz'a, Titus Burckhardt'tan William Chittick'e eserlerini tercüme ettiği birçok şahsiyetin ortak noktası, vicdan ya da varoluşun anlamını izahtır. Bu anlamın bir tezahürü olarak dil, onun için başat bir öneme sahiptir. Zira lisanla sınırlı olmayıp T. Koç'un kendi ifadeleriyle İslam Medeniyetinin "çiçeğe duruşu"nun estetik düzeyde bir tezahürü olan İslam sanatını da kapsar. Mademki Allah her şeyin özüne ve yüzüne ihsân yazmış ya da bahşetmiştir, o halde eşyanın özündeki bu güzellik ya da ihsân tezahür ettiği ve ettirildiği sürece dünyevî gerilimler de son bulur. İnanan kişiyi diğerlerinden ayırıcı bir unsur olarak Cibrîl Hadîs-i'nde dile getirilen *ihsân*ın şiiirden mimariye, musikiye dört bir tarafta yansıtlışı, sanatkârın arketipinde olanı dışlaştırması ve takdim edişiyile bir intikale de vesile olur. Ne ki dikkati cezbeden asıl husus, Şeyh Gâlib'in "Ey hâme eser senin değildir/ Ey şeb bu seher senin değildir." derken dile getirdiği gibi 'eser'den "Müessir'e, sanat ürününden 'Sâni-i Hakiki'ye yönelme imkânı veren katmanlı bir basîrete zemin hazırlamasıdır. Zira bizler, Gerçek Sanatkâr'ın dokunuşuyla nağmeye duran birer çeng iken, bu ezeli nağmenin vücûda getirdiği sûretlerde nağmeler de ifade edilme imkânı bulur. Bu sûretlerin önemi, varoluşlarına nakşedilen nağmenin kıvamı sebebiyledir. Turan Ağabey'in ömrünü adamış görüldüğü bu nağmelerin sanatın intikali de günden güne güzele evrilen ancak hayret vasfını asla yitirmeyen bir koşuyu da andırmaktadır:

*zaman var ya zaman
anlarınız ki içindeyiz ölümün de doğumun da
anlarınız ki eski bir mührün yazılarını
biz yeni yeni okumaktayız daha.*

Koşu sürmekte ve hızla birlikte iştîyak da birikmektedir. İbn Arabî'de gördüğümüz varlık anlayışını oldukça iyi bir biçimde tahlil edip anlamamızı kolaylaştıracak formülasyonlara dönüştüren T. Koç, İbn Arabî'nin Fusûs'u oluşturan "fass"ların, yüzük taşlarının her birini bir nebi ile özdeşleştirerek o nebide mündemiç olan hasletlerin bir kelime olarak ifade edilmesini ise o nebi olmaklıkla, onun hasletlerine bürünmekle izah eder. Bu izah girişimi, İbn Arabî'nin ifadeleriyle "rahmet"i yaymayla özdeşir;

*Allah'ı dinle
[anlamazsan] dön Allah'a [yine]
Söylediklerimi iştince
Öğren iyice
Ayrıştır kapalı sözü anlayış gücüyle
Ve sonra onu toparla gerisin geriye
Ardından aktar isteyene
Seni asaran bu rahmeti engelleme
Yay onu herkese.*

İbn Arabî'nin bu ifadeleri, T. Koç'un İslam Sanatı'nın özünün esasen varlığın "rahmet" olduğu anlayışına dayalı bir çizgiden neşet ettiğini dile getirmeye eştir. Köklerimizde mevcut olan *hüsn* ya da güzellik, salt 'masabaşı' çalışmalarla ortaya konabilecek bir husus değildir. Bu gerçeklik, kimilerinin tecrübe etmeseler de dile getirme girişiminde bulundukları, fakat T. Koç'un ağaç aşılardan mısra dizmeye kadar farklı mecralardaki merhamet tezahürlerini hünerle sergileyişinde görülen zevkten naşi sahilik ve sahihliğin de göstergeleridir. Türlü vesilelerle yapma bahtiyarlığına eriştiğim yolculuklarda, bu tecrübenin şefkat ve dikkatle aktarılışına tanıklık etmişimdir. Sözgelimi, Dünya Felsefe Günü münasebetiyle Tahran'da bulunurken, T. Koç'un sabah ve akşam Hafız, Konevî, İbn Fâriz ile ne denli yoğun bir biçimde meşgul olduğunu görme fırsatım olmuştur. Gece yarısı herkesin uykusunu yarıladığı bir sırada, T. Koç'u yanıbaşında bir demlik çayla önündeki bir yazma nüshasına yönelmiş görmek hem mahcubiyet hem de bir merak hissi uyandırmıştır; o vakit araştırma hazzına henüz ulaşmamış bende. Onunla olan karşılaşmalar aslında ne çalışılması ve nasıl bir yöntem izlenmesi gerektiğine dair soran kişi açısından hayreti tetikleyen ama sorulan kişiyi bunaltacak denli fasılasız ilerleyen bir sohbet demektir. T. Koç'un tercümesiyle, Ömer ibn Fâriz'ın *Hamriyye*'sinden "Sevgiliyi anarak yaşarken biz ezelde sürekli bir sarhoşluğu/Henüz yaratılmamıştı, ne şarap hatta ne de asma çubuğu." beyti, onun "estetik"i kudemaya uyarak "vicdânî zevk" olarak tarif edişinin ardındaki hakikati de gözler önüne sermektedir. Varoluşumuzun başlangıcı, aslında başkası tarafından bilinmek, görülmek ya da duyulmaktan uzak mahrem bir tecrübe olan bu vicdânî zevkin başlangıcına da işaret etmektedir. İman, aynı kavramla izah edilebilecek zevkî bir buluş ve bulunuş olması hasebiyle aslında bu âlemde bulunuşumuzun derûnen kavranmasıdır. Derinlere kök salan bu kavrayış, bir mahiyetin sûrete bürünerek sanata dönüşmesinin de ardındaki sırdır. Böylece "İslam Sanatı" da imanın mütecelli olmuş halidir denebilir. Yaratılış bakımından kir ve pastan uzak "cılâ"lı olan suretimiz, arketipsel parlaklığın sürdürülmesi adına sırrın üzerine kaplayan pasın temizlenmesi yolunda girift birtakım çabalarla eski halini kazanmalıdır. İşte T. Koç'un çabaları, cılânın aynaya tatbiki için zorunlu yöntemlerin açıklanması yolunda atılan adımlar gibidirler. Yorgunluk bilmeyen bu adımlar, onun beslendiği feyzin sürgit bir bulunuş ve arayış halinden kaynaklandığını da göstermektedir,

*oysa iyi şeyler düşünmek için
gün yemek gerekmiyor
ve hüznlenmek için de.*

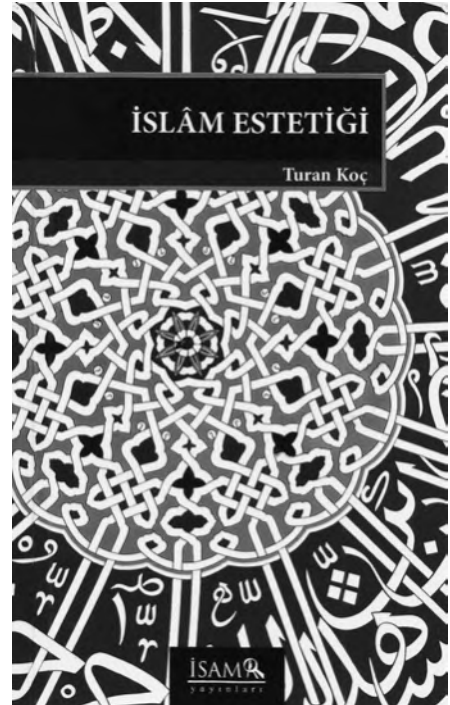
Karşılaştığı herkes için "bir buket gül" sunan Turan Ağabey'in nice bereketli çalışmaları bizlerle buluşturması temennisiyle...

Aydın Işık*

TURAN KOÇ VE İSLAM ESTETİĞİNİN ONTOLOJİK TEMELLERİ ÜZERİNE

Bu makale kapsamında Turan Koç'un sanat ve estetikle ilgili düşüncelerinden hareketle onun estetik anlayışının ontolojik temelleri üzerinde durulacaktır. Çok yönlü bir çalışma çeşitliliğine sahip olan T. Koç, kültür problemlerinin neredeyse tüm alanlarıyla alakalı eserler kaleme almıştır. Bununla birlikte felsefe ve sanatın onun çalışmalarının merkezini teşkil ettiği açıktır. Diğer eserlerinde de T. Koç'un söz konusu özelliği hemen kendini gösterir niteliktedir. Kısacası onun felsefe ya da hikmet sevgisine ve sanata duyduğu şairane hissediş kalemine yansıdığı kadar tanıdığımız kadarıyla kişiliğinin de ayrılmaz bir parçası haline dönüşmüştür. Onun felsefi eserlerinden şiirlerine ya da çevirilerine kadar "insaniliği içerisindeki insanlığı" hemen kavrar ve kendi yolculuğunuzuza çıktığınızı hissedersiniz. Anlaşılır dili ve tahlilleri sizde "bir varoluş artışı" yaparak oluş yolculuğunuzda katkı sağlar niteliktedir. Özellikle uzun soluklu bir tecrübenin yansıması olarak gördüğümüz *İslam Estetiği* kitabı bunun en güzel örneklerini sunar. Söz konusu kitap sıradan bir düşünümün ürünü değil kendi sıkışmışlığı içerisindeki bir medeniyetin geleneğe de yaslanarak kültür ve sanat penceresinden yeni bir ontolojik inşaya katkısının nasıllığının bir refleksiyonu gibidir.

İnsan tecrübesinin parçalanamaz ve tümel ya da soyut bir insan varlığının olmadığını düşünen kısacası burada doğrudan insana (acılarıyla mutluluklarıyla olan ve oluş süreci içerisindeki insan) dokunmaya çalışan T. Koç, meseleyi Müslümanlar üzerinden değerlendirmeyi tercih eder. Davranış, eylem ya da amelden hareketle Müslümanı tecrübe bütünlüğü içerisinde yakalamaya çalışan Koç'a göre, bir Müslümanın herhangi bir davranışı dış çizgileriyle dinimizin



* Prof. Dr., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi

İslam boyutuna, o hareketi niçin yaptığı iman boyutuna, nasıl yaptığı ise ihsan boyutuna tekabül eder. O, İslam'ın ihsan boyutunu, Müslüman olmanın ne demek olduğunun estetik düzeyde bir dışı vurumu olarak görür. Genel anlamıyla incelediğimizde ihsanın, güzellik, incelik, zarafet, derin kavrayış, yüksek duyarlılık, edepli ve özenli olma; kısaca, *teslimiyetin güzelliğinin bütün hareketlerimizde yansıtılması* gibi anlamları vardır. Koç, imanın ihsanla güzelleşeceğine ve görünür hale geleceğine gönülden inanmaktadır. Ona göre, ihsan imanın ahlaki ve estetik düzeyde bir tezahürüdür ve İslam medeniyeti bir anlamda ihsan boyutunun çiçeklenmesidir ki bu da büyük ölçüde estetik duyarlılık ve bunun ifadesi olan sanatla ilgili bir konudur.

T. Koç, bir kültürü, bir uygarlığı anlamanın en kısa ve kolay yolunun sanatın geçtiğini düşünür. Elbette hakikat anlayışının ve bununla sıkı bağlantısı bulunan estetik duyarlılığın dışı vurumu olarak sanat bu konuda bize büyük imkânlar sunacaktır. Dolayısıyla da İslam'ın hayat ve hakikat anlayışının kısaca, dünya görüşünün çeşitli dil ve ifade düzeylerindeki bir tezahürü olan İslam sanatının da İslam'ı anlamanın en dolaysız yollarından biri olduğu açıktır. T. Koç, sadece bu anlama boyutunda da kalmamakta bütün ümitliliği içerisinde İslam veya genel olarak dinin sanatla bütün insanlığa hitap ederek somut bir ifade kazanabileceğini düşünmektedir.

T. Koç'a göre imanın hakikati ya da inanma olgusu salt zihnî akıl yürütmenin veya sadece mantiki yargıların geçerliliği ile anlatılıp açıklanacak bir husus değildir. İslam akla önem vermekle birlikte, insanın duygu ve tecrübelerine de aynı ölçüde değer verir. Köklü bir dinî duyuş ve kavrayış bir "buluş" ve "bulunuş" tecrübesiyle gelişir. İslam'da dinle sanatın ilişkisi daha başından beri muazzam bir denge içinde olmuştur. İslam, sanat için tükenmez bir ilham kaynağı olmuş ve sanat hiçbir zaman dini kullanmak gibi bir cürete kapılmamıştır. Yani sanat, sanat olduğunun sürekli bilincinde olmuş, asla dinin yerini almaya veya onun karşısında bir muhalefet unsuru gibi dikilmeye yeltenmemiştir. Görüldüğü üzere Koç, salt akılcı yaklaşımlara karşı çıktığı gibi dinin sanata indirgenerek bir bakıma kapı dışı edilmesini de kabul etmemektedir. Onun temel teorisi akıl ve hissediş arasında bir denge kurulması ve İslam'ın temel ilkelerinden hareketle bir sanat ya da estetik ontolojinin inşasıdır.

T. Koç, her türlü beşerî bilgi ve tecrübeye olduğu gibi, bedii tecrübeye de bir özne-nesne ilişkisinin varlığının farkındadır. Ona göre, insan hayatında son derece önemli bir yeri olan güzellik duygusu veya daha geniş anlamda bedii zevk, sanat eserleriyle somut bir ifadeye kavuşur. Bununla birlikte İslam'ın estetik görüşü söz konusu olduğunda, öncelikle üzerinde durulması gereken husus, onun varlık ve güzellik telakkisinin ne olduğu ve bunun sanat eserlerinde nasıl yansıtıldığı, hangi dil ve üslupla tezahür ettiği gerçeğidir. T. Koç açısından İslam'ın estetik görüşünün sağlıklı ve tatmin edici bir şekilde ortaya konabilmesi için onun, bütün estetik değerlerin kaynağı, anlamı ve bağlı oldukları hakikat anlayışı ile olan ilişkisinin felsefi ve metafiziksel

dayanaklarının belirlenmesi gerekliliğidir.

T. Koç, sanatın hakikat, felsefi ve metafiziksel dayanaklarının belirlenme işlevinin sanatı başka bir boyuta taşıdığına inanmaktadır. Ona göre, Müslüman açısından, sanat bireysel, sübjektif ilham ya da duygulanımların etkisinden kurtulduğu ölçüde ilahi olanı hatırlatan önemli bir dile dönüşmektedir. Bu sanatın en belirgin özelliği, göklerin güzelliği gibi gayr-ı şahsi olmasıdır. Genel özelliği itibarıyla İslam sanatının işleyiş biçimi tabiatın taklidi veya tasviri değil, bağlı olduğu hakikat anlayışı çerçevesinde çevrenin düzenlenmesidir. Dolayısıyla İslam sanatı, ait olduğu din ya da kültürün bütününü gibi, daha doğrusu onun bir tezahürü olarak, insan hayatını bütün yönleriyle yüceltmeyi amaç edinmiştir. Bu maksatların en yücesi de insanın ait olduğu kaynakla buluşmasıdır. İslam sanatı insanı bölmez, onu maddi ve manevi dünyasıyla mükemmel olanla tanıştırmayı gaye edinir ve ona bunun yollarını telkin eder.

T. Koç'un İslam sanatı ile Aşkın arasında kurulan ilişkinin dile getirilemezliği ya da sınırlılığı düşüncesi onu başka bir problemle karşılaştırır: Sembolizm. Ona göre, İslam sanatı ve estetiği nihai anlamda fizik ötesiyle bağlantılı olduğundan, bir yerde sembolizm (temsil, mazmun) duyu algısını aşan hakikatin hissettirilmesi konusunda önemli bir dolaylı anlatım aracı olmuştur. Bu anlamda temsil, istiare ya da mazmunlar anlayışımızı yukarı fırlatan rampaları andırırlar. Bu yüzden Koç, İslam sanatının soyutlamaya son derece büyük bir yer ve önem verdiğini düşünmektedir. Onun ifadesiyle "Bütün İslam sanatları görünende görünmeyi, değişende değişmeyi yakalama ve gösterme ceht ve çabasında olduğundan, tabiatı olduğu gibi aksettirmek yerine onu soyutlamaya, ele aldığı nesnenin bireyselliğini ve tabiiliğini öldürmeye yönelmiştir." Belki de bu yüzden geleneksel ve İslami anlamda, bir sanatı önemli ve hatta kutlu kılan şey sanatçının kişisel tasarımı değil, söz konusu sanatın muhtevası, temsilî gücü ve üslubu gibi nesnel unsurlar olmuştur. İşte bu bağlam içerisinde sanatta dehayı yorumlamaya çalışan Koç, gerçek dehanın, hakiki büyüklüğün şartı ve nişanesi olan tam bir tevazu içinde yüce hakikat ve güzellik kaynaklarını kullanarak, eski içinde yeni olan bir ifade mükemmelliği, derinliği ve kudretine ulaşabileceğine inanmaktadır. Bu sanat için güzellik, her şeyden önce manevi bir gerçeklik, temsil ya da sembollerin yerli yerinde kullanılması, bunların ibadet ve murakabe açısından işlevi ve kişisel sezginin açıklanamaz derinliği ile ilgili bir şeydir. T. Koç, Kant'ın da ifade ettiği bir biçimde "doğada güzelin ahlaki olanın sembolü olduğunu" ve dehanın içinde bulunduğu medeniyetin bir tezahürü ya da sembolü olduğunu dile getirir. Ona göre, zaten güzellik insanda ve her yerde kendisini hissettirmektedir; dolayısıyla başlı başına bir gaye olmak durumunda değildir. Burada güzellik ya da önemli olan şey ortaya konan işin kalitesiyle temsilî özelliği arasındaki bütünlüktür. Sanatçının dehasını ortaya koyduğu medeniyetle bütünleşmesi, netice olarak onun bireysel değerinin de bir yerde ölçüsü olmaktadır.

T. Koç'un deha, sembolizm, yüce ve doğada güzelle alakalı tahlilleri onu

medeniyet, tarih ve zamanın ruhu problemleriyle de karşı karşıya getirmekte; ilerlemeci tarih anlayışı merkezinde varoluşçu bir değerlendirmeye zorlamaktadır. Ona göre, geçen yüzyılın estetik ve sanat anlayışını modern dönemlerin bilim, teknoloji ve mekanik âlem anlayışının şu veya bu şekilde etkilediği açıktır. Modern dönemlere kadar canlılığını koruyan geleneksel İslam sanatları XX. Yüzyılın başlarından itibaren modern teknolojinin gelişmesinden büyük bir şekilde etkilenmiş, hatta hüner ve maharete dayalı sanatların bir kısmı neredeyse bütünüyle kaybolmaya yüz tutmuştur. T. Koç, bu durumun Müslümanların duyarlılıklarında da bir bakıma etkili olduğunu ve sanatın da büyük ölçüde Batı'da anlaşıldığı şekilde anlaşılmaya başladığını belirtir. Daha açık bir ifadeyle, İslam dünyasında da sanatı bireysel zevk, beğeni ya da algıların bir ifadesi şeklinde görenlerin sayısı epeyce artmıştır.

Estetiğin bir yönüyle özgürlükler bir yönüyle zorunluluklar alanına dayanıyor olması; bir estetik varlık olan insanın da bir yönüyle değişen bir yönüyle de değişmeyi temsil ediyor oluşu; T. Koç'u yukarıda da bahsedildiği gibi yani zamanımızın sanat tasavvurunun İslam dünyası üzerindeki etkisi İslam estetiğinin temel bazı ilkeleri olup olmadığı sorunuyla karşılaştırmıştır. Koç, İslam estetiği ve sanatının her zaman göz önünde bulundurduğu belli bir takım ilkelere var olduğunu düşünmektedir. Ona göre, dinî duyarlılık ve kavrayışın fizik ötesi ya da aşkın alanla olan ilişkisinin özünü oluşturan bu boyut her türlü estetik algılayış ve sanatsal etkinlikte de iş başındadır. Bu boyut, aynı zamanda varoluşun anlamının idrakimize açıldığı bir zemindir. Koç'a göre İslam estetiği ve sanat anlayışının zeminini belirleyen üç temel umde tevhit, ihsan, Kur'an'dır (dolayısıyla da Hadis).

T. Koç, tevhidi en genel anlamıyla mesajın estetik ifadesi olarak görür. Koç açısından olgu ve olayların iç yüzüne (batın) nüfuz eden müşahade ve temaşa tecrübesi, bunların hakikatle ilişkisini yakalayarak, buradan gönül aynasına akseden şeyi ses, çizgi ya da şekil halinde biçime kavuşturma etkinliğine giriştiğinde sanat etkinliğine dönüşmüş olur. Kanaatimizce burada bir dışlaştırma söz konusudur. Kısacası Koç, İslam sanatında dışlaştırmanın, özü itibarıyla "mananın surete" bürünmesi şeklinde gerçekleştiğini savunmaktadır. Bununla birlikte Koç, tahlilinin başına hemen bir "fakat"ı eklemekte, öz-biçim (mana-sure) bütünlüğü şeklinde tezahür eden sanat eseri, yaşanan tecrübenin kendisi değil olsa olsa onun bir yorumu olabilir demektedir. Zira ona göre, tecrübe edilen şey nihai olarak belirsiz kalmaya devam edecektir. Yapılan, (en sonu), tecrübe edilen şeye sadece bir imadır. Dolayısıyla, hakikat tecrübesi mütemadiyen sürecek ve bunun dışlaştırılması olan sanat da insan var oldukça var olmaya devam edecektir. Tecrübe her zaman biricik olduğu için, hakiki sanat eseri de her türlü tezahüründe bu biricik olma özelliğini sürekli koruyacaktır. Bununla birlikte Koç, söz konusu yaklaşımın tenzih ilkesinden bağımsız ele alınabilir olmayacağını da düşünmektedir. Hatta ona göre, çokluk içinde birliği gösterme arzusu, tevhit ilkesine hakkını vererek ve fakat sanat ve estetik ontolojide "ten-

zih" anlayışına bürünerek muazzam sanat eserlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

T. Koç'a göre, "imanın estetik boyutu" olan ihsan ise, duygu ve düşüncelerimizden yapıp etmelerimize kadar, bütün hayatımızı kuşatan bir duygu, duruş, kavrayış, eyleyiş ve oluş tarzıdır. İslami anlayışta güzellik zaten yaratı(lı)şın özüne ait bir şeydir. Zira Allah her şeyi güzel yaratmıştır (ahsene). Bizden istenen de bunu mutlaka gözetmemiz ve ona göre davranmamızdır. Böylesi bir bütünlük içerisinde insanın sadece ahlaki açıdan değil, biçimsel açıdan da güzel olanı yaparak ilahi iradeyle uyum içinde kendini gerçekleştirmesi tavsiye edilmektedir. T. Koç, dış güzelliğin nefsin güzelliği için önemli bir destek olabileceğine, güzel bir çevrenin her zaman için bir ahenk, denge, huzur ve neşe kaynağı olabileceğine inanmaktadır.

Kur'an, Koç için "İslam estetiği ve sanatının can damarıdır". İslam medeniyetinde, başlangıcından itibaren sanat etkinliklerinin biçim ve içeriğini belirleyen düstur, her şeyden önce Kur'an ve dolayısıyla Hadis olmuştur. Estetikle alakalı kavramlarımız ve sanatla ilgili tasavvurumuz ve uğraşımız doğrudan doğruya Kur'an'dan ilhamını almıştır. Dolayısıyla da T. Koç'a göre bu yüzden Kur'an'ın yorumundan hareketle İslam'da güzel olanla yararlı ya da ahlaki olan arasında çoğu zaman bir ayrımın gözetilmediği; bazen de aynı kavramın birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Geleneksel anlamda "halk ve hulk güzelliği", birincisi "yaratılış güzelliği"ne, ikincisi "ahlaki güzelliğe" delalet eder. T. Koç, güzel olanın iyi olandan ayrı ve bağımsız olduğunun kabulünün İslami hakikat anlayışı açısından son derece büyük sıkıntılar doğuracağına inanmaktadır. Zira İslami anlayışta güzel, iyi, bilgi ve hakikat arasında çok sıkı bir bağ vardır. Başka bir ifadeyle, güzellik değerini vakıya uygun düşmek anlamında hak ve hakikat olmaktan ve bütün var olanların özünde yatan hayırla buluşmaktan alır. Hak ve hayır varlığın özünü oluşturur ve başlı başına bir değer ifade eder. İslam'ın güzellik anlayışında bu değerler birbirinden ayrı ve bağımsız alanlar oluşturmaz.

Güzeli, en geniş anlamıyla, hem tabiatla hem de sanatta ahenkle ifadenin mükemmel bir buluşması şeklinde tanımlayan T. Koç, güzelin ne olduğunu anlamak için nelere "güzel" dendiğini göz önüne getirmenin iyi bir çıkış noktası olduğunu düşünür. Kısaca, güzellik, zarafet, azamet, yücelik ve ululuk hep birlikte, bir şekilde algılanabilir bir ölçü ve ahengi dile getiren ve bize bir zevk veren estetik değerlerdir. Güzel denen şey, yaygın kullanımıyla, zevkin kontrolünden geçmiş, doğrudan doğruya kavradığımız ve zihnimizi de tatmin eden bir ahenk ve mükemmelliktir. Doğada güzel için kendimizin dışında bir zemin aramak zorundayızdır; beğeni ve güzelliğin ahlaki düşünceleri geliştirebileceği ve ahlaki duygu eğitiminde yararlı olacağı açıktır. Çünkü bir yönüyle duyuma dayanan estetiğin etikle/ahlak ilişkilendirildiği zaman beğeni yargısının belirginleşeceği ve değişmez bir biçim alabileceği açıktır. Hatta bazı estetik tecrübelerde kendimizin ahlaki bir varlık olduğunu derinden kavrar ve doğada

bulamadığımız bir amaçlılığı deneyimleriz. Söz konusu tecrübe bizi, bize yani özerk ahlaki eyleyiciler olarak kendimize ve kendi yüksek amaçlılığımıza geri fırlatır. Bütün bunlara rağmen T. Koç'a göre, modern anlayışlardaki hâkim yaklaşımda ise etik ile estetik birbirinden bütünüyle bağımsız alanlar olarak görülmekte; iyi ile güzel birbirinden ayrı değerlendirilmektedir. Her şeyden önce, bu anlayışa göre, güzel bir temaşa duygusu ve duyularla ilgili bir konu iken iyi, davranışlarla ilgili bir husustur. Atom bombasına güzel dediğimizi farz edelim. Böyle bir nesneye “güzel” derken içimizde bir yerlerin zedelendiğini hissetmiyor muyuz?

T. Koç'un İslam Estetiği kitabından hareketle sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Gerçeklik, “olan”ın sınırlarında bitmez, kendini “olası”ya doğru taşırır; estetik obje yalnızca duyumsal değil, aynı zamanda duygusal ve düşünseldir. Estetik, duyulur algının üzerinde bir kavrama tarzının daha olduğuna işaret eder. Duyulur algı bize, var olanı bildirir; fakat başka bir kavrama yoluyla var olanın arkasına uzanabileceğimizi bize estetik gösterir. Çünkü burada süje, reel objeyi objektivasyona tâbi tutar; yani sübjektif bir bakış açısından görüp algılayarak estetik objeyi meydana getirir. Objektifleşen şey, aslında tinsel varlık, yani kişisel ya da öznel tindir. Dolayısıyla da objektifleşen tinsel varlık, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirir. Fizik bilginleri bir heykeli tartışabilir, bir resmin renk tonlarını sayabilirler, fakat onlar için, tartıp saydıkları şeylerin ruhsal anlamının bir önemi yoktur. Oysa sanat ve estetikle ilgilenen biri için, sadece ölçülen, tartılan, sayılan şeyler yoktur; bunun yanında duygu, anlam ve ruhsal durumlar da söz konusudur. Kısacası dış şeylerde güzellik olduğunu kabul etmek bir bakıma “metafizikle” uğraşmaya benzemektedir. T. Koç'un ifadesiyle “İslam sanatı ilhama açık, merkeze insanı değil, ilahi olanı alan ve O'nunla buluşturmayı gaye bilen bir ‘rahmet kanalı’ olarak işler. Bu sanatın özünde güzellik ve mükemmellik tutkusu vardır ve insanı mutlak güzelle işaret eden güzelliklerle buluşturmaya” çalışır.

Cenan Kuvancı*

TURAN KOÇ'A GÖRE DİN DİLİ

Din dilinin konusunu, büyük ölçüde Tanrı'nın varlığı, mahiyeti; Tanrı-insan ve Tanrı-âlem ilişkisi ile ilgili teolojik ifadeler oluşturur. Başka bir deyişle, bu ifadeler, doğrudan doğruya Tanrı'ya, O'nun bir niteliği veya fiiline atıfta bulunan ve bir anlamda başka her türlü dinî ifadenin çerçeve ilkesi olan temel teistik ifadelerdir. Çünkü dinî bağlamda söylenmiş ifadeler, insanın topyekûn teslimiyetini sağlayan ve onu ikna eden nihâî kudretin mahiyetinin ne olduğuna ilişkin temel anlayış ilkelerini ve bakış açılarını bildirir. Dolayısıyla, dinî ifadeler hem nazarî hem de amelî açıdan önem ve önceliği olan ifadelerdir. Ayrıca, bu ifadeler bir tecrübe bütünlüğünden süzülen ifadeler oldukları için, din dilini hukuk dili, bilim dili gibi sınırları az çok belli, başlı başına bir dil ve söylem olarak tanımlamak mümkün değildir. (Koç, 2018, s. 12, 40)

Nitekim bir ifadenin dinî olabilmesi için, onun salt olgusal, tarihsel ve antropolojik bir ifade olma düzeyini aşip inanç bağlamında bir rol oynaması ve varoluşsal derinliklerden süzülmüş kanaate dayanan bir dil olma özelliğini taşıması gerekir. Başka bir deyişle, ifadenin, her şeyden önce, normal bağlamlarda hayata karşı çok kapsamlı ve temel bir tutumu dile getirmesi ve bu tutumun konusunun bir bağlanma ve teslimiyet konusu olması gerekir. Dolayısıyla, İnanmış bir insan Tanrı hakkında konuşurken, hem kendisini nasıl hissettiğini tasvir eder hem de onu ikna eden şeye bir atıf ve işarette bulunur. Bu tür kanaatler, kişisel bir zevk ya da his olmanın ötesinde, o kanaati meydana getiren şeyin aslî mahiyetinin ne olduğuna ilişkin bir kavrayışın karşı konulmaz bir neticesi olarak ortaya çıkarlar. (Koç, 1995, ss. 6-7, 2018, s. 13)

Anlaşılabacağı üzere, din dili yalnızca gözle görülür dünyaya işaret eden veya tanımlar arasında ilgi kuran bir dil değil, bizim nihâî mukadderatımıza ilişkin kavrayış ve kanaatlerimizin dile getirildiği bir dil olduğu için, hakikatin sadece



* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

bir veçhesine değil, ona topyekûn atıfta bulunur. Böyle bir dil, onu kullananların kişiliklerinde bütünsel olmayan dil ve söylemlerden daha derin köklere sahiptir. Dolayısıyla, kanaate dayalı dil kullanan insan, onu bir alet kullanır gibi kullanamaz; kanaatlerine bütünüyle gömülür ve âdeti kendi kanaatleri kesilir. Çünkü bu dil, konuşanın kendisinden müstağni olabileceği ve sadece kullandığı değil, kendisini içten bağlı hissettiği bir dildir. Yaşayan imanun dili olarak din dili, müminlerin anlayışlarını yöneten ve hayatlarına yön veren temel bakış açısını ve tutumları dile getiren bir dildir. Bu bakımdan, kanaate dayalı bir dile, bütünüyle analitik dil muamelesi yaparak, mantıkî tahlil ve tutarlılık ölçüsünü uygulamak doğru değildir. (Koç, 2018, ss. 13-14)

Şu da var ki, teolojik ifadelerin bazısı analitik önerme statüsüne sahip olabilir. Bunların tutarlılıkları ya da tutarsızlıkları mantıkî yollar kullanılarak zihin işlemi yoluyla ortaya konabilir. Ama asıl önemli olan, dinî ve teolojik ifadelerin nesnel karşılığının olmasıdır. Daha açık söylemek gerekirse, “Tanrı vardır”, önermesi doğruluğunu, salt “Tanrı” ve “vardır” sözcüklerinden almaz. Eğer “Tanrı vardır” ifadesi doğruysa, onu doğru kılan şey önermenin başlı başına kendisi değil, nesnel karşılığı, yani “şeylerin nasıl olduğu” hususudur. Bu bakımdan, iman ifadesi durumunda olan önermelerin tutarlılığı, onların mantıksal olarak zorunlu bir ifade olmalarından çok, nesnel ifade olmalarından gelir. Çünkü dinî ifadeler, hayatımıza nasıl bir yön vermemiz ve olaylar karşısında ne tür bir tavır takınmamız gerektiği konusuyla ilgili olduğu kadar, hatta ondan daha da ileride, “gerçeğin” ne olduğu konusuyla da ilgilidir. (Koç, 2018, s. 16,19)

Din dili gerçeğin ne olduğunu bildiren bir dil olarak ele alındığında, ifadelerin bilişsel yönü olarak adlandırılan hususun harfi harfine bir dili gerekli kılıp kılmadığı sorusuna verilen çeşitli cevaplar, bu dili farklı açılardan ele alıp değerlendirme imkânına sahip olduğumuzu ortaya çıkarmıştır. (Koç, 2018, s. 19) Bu bağlamda akla ilk gelen yaklaşım biçiminin, teşbihî dil yaklaşımı olduğunu görüyoruz.

TEŞBİHÎ DİL

İnsanî nitelikleri akla getiren bir dil (teşbihî) kullanmaksızın Tanrı hakkında konuşmak imkânsız görünmektedir. Bununla birlikte, günlük dilden alınan kelimeleri kaba sözlük anlamlarıyla Tanrı’ya atfetmenin, teistik dinler açısından savunulacak hiçbir yanı yoktur; çünkü Tanrı aşkın ve âlemdeki varlıklardan kozmik olarak başkadır. Teşbihî dil söz konusu olduğunda, kaçınılmaz ve bir yerde haklı nedenlere dayanan antropomorfizm ile, böyle bir mecburiyet bulunmayan antroposantizm arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir; zira, antroposantizm insanı merkeze koyan ve onu başka her şeyin ölçüsü kılmaya çalışan bir yaklaşımdır. (Koç, 2018, s. 20) Antroposantizm tehlikesini bertaraf etmek için, teşbih mecburen genel ve geniş bir şekilde (*icmâlen*) olmalı, asla somut ve belli bir sûrette (*tafsîlen*) yapılmamalıdır. (Konuk, 1999, s. 265)

Eğer Tanrı hakkında bir şeyler söyleyeceksek, bildiğimiz en yüksek varoluş tarzı olan insana özgü bazı nitelikleri, en azından yükselterek, O'na atfetmek durumundayız. İşaret edeceğimiz daha yüksek olan başka hiçbir şey bulunmadığından bize düşen, uygun ve gerekçelendirilmiş bir teşbihî dil kullanmaktır. Kendimize ilişkin bilgilerimizden yola çıkarak, sözgelimi, kendimizi güçlü, bilgili, yaşayan ve konuşan bir varlık olarak tanıyor, sonra da bu durumu, deyim yerindeyse, Tanrı'ya taşıyoruz. Önce kendimiz aracılığıyla kendimizin ne olduğunu tanıyor, sonra da kendi niteliklerimizle Tanrı'nın nitelikleri arasında bir karşılaştırma yoluna gidiyoruz. Çünkü biz ancak bu şekilde, anlayabileceğimiz en yüksek niteliklere göre, Tanrı'nın mahiyeti hakkında bir anlayış elde etme imkânına sahibiz. (Koç, 1995, s. 102, 2013, ss. 27-28) Bu anlayışın özünde, Allah'ın hazretiyle sürekli yüz yüze olduğumuz anlayışı bulunur.

TENZİHÎ DİL

Teşbihî dil yaklaşımına karşı tenzihî dil görüşünü savunanlara göre, Tanrı bambaşka olduğundan, tabii ve günlük dilden alınan kelimelerle onun hakkındaki olumlu bir cümle kurmak mümkün değildir. Herhangi bir şeyi tam anlamı ile Tanrı'ya yüklem olarak atfetmenin hiçbir yolu yoktur. O kendi kendisiyle özdeş olan bir varlıktır. O her şeyin üstünde olduğundan O'nu herhangi bir isim kuşatıp sınırlandıramaz. O'nun için hiçbir nitelik ve form söz konusu olmadığından, şu şu özellikler O'na aittir demenin bir anlamı olmaz. Dünyevî şeylerden elde ettiğimiz bayağı terimlerle O'nu ifade etmemiz imkânsızdır. Çünkü O her şeyin ilkesidir veya O'nun hiçbir şeyle ilgisi yoktur. Olsa olsa O'nun ne olmadığını söyleyebiliriz. Yapabileceğimiz tek şey, zihnimizi durma noktasına getiren bir şey olduğunu tespit edip sessizliğe çekilmektir. Bildiğimiz herhangi bir niteliğin harfi harfine ona ait olması düşünülemeyeceğine göre, en iyisi, bu tür özelliklerin ona ait olmadığını söylemektir. (Koç, 1995, ss. 52-53, 2018, ss. 20-21)

Burada, tenzihî dil ile olumsuz dil arasında bir ayırım yapmakta yarar vardır; zira teistik dinlerin Tanrı'ya herhangi bir eksikliğin atfedilemeyeceği, onun başka hiçbir şeye benzetilemeyeceği gerekçesiyle kullandığı dille, O'na olumlu hiçbir niteliğin kesinlikle atfedilemeyeceği görüşünü savunan filozofların olumsuzlayıcı dili arasında büyük fark vardır. Kısaca, "olumsuz teoloji" teistik bir dinin tahammül edeceği bir şey değildir. Çünkü kutsal metinlerde karşılaştığımız tenzihî dil zihnimizi günlük ve sıradan şeylerden kurtarma ve yüceltme amacı taşıyan bir dildir. (Koç, 2018, s. 21)

Tanrı'nın salt ne olmadığını söyleyerek O'nu anlayacağımız ve hakkında belli bir tasavvura ulaşacağımız iddiası itiraza açıktır. Olumsuz nitelemelerin çoğaltılmasıyla belli bir Tanrı tasavvuruna yaklaşma bir yana, O'nu tamamen kaybetme ihtimaliyle de karşı karşıya kalabiliriz. Tanrı'nın "bambaşka" veya "anlatılamaz" oluşunu sözlük anlamıyla alacak olursak, teistik anlayışa bütünüyle son vermek durumunda kalırız. Çünkü Tanrı'nın bambaşka olduğunu

değerlendirebilmek için “Tanrı” ile ne kastedildiğini bilmemiz gerekir. (Koç, 1995, ss. 58-59,62)

Tenzihî yaklaşımı benimseyenlerin göz ardı ettiği şey, kendi özel varoluşumuzun dışında kaldığımız her konuşmada Tanrı’dan söz etmenin kesinlikle ortadan kalktığı gerçeğidir. Tanrı’dan söz etmek, kendi hakkımızdaki konuşmamızdan koparılamaz. Eğer böyle olacak olursa, teistlerin benimsemeyeceği bir tür bilinemezlik zuhur eder. Bu noktada imdada temsîlî dil yaklaşımı yetişmektedir.

TEMSİLÎ DİL

Temsil (*analoji*) nispeten iyi bilinen bir şeyle ilgili bir kavramın nispeten bilinmeyen bir şeye uygulanmasında kullanılan bir isnat yöntemi veya benzer türler şeklinde sınıflandırılabilir varlıklar arasındaki bir bağıntı diye tanımlanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, o, iki şey arasında, ilgili oldukları arka plana göre meydana gelen bir benzeşmedir. Temsil geniş anlamda alındığında farklı varlıklar, farklı dünyalar ve farklı varoluş düzeyleri arasında bir şekilde benzerlik ilişkisi kurmaya dayanır. “Temsilî istiâre, istibdal yolu ile mücerret yerine müşahhası ikâme etme esasına dayanır. Müşahhasın yarı şeffaflığı ardında mücerrediyi yakalama imkânını ararız. İlk anda zâhirî mânâ ile karşılaşırız, onun altında, bu mânânın vesile olduğu asıl maksat gizlenir.” Söz gelimi, akıl ve tefekkür yoluyla kavrayıp anlayabildiklerimizle duyu organlarımızla algıladığımız nesne ya da varlıklar arasında bir tür ilişki kurulur. Bu bağlamda, temsil bu iki varlık ya da düzeyden biriyle ilgili görüş ve anlayışımızın ima, işaret, telkin ya da atıf yoluyla diğeri ile de ilgili olacak şekilde genişletilmesi anlamına gelir. Sözelimi, şu görünür âlemde müşahade ettiğimiz her şey başka âlemlerde veya varlığın diğer mertebelerindeki, o âleme uygun ve o düzeyde tecelli eden hakikatin bu âlemdeki bir görüntüsüdür. Kısaca, son derece yüksek duysal yükü olan kelimeler, tecrübe damlaları şeklinde duyu ötesini ifade etmenin eşsiz bir aracı haline dönüşürler. Dolayısıyla, bu dünyadaki bir varlık, temsilen gayb ya da ruhanî âlemdeki aslı ya da benzeri hakkında bir vukuf sağlar. Müşahade âlemi denilen şu görünen dünya, bir şekilde, kendinde gayba yahut var edicisine ait ipuçları barındırmaktadır ve bu yüzden de bir âyet ve işaretler toplamıdır. Tanrı hakkındaki ifadeler söz konusu olduğunda, temsil birbirinden tamamen farklı olan Tanrı ile sonlu varlıklar arasında, en azından bir tane soyutlanabilir bir özellik ya da bağıntının bulunduğu kabul eder, yani, temsil bilinenin bilinmeyene ayna tutması şeklindedir. (Bilgegil, 1989, s. 155; Koç, 2008, ss. 23-24,27,113, 2018, ss. 22-23)

Bilindiği gibi, kelimeler öncelikle dış dünyaya delalet etmek üzere üretildiklerinden, kullandığımız dil tanıdığımız nesne, durum ve olayları anlatmaya daha uygundur. Tanrı’nın varlığı ve onun hakkında konuşurken hem âdeti tanıyıp bildiğimiz bir varlıktan söz ediliyormuş gibi konuşulmakta, hem de onun bizim deney ve gözlem alanımıza giren şeylerden bütünüyle farklı oldu-

ğu söylenmektedir. Ancak, Tanrı'nın biricik ve bambaşka olduğu kabul edilince, O'nun hakkında açık seçik bir dille konuşmak zorlaşmaktadır. Eğer Tanrı hakkında anlamlı bir dil kullanmak durumundaysak, bunun günlük ve doğal dille bir yerde örtüşmesi zorunluluğu söz konusudur. Burada, "anlamsızlıkla" "yanlış anlatma" arasında bir çıkmazla karşı karşıyayız. Kısaca, Tanrı hakkında kullandığımız dilin insanlar için kullandığımız dille ya aynı anlamda (tek anlamlı) veya farklı anlamda (çok anlamlı) olduğunu kabul etmek durumundayız. Eğer din dilinin tek anlamlı olduğu kabul edilirse, antropomorfizme; çok anlamlı olduğu kabul edildiğinde de dil bir yerde anlamdan boşaltılmış olacağı için Tanrı'nın varlığı lehinde ve aleyhinde hiçbir şey söylenemeyeceğini kabul eden görüşe yani agnostisizme kapı aralanmış olacaktır. İşte bu noktada, dilin teolojik kullanımı ile ilgili, mantık açısından güven arz eden iddialı bir görüş olan temsili dilin önemi anlaşılmaktadır. Bu görüşe göre, tek anlamlılıkla çok anlamlılık arasında bir "kesişme alanı" söz konusudur ve dilin teolojik kullanımı dayanağını işte bu alanda bulmaktadır. Yani, olağan tecrübenin ötesindeki aşkın varlığı anlatmak için, teoloji, bildiğimiz sıradan sözcükleri bir bakıma özel bir biçimde kullanmaktadır. Burada yapılması gereken iş, dilin dinî ve teolojik kullanımının dinî olmayan kullanımından nasıl türetildiğini göstermektir. Bunun ilahiyat geleneğindeki yaygın şekli, kelimenin özgün anlamının Tanrı için kullanılması mümkün olmayan kısmını atmak, geri kalan kısmını ise teolojiye bırakmaktır. Doğrusu, biz terimleri günlük dünyadan almış olduğumuzdan, Tanrı hakkında kullandığımız terimler, ister istemez, gücümüzün yettiği ve ifadelerimizin erişebileceği şeyi dile getirir. (Koç, 2018, ss. 21-22)

Temsilî dil anlayışı, birbirinden büsbütün farklı olan bu iki varlıktan birine uygulanan terimlerin, aynen değil, ama analojik olarak, öteki varlıkla da ilgisi olacak şekilde kullanılabileceğini savunur ve böylece çıkmazdan kurtulabileceğimizi ileri sürer. Bu durumda, Tanrı hakkında konuşmak, olumsuz içinde olumlu ve olumlu içinde olumsuz bir dille olur. Bu dilde benzeyenler arasındaki büyük, hatta aşılabilir görünen farklılık bir nebze de olsa ortadan kaldırılmakta veya en azından önemsiz hale getirilmektedir. (Koç, 2018, ss. 22-23)

Temsilî dil hem Tanrı'nın aşkınlığının hakkını veren hem de aynı zamanda bizim tecrübemize dayanan bir dildir. Tanrı hakkında kullandığımız terimler aslında O'nun isimleri değil, anlayışımızı yükselten sözlerdir. Tanrı ve yaratıklar hakkında söylenen herhangi bir şey, O'nunla yaratıklar arasında var olan belli bir bağıntıya göre söylenir. Belli bir niteliğin bu bağıntıya göre olan paylaşılma tarzı, büsbütün farklı anlamlılıkla salt tek anlamlılık arasında bulunan orta bir duruma tekabül eder. (Koç, 1995, s. 68,72)

"Ne tarafa dönersek dönelim, Allah'ın Yüzü oradadır;" o zaman çevremizde gördüğümüz her bir şey, bir hakikat olarak, idrakimizi Hakk'a açan kıvılcım görevi görecektir. Zira, Hakk'a *hakâik*'in bize bakan ucundan, tanık olduğumuz nesne, durum ve olaylar üzerinden açılmak durumundayız. Daha açık bir ifadeyle, hakikat ve çoğul şekliyle hakâik her tür ve düzeydeki varoluş

tarzı ve tecellileriyle Hakk'a işaret eden, dolayısıyla O'nunla ilişkili bir şekilde anlaşılmayı talep eden gerçeklik ya da gerçekleştirmeleri dile getirir. Yani, hakikat, bir boyutuyla ve bir şekilde Hakk'ın bizim algı ve tecrübemize açılan feyz ve tecellisi demektir. Kısaca, tanık olduğumuz, gözlemlediğimiz gerçekliklerden yükseliriz Hakk'a. (Koç, 2016, s. 55,56,67,68)

Elbette Tanrı'dan söz etmenin doğrudan yolları kadar, dolaylı yolları da önümüze önemli imkânlar sunmaktadır. Dolaylı anlatım imkânlarından en dikkat çekici olanları sembolik ve mecazî dildir.

DOLAYLI ANLATIM: SEMBOLİK VE MECAZÎ DİL

Tanrı'dan iddialı bir dille söz etmenin karşısındaki engeller, bazı düşünür ve ilahiyatçıları din dilinin sembolik mahiyette olduğu anlayışına götürmüştür. Sembolik dili savunanlar, dille tecrübe arasında tam bir örtüşmenin olmadığı gerçeğine dayanırlar. Yani, dilin sınırları tecrübenin sınırları demek değildir. Bu yüzden, anlatılmak istenenin doğrudan doğruya duyulara ve hayale takdim şekli olan dolaylı anlatım Tanrı'dan söz etmenin en önemli kanalıdır; zira, Tanrı, sonlu gerçeklik dünyasını bütünüyle aştığından, hiçbir sonlu gerçek onu doğrudan ve kendisine yaraşır bir biçimde dile getiremez. Kısaca, "Tanrı kendi adını aşar." Dolayısıyla, analitik dille ifadesi neredeyse imkânsız olan veya bu dilin erişemediği hakikatlerin başka türlü kavranma ve anlatılma şekilleri bulunabilir. Sanat ve edebiyatta olduğu gibi, ilahiyat alanında da nesnel, soğuk, katı gerçekliğe dayanan bir dil yerine, bireye hakkını veren, sıcak ve sezgiye dayalı esnek bir dil bu imkânı bize verebilir. (Koç, 2018, s. 24)

Sembol genel olarak hayatın ve tabiatın takdim ettiğiinden daha fazla olan bir şeyi açığa vurur. Her türlü sanat ve edebiyattaki sembolik anlatımlar, hakikatin başka yollardan elde edilmesi mümkün olmayan boyut ve unsurlarını bize açma girişimidir. Aynı zamanda bu durum sembolün, ruhun bir inşası olarak ortaya çıktığını gösterir. Dolayısıyla, biz sembollerle bir bakıma kendimizi keşfederiz. (Koç, 1995, s. 93)

Bu tavır, ılımlı ve aşırı sembolik dil yaklaşımı olarak ikiye ayrılmaktadır. İlimli şekliyle, teistik bir ifadenin nesnel karşılığının gerçek dünyada olduğunu kabul eden ve dilin kuramsal, sanatsal ve değerle ilgili unsurlarını birleştiren oldukça etkili bir takdimi olarak tanımlanabilecek dinî sembolizmde, ifadelerin çarpıcı ve çağrıştırmacı özelliğinden yararlanılarak katı gerçekliğin ötesine uzanma ve orada olanı keşfetme çabası söz konusudur. Bu arada aşırı sembolik dili savunanlar, dinî ifadelerin durağan, oturmuş ve herkes için genel geçerliliği olan bir anlama sahip olmaktan çok, canlı, devingen ve daha çok çağrıştırmacı özelliğe sahip ifadeler olduğunu söylemektedirler. Bu aşırı sembolik dil anlayışına göre, Tanrı hakkında kullanılan ifadeler, arzu edilir bir hayat ve duyarlılık tarzını oluşturmaya yönelik ifadeler olarak görülmektedir. (Koç, 2018, s. 24)

İlimli ve makul ölçüler içinde kalan dinî sembolizm hoş görülürken, bunun aşırı şekli, Tanrı'yı insanî olan ve aşına olduğumuz her şeyden uzaklaştırdığı,

gizli bir agnostisizme yol açtığı ve din dilinin ne hakkında olduğunu belirsizleştirdiği gibi gerekçelerle eleştirilmiştir. (Koç, 2018, s. 24)

Nitekim Tanrı hakkında sembolik bir biçimde konuşmanın imkânı sembolik olmayan hakikî bir dilin varlığına bağlıdır. Yani, bu konuşmanın, ne hakkında konuşulduğunu gösterecek ve şu veya bu şekilde sözlük anlamına dayalı, en azından bir cümleye eşlik etmesi gerekmektedir. Bu tür bir dayanağımız yoksa “Tanrı” ile neye işaret ettiğimizi belirleyemeyeceğimiz gibi, O’nun hakkındaki dolaylı anlatımların nasıl yorumlanması gerektiğini takdir etmekten de yoksun kalırız. Dolayısıyla, Tanrı hakkında en azından belli bazı ifadelerin dolaysız olarak mümkün olması gerekmektedir. Tanrı hakkında sözlük anlamına hiç yer vermeyen sembolik ifadelerin bir araya getirilmesi, eğer neye atıfta bulunduğumuzu belirleyememişsek, bizim için hiçbir anlam ifade etmez. (Koç, 1995, ss. 104-105)

Öyle görünüyor ki, aşırı sembolist görüş, dinin asıl yanının dile getirilemez olduğu, dolayısıyla, Tanrı hakkında konuşamayacağımızı vurgulamaktadır. Böyle bir görüşü kabul etmek, özellikle inananlar açısından bakıldığında, dinin en önemli yönünden vazgeçmek olur. Çünkü dilin kaybedilmesi, dine ilişkin tüm vukuf ve bilgi verici iddiaların kaybedilmesiyle aynı kapıya çıkar. Din dilsiz kalınca, dinî hakikatlerin bilinmesi diye bir şey de ortadan kalkar. Sözgelimi, soyut iman ilkelerini formüle etmek ve bunları başkalarına iletmek kesinlikle mümkün olmaz. (Koç, 1995, s. 111)

Dolaylı anlatım şekillerinden biri de mecazî dildir. Sembolik ve temsili dili andıran özellikleri olsa da, mecazî dilin bunlardan ayrılan önemli yönleri vardır. Söz gelişi, sembolik dilde ifade imkânları dilsel olmayan unsurlara dayandırıldığı halde, mecaz, dil sınırları içinde kalınarak yapılan bir dolaylı anlatım tarzıdır. Mecazı, bir şeyden söz ederken başka bir şeyin dile getirildiği ifade tarzı ya da birçok gözlem biriminin düzene koyucu tek bir imajda terkibi olarak tanımlamak mümkündür. Buna göre mecaz, karmaşık bir fikrin, çözümlemeye dayanan ya da soyut bir ifade ile değil, nesnel bir ilişkinin ani algılanışıyla ifadesi olmaktadır. Mecazî dilin, insanların duygularını etkileme ve hayal güçlerini genişletme gibi bir gücü vardır. Din dili, bunu bir yere kadar yapmaktadır. Din dilindeki şiirsellik ve sembolik oluş, ona köklü ve yüce duygular uyandırma gücü verir. Bu bir yerde din dilinin salt zihnî ve metafizik bir dil olmadığı anlamına gelir. Mecaza dayalı vukuf, çoğu kez insanın, tecrübenin çok boyutlu ve bağlamsal yapısına ilişkin farkında oluş ve ona verdiği cevabın bir fonksiyonu olarak ortaya çıkar. Dinî alanda, başka türlü söylenemeyecek olanı söyleme sanatı olarak mecaz önemli bir işlev üstlenmektedir. Mecaz, yeni yorum kategorileri öne sürmesi, yeni durum ve model ilişkileri varsayması bakımından önemli bir ifade aracı olmaktadır. Mecazın ayırt edici özelliği dilin sadece süslenmesi değil, gerçekliğin yeniden tasviri için dayanak sağlamak anlamında bir referansa sahip olmasıdır. Mecazı, salt bir süsleme olduğu, bilgi verici olmaktan uzak bulunduğu ve her türlü mecazın düz ve doğal söyleme indirgenebileceğini

savunarak eleştirenler olmuştur. (Koç, 1995, s. 120, 2018, s. 25)

Dolaylı anlatım sadece sembolik ve mecazî dilden ibaret değildir. Mitolojik söylem ve kıssalar da iki önemli dolaylı anlatım şeklidir.

MITOLOJİK SÖYLEM VE KISSALAR

Dinî söylem olarak önemli görülen bir başka dolaylı anlatım şekli de mitolojik anlatımdır. Mit kutlu ya da kutsal kabul edilen, örnek oluşturan, hayata bir anlam, değer ve derinlik katan “gerçek bir öykü”yü dile getirir. Mit ya da kıssa kutlu ve gerçek bir öyküdür; çünkü her zaman ve büyük ölçüde bizi nihaî varoluş şartlarımızda kucaklayan hakikatlere atıfta bulunur. (Koç, 2018, s. 110) Mit, gerçekliğin algılanmasını, dinî ve metafiziksel fikirlerin aktarılmasını “hayalî” ve tasvirî hikâye kalıpları içinde sunan sözlü anlatım şekilleridir. Bu bakımdan, bunları çok güçlü bir olgu ya da durum olarak hissedilen, ama bütünüyle kavranıp zapt edilemeyen gerçekliğin özümsemişi ve sindirildiği bir form olarak anlamak da mümkündür. (Koç, 2018, ss. 25-26)

Kutsal kitaplarda anlatılan ve mitolojik anlatım biçimine benzeyen kıssaların dinin vermek istediği mesajı iletmenin güçlü bir dolaylı anlatım şekli olduğu kabul edilmektedir. Kıssalar, varoluşa ilişkin anonim bir anlayışı sergilemektedir. Buna göre, kıssalarda insanın bağımlılık duygusunu pekiştiren, belli bir hayat tarzını ve onun kendi tecrübesinin farklı yönlerini yansıtan unsurlar bulunmaktadır. Nitekim kıssalarda her türlü şeyden söz etmek mümkün olduğundan, bunlarla çeşitli tecrübe katlarındaki gerçekliğin dile getirilmesi ve böylece varoluşun birtakım gizli yönleri ve boyutlarının keşfedilip hissedilmesi imkânı elde edilmektedir. (Koç, 2018, s. 26) Bu özelliğiyle kıssalar, felsefî soyutlamalar ve teolojik önermelerle ifade edilemeyecek kadar karmaşık ve derin anlamları olan gerçeklikleri dile getirme aracı olarak işlev görürler. Başka bir ifadeyle, onlar bilimsel ya da felsefî dille ifade etmekte zorlanılan varoluşsal-ahlâkî-dinî hakikatleri sahneleme, göz önüne serme ve canlandırma yoluyla açığa çıkararak, insanın anlam arayışına cevap verir. (Topaloğlu, 2018, ss. 20-21) Kıssalar söyleyeceklerini mantıkî dil ve söylemin açık seçikliği içinde değil, puslu, esnek ve insanın varoluş şartlarını kucaklayan bir zeminde dile getirirler. Onlarda çözümleyici (analitik) düşünmenin parçalamadığı bir bütünlük ve doğrudan doğruya olma durumu vardır. (Koç, 2018, ss. 110-111) Bundan dolayı, dinî bir anlatım şekli olan kıssa ve mitler standart doğruluk ölçülerine uymazlar. Mit ve kıssaların gerçek gayesi, dünyanın nesnel bir tasvirini vermek değil, fakat insanın içinde yaşadığı dünyada kendisine ilişkin anlayışının ifadesidir.

O halde, sözcğlimi, Kur’an’da yer alan peygamberlerle ilgili kıssaları sadece tarihî açıdan ele almak sathî bir bakış tarzını benimsemek olur. Kıssaların “tarihîliği” onlarla anlatılmak istenen hayat tarzına, onlardan çıkarılacak “dersler”e oranla bir vasıttır. Nitekim kıssa okumak, bir yerde ve bir şekilde dinî bir tecrübeye eşlik etmek, böyle bir tecrübeye tanıklık etmek demektir; çünkü kıssa ile elde ettiğimiz veya tanık olduğumuz gerçeklik, günlük yaşantıdan büyük

ölçüde ayrılır. Her şeyden önce kıssa, manevî bir boyut açar; zira kıssalarla insan hayatına bir değer ve derinlik katan olaylara âdeta doğrudan tanık olarak, onları bir daha gerçeklik aşamasına getiririz. Biraz derinliğine gidildiğinde kıssaların bir hayat felsefesini dile getirdiği görülür. Bu bakımdan mitleri kozmolojik olarak değil, antropolojik olarak veya daha ileride ekzistansiyel bir ifade tarzı olarak yorumlamak gerekir. Kıssalar anlamlılıklarını müminlerin sahip olduğu köklü bir tutumdan alır. Mitolojik söylem, insana nasıl bir hayat tarzını seçmesi gerektiği konusunda bazı ipuçları verir. Fakat onlar sırf sanat kaygısıyla oluşturulmuş, amacı sözde biten düzmece hikâyeler değildir. Mit ve kıssaları bilgi verici olmaktan uzak, dolayısıyla onları sadece gördükleri işlev açısından değerlendirmek yanlış bir anlayıştır. Bundan dolayı, onları bir hayat tarzına teslimiyetin dile getirilişi olarak görenler vardır. (Aydın, 1992, s. 130; Koç, 1995, ss. 126-127, 2018, s. 26,110)

MODELLER

Bir diğer dolaylı anlatım şekli modellerdir. Çünkü dinî farkında oluşa çoğu durumda dindışı bilişsel farkında oluşlar aracılık ettiğinden din dili iki katlı bir yapı arz etmektedir. Böyle bir dil, olağan tecrübe ve dil kullanımlarımızdan ödünç alınmış terim ve ifadeler kullanır. Bu durum, dinî boyutun farkına varma işinin zaman zaman dolaylı yollardan olduğu anlamına gelir. İşte bu bağlamda teistik model, dinî bir tahayyül ve kavrayış tarzı olarak, onu kabul edenlerce, kuramsal cephedeki kognitif gariplik ve bağlantısızlık tehdidini karşılamak için olduğu kadar, değerle ilgili cephedeki keyfilik tehdidinin de üstesinden gelmek için işlev gören bir çeşit sembolizm olarak tanımlanmaktadır. Sözgelimi, bizim günlük ve olağan tecrübemiz içinde tanıyıp bildiğimiz, “hâkimlik” vasfı, Allah’ın hâkim olmasının ne anlama gelebileceği konusunda bir model olmaktadır. İnsan kendisinin “hükmeden” bir varlık olduğunu ve hüküm verirken zorlandığını bilmektedir. Böyle bir farkında oluş halinden yola çıkarak her tür veri ve bilgiye sahip olduğu için “yanılmadan hükmeden varlık fikrine” ulaşmak insan için mümkün olmaktadır. Ancak bunlar kesin bir tasvir olmaktan çok, mecazî yönü ağır basan izah ve aydınlatma çabalarıdır; dolayısıyla, bunların yanlış anlaşılma durumu her zaman için söz konusudur. (Aydın, 2001, s. 21; Koç, 2018, s. 27)

DOĞRULAMACI TAHLİLLER

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren din dilinin tasvir edici, yani bilgi verici olup olmadığı Mantıkçı Pozitivizmin kabul ettiği ilkeler göz önünde bulundurularak tartışılmıştır. “Mantıksal Deneycilik” olarak da bilinen bu felsefe okulu, deneysel delillerle sınırlı bir anlayışa bağlı kalarak, doğal bilimlere ilişkin pozitivistik bir anlayışa göre kurulmuş bir yöntemle felsefeyi tüm metafiziksel unsurlardan, dolayısıyla dinden arındırmaya çalışmıştır. Buna göre, bir önermenin doğruluğu ve anlamlılığı ya tecrübî verilerle doğrulanmasına ya da

totolojik önermelerde olduğu gibi, bir zihin işlemi sonunda doğru kabul edilmesine bağlıdır. Doğrulama ilkesine uymayan tüm metafiziksel, dinî, ahlâkî ve estetik önermeler anlamsız ve saçmadır. Sözelimi, “Tanrı” sözcüğü, fiziksel bir varlığa işaret etmediği için metafiziksel bir kullanımdır ve anlamsızdır. Tanrı’nın varlığını ne empirik verilerle ne de zihin işlemi yoluyla kanıtlamak mümkündür. (Koç, 2018, ss. 27-28)

Anlamli ifadeleri salt totolojik ve deneysel yollarla doğrulanabilir olan önermelere inhisar etmek, teistik dil bağlamındaki hakikat iddialarına karşı olduğu kadar bazı bilimsel iddialara karşı da aşırı bir tutum olduğu şeklinde eleştiriler yapılmıştır. Din dili açısından bu anlayışa, bizzat duyu tecrübesinin duyu-nesneleri tecrübesinden daha fazla bir şey ve dille ifade edilemeyen tecrübelerin de olabileceği şeklinde itirazlar yapılmıştır. Doğrulamacı yaklaşım, “olgu” ve “olgusal”ın anlamını sadece deneysel vokabülerimizle ilgili bağlamlara sıkıştırmaktadır. Kısaca, mantıkçı pozitivism “olgu” ve “tecrübe” kavramını oldukça belirsiz olarak kullanmaktadır. Onlar “olgu” kavramına son derece önem vermelerine rağmen, bu kavramın daha geniş ve kapsamlı bir tahlilini yapmamışlardır. Bizzat duyu tecrübesi, duyu nesneleri tecrübesinden daha fazla bir şey olduğu gibi, tecrübe de duyu tecrübesinden fazla bir şeydir. Ayrıca, dille ifade edilemeyen tecrübeler de vardır. Dilin normal kullanımı içinde empirik olgular kadar mantıksal, matematiksel ve hatta ahlâkî ve estetik olgulardan da söz edebiliriz. (Koç, 1995, ss. 156-157, 2018, s. 28)

Açıkça, mantıkçı pozitivistlerin işledikleri en önemli hata, dinî hükümlere bilimsel önermelere uygulanabilen tahlilleri uygulamak olmuştur. Onlar, tecrübî açıdan dar bir anlayışı savunuyor görünmektedirler. Sözelimi, bu tahlillerde “açıklama”, “tasavvur etme” ve benzeri kavramların sınırı çok dar tutulmuştur. Oysa bilimsel açıklama, geniş açıklama faaliyetinin sadece bir parçasıdır. (Aydın, 2001, ss. 16-17)

Her konuda derecelenme olduğu gibi, konuşmanın ve tasavvur etmenin de birçok dereceleri vardır. Sözelimi, kâğıda geçirdiğimiz bir cümlemin arzu ettiğimiz bir anlamı dile getirmekte yetersiz kaldığını görmemize rağmen, onu daha iyi bir şekilde yazmayı o anda başaramayabiliriz. Başka bir ifadeyle, yazdığımız cümleler, veciz ve belîğ olmadığı ve demek istediğimiz şeyi bir türlü ifade edemediği için bizi tatmin etmeyebilir. O sırada, söz konusu cümlemin doğru biçimini bulamasak da, o yol bize büsbütün kapalı değildir. Bir başkası arzu edilen manayı dile getirecek cümleyi kursa, “işte söylemek istediğimiz bu idi” demekten çoğu kez kendimizi alamayız. Bu demektir ki, tam olarak tasavvur edemediğimiz bir şey büsbütün tasavvur alanımızın dışında kalmıyor. Çünkü tasavvur etme, açıklama ve konuşmanın dereceleri vardır. (Aydın, 1992, s. 120; Crombie, 1986, s. 51) Öyle görünüyor ki, Mantıkçı Pozitivism’in en büyük çıkmazı dar ve tıkHz anlamda bir kognitif tecrübe anlayışını kabul etmesinden kaynaklanmaktadır. Mantıkçı pozitivismin dinî ifadelerle ilgili doğruduğu sorunları fonksiyonel ve linguistik tahlillerle aşmak isteyenler çıkmıştır.

FONKSİYONEL VE LİNGÜİSTİK TAHLİLLER

Mantıkçı pozitivist doğrulama yönteminin yetersizliğini göstermek için din dilini işlevine dayalı olarak ele alan yaklaşıma göre, dinî inanç köklü bir iç tutumdur. İnanan insanın ifade etmeye çalıştığı şey kendisine son derece anlamlı gelen bu köklü tutumun sergilenmesi, bir zihin ve ruh durumunun dışavurumu olmaktadır. Varoluşsal unsurların ağır bastığı bu köklü tutum karşısında sıradan doğrulama ve yanlışlama çalışmasının yapacağı pek bir şey yoktur. Olgu ve olaylar hakkındaki görüş ve değerlendirmelerimiz, davranış siyasetimizle çok sıkı ilişki içindedir. Dinî ifadeler zihnî ve ruhî tutumumuzun dile getirilmesinden öteye gidemezler. Teolojik dil ne tecrübî dünyaya işaret eden ne de tanımlar arasında ilgi kuran analitik bir dildir. Böyle bir dil kullanan kimse, gerçeğin ne olduğuna dair herhangi bir iddia (önerme) ileri sürmemekte, tersine bir onaylama duygusunu veya bir eylem politikasına bağlı bulunduğunu izhar etmektedir. (Koç, 2018, s. 32)

İmanın sevk ve telkin edici gücü konusundaki bu ısrar yerinde bulunmakla birlikte, onun salt bir “iç tutum” ve “zihin hali” olarak görülmesine itiraz edilmiştir. Zira durum gerçekten öyle olmuş olsaydı, bu ifadeler tarih boyunca icra etmiş oldukları çeşitli işlevleri icra edemezlerdi. Dinî inanç ve ifadelerin genellikle bir ahlâk siyasetine teslimiyeti yansıttığı şüphesiz doğrudur. Hatta din böyle bir şeyi gerekli de görür. Ama bir teistin din ya da dinî söylemin salt bir ahlâk siyasetine veya başka bir dil birimine indirgenmesine rıza göstereceği ve bunu doğru bulacağı en azından şüphelidir. (Koç, 2018, ss. 32-33)

Dilin kullanım ve işlevini esas alan diğer bir yaklaşım olan “Wittgensteinci fideizm” ya da “kavramsal görecelik”e göre ise, öğretisel cümleler de içinde olmak üzere, tüm dinî iddialar ya belli bir şekilde yaşama niyetini dile getirmekte ve belli bir hayat tarzını onaylama tutumunun izharı, böyle bir durum alışın ifadesi olmakta veya olgu ve olayların nasıl olduklarıyla ilgisi olmayan başka bir şeyi dışı vurmaktadır. Bu görüş, temel teistik iddiaların evrensel anlamda, herkese açık bir iddiada bulunmadığını savunur. Bu yaklaşıma göre, dinî bir ifadeyi anlamak için o ifadenin atıfta bulunduğu dine inanmak gerekir. Buna göre, dinî söylem öteki dil oyunu ve anlam düzlemleriyle hiçbir kesişim alanı bulunmayan, kendi kendine yeterli bir anlam kaynağına sahip özel bir dil oyunudur. Dinî ifadelerle ne kastedildiğini anlamak için onların ne zaman nerede ifade edildiklerini ve ifade ediliş amaçlarını araştırmamız gerekir. Dinî inanç ancak içeriden araştırılabileceği için, dışarıdan yöneltilebilir tutarsızlık, anlaşılabilirlik, irrasyonellik ve nesnel gerçekliğe uymama suçlamalarından muaf; çünkü öteki söylem şekilleri gibi, din tutarlılık, anlaşılabilirlik, rasyonellik ve gerçeklik konusundaki belirleyici kıstaslarını kendisi koyar. Ona dış anlam ve doğruluk kıstaslarını uygulamak doğru ve hatta mümkün değildir. (Koç, 2018, ss. 33-34)

Din dilinin dinî hayatla birleşmiş ayrı bir dil oyunu, bir “özel durum dili” olduğunu savunan bu görüş, onun herkese açık bir dil olmadığını kabul etti-

ği ve rasyonel açıdan eleştirilmesini önlediği için fideist bir anlayış olmakla suçlanmıştır. Din dilini bu yaklaşımda bir şeye işaret eden dil olarak değerlendirmek yanlış kabul edildiğinden, bu görüşü savunanlara “gerçekçi olmayanlar” deniyor. (Koç, 2018, s. 34) Onların din dilini, aşkın bir gerçekliğe atıfta bulunmayan, duygu ve tutumlarımızın ifade biçimi, temel ahlâkî görüş ve niyetlerimizi dışa vuran bir dil olarak yorumladıklarını görüyoruz. (Kuvancı, 2012, s. 114)

Eğer dinî ifadeler herhangi bir şey hakkında olmadıklarından bilgi verici değilse, bu durumda o, salt duygulanım ve psikolojik bir “gerçek” olmaktan ileriye gidemez. Rasyonellik, mantıkî bağlantı ve tekabüliyetin doğruluğunun aracılık eden kategorileri olmazsa, “tecrübe” öznelliğin sonsuz ve ayrılaşmış kaotik akışından başka bir şey olmaz. Tecrübeyi rasyonel dayanaklarından koparmak ve onu kendi kendisiyle haklı çıkarmak ya da gerekçelendirmek, kanıtlanması gereken şeyi dayanak olarak almak demektir. Böyle bir görüşten hareket edildiğinde olsa olsa izafilik ve irrasyonellik ortaya çıkar. (Koç, 2001, ss. 230-231,243)

DİNÎ VE MİSTİK DENEYİMLER VE DİN DİLİ

Başka bir yaklaşım da, din dilini dinî tecrübeye dayandıran, yani Tanrı ile karşılaşmayı (buluşma) esas alan yaklaşımdır. Buna göre, tecrübeye dayanan teolojik bir dil anlamdan yoksun olacağı gibi, onun evrensel doğruluk iddiasıyla da bir ilgisi bulunmaz. Tecrübe olmaksızın, aşk hakkında konuşmak ne kadar az anlam ifade ederse, Tanrı hakkında konuşmak da o kadar az anlam ifade eder. Gerçekten bizatihi bir aşk etkinliği olmadıkça aşk hakkında konuşmak mümkün değildir; çünkü aşk hakkında konuşulabilecek bir durum değil, hayatî bir hadisedir. Benzer bir biçimde, dinî tecrübe esnasında, insan, dünyevî varlıklardan bütünüyle farklı olan bir Gerçek ile kendine özgü bir biçimde ilişki içinde olmanın farkına varır; çünkü O kendisini “doğal” gerçekliklerden bütünüyle farklı bir gerçeklik olarak gösterir. Dil, hayret ve huşû duygusu uyandıran bu Gerçek’i doğal alana ait terimlerle ifade edemez. Tanrı ile olan bu kişisel karşılaşma hesaba katılmadan, “Tanrı” terimini açıklamak için ne söylersek söyleyelim, hayatî olan bir şey, ifade edilmemiş olarak kalacaktır. Bu konuda kullanacağımız, doğal dünyadan alınmış analogik dil, en çok bir imada bulunmaktan öteye gidemez. Dinî tecrübenin konusu hakkında kullanılan dil, tecrübenin bizzat kendisini değil kişisel yüce bir deneyim hakkındaki yorumların dışavurumudur. Çünkü Tanrı hakkında evrensel doğrular içinde kalarak konuşmak kesin anlamlarını genel kabulde bulan, konuşanın somut durumundan bağımsız olan önermelerle konuşmaktan başka bir şey değildir. Fakat konuşmacı işte tam böyle bir şeyi yaptığında kendisini varoluşunun fiilî gerçekliğinin dışına, dolayısıyla Tanrı’dan uzağa atmış olur; ve bu yüzden de Tanrı’dan son derece farklı bir şeyden söz etmeye başlar. (Koç, 1995, ss. 198-199, 2018, ss. 30-31)

Bundan dolayı, pek çok insan, Tanrı'nın ne olduğunu anlamının tek yolu olarak, O'nun doğrudan doğruya farkında olunduğu ve "kavrandığı" dinî tecrübeye büyük önem vermektedir. "Tanrı" terimi işte bu tecrübe anında karşılaşılan "Nihaî Varlık"ın adı olmaktadır. Bu terimi kullanan kişi, Tanrı'ya ilişkin tanıma yoluyla bilgi elde ettiği için "Tanrı" terimi bir isim olmaktadır. Bundan dolayı, Tanrı ile ilgili gerçek bilgi, müşâhede ve huzura dayanır. "Tanrı" kavramını, Tanrı'nın yerine koymak, onu bir nesneye dönüştürmek ve *a posteriori* sıfatların kendisine atfedilebileceği bir nesneymişcesine ondan bahsetmek gibi tehlikeli bir işe neden olur. Oysa dinî tecrübeye bağlı olarak, "Tanrı" konvansiyonel bir etiket olmanın ötesinde, isimlendirdiği şeye bağlı bir gerçekliği dile getirmiş olur. Yani, burada "Tanrı" terimi bir tanımın kısaltılması olarak kullanılmıyor demektir. Nihayet, isim kendi sınırlarının ötesine taşma özelliği gösterir. Tanrı söz konusu olduğunda yapılan iş, bir bakıma isimlendirilemeye- ni isimlendirmektir. (Koç, 2018, ss. 17-18; Kuvancı, 2016b, s. 84)

Mistik ve mutasavvıflara göre, Tanrı'ya belli bir nitelik atfetmeye başladığımız andan itibaren onu kavramsallaştırmış oluruz. Bu durumda, sıradan birtakım şeylerin özelliklerini dile getirmek için kullandığımız sıradan birtakım kavramları Tanrı'ya atfederiz. Aslında, Tanrı doğrudan doğruya karşılaşılan veya kendisiyle buluşulan, kendisine erilen nihaî gerçekliktir; bir kavram değil. Tanrı'ya, insana özgü nitelikler atfetmek, onu bir kavram içine yerleştirmek anlamına gelir. Keza, Tanrı'dan bir zihin, bir ruh veya kudret ve hikmet sahibi bir varlık olarak söz etmenin de bundan geri kalır tarafı yoktur. Tanrı hakkında bir şey söylemek, O'nu sınırlamak anlamına gelir. Bu uğurda yapılan tüm sözlü anlatımlar birer kavramsallaştırmadan ibarettir, dolayısıyla gayr-i meşrudur. (Koç, 2018, s. 42) Zira Tanrı'yı kendi sözcüklerimizin çemberine hapsedemeyiz.

O halde, Tanrı hakkında, doğru olarak hiçbir söz söyleyemeyecek miyiz? Belli bazı mistiklere göre, hayır! Çünkü Tanrı'nın belli bir x özelliğine sahip olduğunu söylemek, onu sınırlamak, yani O'nun x olmayan şeylere sahip olmadığı anlamına gelir. Bununla birlikte, eğer Hakk'ı yalnız tenzih edecek olursak, O'nu kayıtsızlıkla kayıtlamış oluruz; çünkü Hak sonradan olan maddî sıfatlardan münezze oluştaki kayıtlanır. Daha açık bir ifadeyle, Allah herhangi bir şekilde kayıtlanamaz demek, O'nu "mutlaklık" kaydıyla kayıtlamaktır. Bu nedenle, tenzihe ağırlık verenler de mukayyit olurlar. Tanrı sınırsız ve sonsuz olduğundan, O'nun mahiyetine sınır koyacak herhangi bir şey söylemek büyük bir hata, hatta daha da ileride bir günahıdır. (Koç, 2018, s. 42; Konuk, 1999, ss. 272-273)

O halde, Allah'ın bizdeki tecellisini dile dökmemiz, olsa olsa, bu tecelliye ilişkin bir idrakin nefsimizde bıraktığı hayalî etki sayesinde mümkündür. Doğrusu, bu tecrübe anında karşılaşılan bizatihi Tanrı değil; O'na ilişkin, O'na dair ve O'na işaret eden, O'nun ilham ve izhar ettiği kadarıyla bir tecellidir, bir açılış ve aydınlanmadır. Nitekim tecelli bizatihi gayb olan Hakk'ın kendini gitgide daha somut sûretlerde izhar etme surecidir. Bu bakımdan, burada Tanrı'nın tezahür ya da tecellîsi ile ilgili olarak olsa olsa, bu tecelliye ilişkin kendi

algılayışımızdan, bu tecrübenin hayalî temessülünden söz edebiliriz. Kaldı ki, böyle bir tecrübenin dil düzeyindeki ifadesi de, tecrübenin bizzat kendisi değil, o tecrübeye ilişkin birinci elden bir yorumdur. Burada, yaratılmış şeylerle benzerlik ilişkisine dayalı bir dil söz konusu olduğu için, ister istemez teşbih ya da temsile dayalı bir dil kullanıyoruz. Öyle ki, burada yaratıklar ve onlara dayalı dil atıf açımızı belirleyecek ve anlayışımızı yükseltecek şekilde bir fonksiyon görmektedir. Burada yapılan şey aklın ve tecridin dili yerine, yaşanan tecrübeyi mümkün olduğu ölçüde, olduğu gibi duyurabilmek için, dilin duyusal ve hayale açık olan yönünü öne alarak ifade etmektir. (Koç, 2013, s. 54) Çünkü dinî tecrübe genel geçer doğrular içinde kavramlaştırılmaya izin vermeyen bir yaşantı; dış duyulardan bağımsız ama onlar kadar doğal bir iç aydınlanma ve varoluş tarzıdır. (Koç, 2013, s. 27; Kuvancı, 2018, s. 125)

Kısaca, dinî tecrübeye önem ve öncelik verenler, bilinenle bâtınî (mahrem) bir bağ kurmadıkça, bilginin boş olduğu düşüncesine dayanır. Akıl, her zaman için, dil ve kavramların aracılık ettiği, uzaktan bir bilgi anlamına gelir; ama hikmet, bilinenin mahremine girmek gibi bir durumu öngörür. İnsan marifet düzeyinde bildiği şeyi, varlığın iç boyutlarıyla derunî ve mahrem bir şekilde tecrübe eder. Bu, Hakikat'ın aracısız bir şekilde tecrübe edilmesi anlamına gelir. Burada artık birey kendisi olarak kalamaz, bu tecrübenin tesiriyle dönüşür. (Burns, 2018, s. 75) Dinî ifadelerin anlamlandırılması ancak bu türden bir buluş, eriş ve dönüşüm tecrübesi yaşandıktan sonra mümkündür.

DİN DİLİ OLARAK KUR'ÂN DİLİ

Temel dinî ifade ve iddiaların çoğu duyularla algılanamayan gerçekliklerle ilgilidir. Buna karşılık, dilimiz duyularla algıladığımız sıradan nesnelerden yola çıktığı için nispeten sınırlı imkânlarla sahiptir. İşte bu yüzden genel olarak din dilinde önemli bir yere sahip olan mecazlar, meseller, modeller, kıssalar ve yerinde kullanılmış temsili dil ile tenzihî dilin Kur'an dilinde çok önemli bir yeri vardır. Bu bakımdan, dille ilgili, dolaylı ya da dolaysız anlatım imkânlarının Kur'an'ın anlaşılması ve yorumlanmasında kesinlikle göz önünde bulundurulması gerekmektedir. (Koç, 2018, s. 47)

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, ayetlerin (dinî ifadelerin) nesnel karşılığını "tek anlamlılık" ile "çok anlamlılık" arasında bir yerde aramak durumundayız. Çünkü tek başına zahirî anlam yaklaşımı, Kur'an metninin salt sentaktik özelliklerine ağırlık verdiği için, bir yerde evrensel ve başkalarına aktarılabilir anlamın yakalanmasında ve toplumsal düzeyde yararlı sonuçların elde edilmesinde önemli bir işlevi yerine getirdiği halde, anlamı taklit düzeyi ile sınırlı tuttuğu için bizim kişisel tecrübelerimize açık semantik bir alan bırakmamaktadır. Netice olarak, böyle bir çözüm şekli, ifadenin bizde meydana getirmek istediği etkiyi, yani bize yapacağı şeylerin epey bir kısmını göz ardı ettiği için, onun bizi harekete geçirmeye veya anlamı eyleme dönüştürmeye yönelik dinamizmini yitirmesiyle neticelenecek bir anlayış ortaya koymaktadır. (Koç, 2018, ss. 48-49,63)

Bâtınî dil yaklaşımı ise, bâtnîlerin yaptığı gibi, peygamberden gelen bir bilgiye ya da aklî-zorunlu bir delile dayanmaksızın, kelimelere, zâhirî manalarına aykırı olarak, te'vil yoluyla bâtnî manalar verdiği için onlara olan itimadı sarsar. Daha da ötesi, bâtın, zâhiri iptal edecek şekilde kabul edilirse, bu şeriatı iptal eder. Gerçekte, bâtnî anlam şeriatla çelişemez. Nitekim “muhkem” ve “müteşabih” kavramlarından ne kastedildiği veya bu tür ifadeleri nasıl yorumlamak gerektiği konusunda İslâm düşünce tarihi boyunca çeşitli anlayışlar geliştirilmiştir. Bu imkânı bize en iyi sağlayan dil ise temsili dil olacaktır. Bilindiği gibi, temsili dil görüşü, Tanrı hakkında kullandığımız kelimeleri, kendimize ilişkin kullanımlarımızla ne aynı ne de onlardan farklı anlamda kullanmamız gerektiğini savunan görüştür. Temsili dil, görmediğimiz şeyleri, gördüğümüz şeylerle temsilen anlatmaktan başka bir şey değildir. (Kuvancı, 2016a, ss. 68-69)

Kur'an'ın gerçekleştirmek istediği ahlâkî-varoluşsal etkinin gerçekleşmesi ancak temsili dil ile mümkündür. Bir ifadenin (ayetin), ister doğrudan ister dolaylı şekilde olsun, etki gücü, yani yaşayan kişiler olarak bizde oluşturmaya çalıştığı etki, bir Müslüman açısından varoluşsalıdır. Kısaca, Kur'an'ı salt zihnî düzeyde kavranacak, anlaşılacak, tahlil edilecek veya değerlendirilecek, “orada duran” bir belge olarak anlamanın Kur'an'ın asla istemediği bir yaklaşım olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. (Koç, 2018, s. 64) Kur'an'ı anlamak, açıkça dile getirilebilir, gösterilebilir, başkalarına aktarılabilir veya kurgulanabilir “bir anlam”ın keşfinden ziyade, bir varolma ve benlik oluşturma demektir. “Varolma” kelimesi ile insanın yalnızca bir metni anlama gayretini değil, bundan daha da ileride, o, anlama ve var olma çabası içinde olan insanın bilinç, dil, varoluş tarzı ve eylemlerinde metnin gösterdiği şeyin (gerçekliğin) dışavurumunu kastediyoruz. Sözelimi bir şairin şiir yazma eylemindeyken daha önce var olmayan imgelerin şairin dilinde ortaya çıkması gibi Kur'an'ın işaret ettiği gerçeklik Kuran'ı anlamaya çabalayanın bilincinde, eyleminde, eserlerinde açığa çıkmaya başlar. Kısaca, burada asıl olan Kur'an'ı anlarken bir varolma biçiminin gerçekleşmesidir. (Tatar, 2017, ss. 238-239) Bundan dolayı, Kur'an dili ve söylemi, sözelimi bilimsel ve felsefî dil ve söylemden farklı olarak, atıfta bulunduğu konudan uzaklaşmamıza pek izin vermez. Başka bir ifadeyle, Kur'an, onu dinleyen ve okuyanın kendisine katılmasını talep eder. Bu durum ona salt bir metin olarak değil, bunun yanında ve hatta daha da ileride sözlü bir ifade tarzı olarak bakılması gereğini de ihtar etmektedir. (Koç, 2018, s. 65)

Bilindiği gibi, Kur'an önce ve bizatihi Peygamberimizle, sonra da bizimle yapılmış bir konuşmadır; yani *kitap* olduğu kadar da *hitaptır*. Kur'an'ın kullandığı delillerin dört dörtlük bir kanıt (burhan) olmaktan çok “hitabî delil” sayılmasının altında yatan neden de budur. Zira Kur'an zihnimize olduğu kadar bizim his ve heyecanlarımıza da hitap eden bir dil kullanmaktadır. Kur'an dili, bize bazen dışarıdan, bazen içeriden seslenen hitabî özellikli bir dildir. Bu dille âdeta isimlerin müsemmaları ve atıflarının, ima ve işaret ettiği şeylerin

kendisi ile buluşma tecrübesi yaşarız; bu dil ile varlığa açılırız. Bu dil bizim hakikat ya da gerçeklik algımızı bu varlık tasavvuru ile buluşturmayı esas alır. Çünkü insanın her an Allah ile yüzleşmesi, insanın Allah'ın veçhi önünde kendi varoluşu hakkında karar vermesi yani kendisini Allah ile yüzleşme mekânına yansıtması istenmektedir. Bundan dolayı, hitabî dilde sözcüklerin hem anlam gücü hem de duygu gücü etkindir. Onun asıl üzerinde durduğu hususlardan biri de, ifadelerinin bu etkileme ve yönlendirme gücü, yani kullanımbilimsel yaklaşımın “etkisözel” dediği yönü oluşturmaktadır. Kısaca, bu dil, bir açıdan bakıldığında kendisinden başkasını göstermeyecek kadar katı ve kendisi; bir başka açıdan ise, bizi doğrudan doğruya varlıkla buluşturacak kadar şeffaf bir dildir; gücü ve güzelliği de onun bu özelliğinden ileri gelir. Bu dil âlemin ve âlemde hakikat olarak idrak ettiğimiz her şeyin Hakk'ın bize açılan yüzü olduğunu telkin eder ve idrakimizi bu hakikate açar. Kur'an dili, her şeyden önce bir varlık tasavvuru üzerinden gelişen bir dildir. (Koç, 2018, ss. 46,67,139-140; Tatar, 2017, s. 237)

Açıkça, Kur'an insanlardan kendisini sadece anlamakla yetinmelerini yeterli görmemektedir. O, kendisini bir “hatırlatma”, “bir uyarı” ve “hidayete ulaştırıcı” olduğunu mütemadiyen, üstüne basa basa söylediğine göre, aynı zamanda bizim duygularımızı, düşüncelerimizi ve davranışlarımızı da etkileme ve yönlendirmeyi amaçlar. Kur'an yorumu, aslında kulağın bir yorumudur; zira tek başına göz, okuduğu şeyin ne olduğunu bilemez. Bu, Kur'an'ın incelenmek için olmadığı, dolayısıyla onu araştırmamamız ve en küçük ayrıntısı üzerinde teemmül ve tefekkürde bulunmamamız gerektiği anlamına gelmez; fakat daha çok, her bir ayrıntıya ancak dinleyerek nüfuz edilebileceği anlamına gelir. (Burns, 2018, s. 73; Koç, 2018, s. 67) Bundan dolayı, Kur'an'ın eleştirel bir okuması yapılamaz.

Eleştirel okuma, dinlemekten çok sorgulamayı öngörür; yani eleştirel bir okumada, kendimizi metnin mekânından yansıtarak kendimize ait olan bir mekâna, bakış tarzımızın önüne, irdelememizin altına yerleştiririz; kelimesi kelimesine söyleyecek olursak, onu şüpheli bir şey haline getiririz. Ne var ki klasik İslâmî ilimler, kurguladıkları kavramsal yapıların Kur'an'ın işaret ettiği gerçekliğin mahiyetine en uygun düşen yapılar olduğunu ispatlamakla uğraştıkça aynı zamanda Kur'an'ın anlamını genel olarak soyut, zihni, metafiziksel bir objeye dönüştürdüler. Daha açık bir deyişle, geleneksel İslâmî ilimlerin kurguladıkları kavramsal yapılar karmaşık bir hal aldıkça Kur'an'ın anlamı da o denli sofistike bir entelektüel temaşa objesi haline gelmeye başladı. Böylece tarihsel bağlarından toplumsal diyalog zemininden, varoluşsal-ahlâkî yüzleşme tecrübesinden büyük oranda uzaklaştırılan Kur'an, en temelde dilsel gösteren ve gösterilenler ilişkisini araştıran semiyotik düşüncenin teknik dilsel/kavramsal analiz konusu haline geldi. (Tatar, 2017, s. 237)

Açıkça söylemek gerekirse, insan Kur'an'ı böyle (kendisinden uzak bir şekilde) ele alamaz; tam tersine, bir kıraat olarak Kur'an bizi bizzat kuşatır,

içinde bulunduğumuz mekânı doldurur; dahası bizi teslim alır. Bir metnin kendimize mal edilmesi ya da içselleştirilmesi olarak bütün okuma hareketi tersine çevrilir. Kavrama, açıp içeri boşaltma, metni çırılçıplak bırakma diye bir şey söz konusu değildir burada. Tam tersine, okuma katılmadır. Kur'an'ı anlamak onda kaybolmaktır. (Burns, 2018, ss. 73-74) Zira Kur'an, bir açıdan veya belli bir düzeyde kalınarak anlaşılabilir her hangi bir metin değildir. O bizi topyekûn varoluş şartlarımıza açan bir hayat kaynağıdır.

Kur'an Allah'ın irade ve meşiiyetinin bir tezahürüdür. Dolayısıyla, burada bize düşen salt gramatik yapının ötesinde yatan anlam katlarına ulaşmaya çalışmaktır. Bu derin ve gayba açılan anlam katları, Kur'an'ın nazmıyla bize estetik bir metin olarak takdim edilir. Onun mucizevî yönü ve mükemmelliği doğrudan doğruya bir vahiy eseri olmasına bağlıdır. Yani onun i'câzı mükemmelin doruklarına ulaşan salt dil ve üslûpla ilgili edebî bir düzeyle sınırlı değildir. (Koç, 2008, s. 58) Bundan dolayı, Kur'an dilini anlarken, ifadelerin hem duygu yükünü hem de anlam boyutunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Kur'an iletmek istediğini yeri geldiğinde ima ve imajlarla yeri geldiğinde kavramlarla gerçekleştirir.

SONUÇ

Turan Koç'a göre, vahye dayalı kutsal kitapların dili, rasyonel dayanaklardan yoksun olmamakla birlikte insanın varoluş şartlarına atıfta bulunan, duyguya hitap eden, çarpıcı, çağrıştırmacı ve en genel anlamıyla delalet etme işlevine sahip sağduyuya dayalı bir dildir. Bu dilde, temsil sonuna kadar işletildiği ve olgu değer ayırımı olmadığı için, verilmek istenen şey ahlâkî bir boyut içinde bize takdim edilir. Semavî kitapların insanları hem aklen ikna etmek hem de kalben tatmin etmek gibi bir amacı vardır. Din hem nazarî hem amelî hem ferdî hem içtimaî hem de duygusal cepheleri olan bir olgudur. Din dili, tüm bu boyutlara yaslanarak bizi ötelere sarkıtmayı üstlenmiş bir dildir. Bundan dolayı, bu dilin semantiği alabildiğine çok katlıdır.

O halde, dinî ifadelerin anlaşılması ve yorumlanmasında hem dil ve mantık inceliklerine riayet etmek, hem de fenomenolojik ve egzistansiyalist tahlilleri dikkate almak gerekmektedir. Dinî vukufla ilgili tek iletişim şekli, ne soyut öğretisel ne de varoluşsal ifadelerdir. Çünkü Tanrı hakkında konuşurken hem evrensel doğruları hem de konuşanın somut varoluşsal durumunu dikkate almak gerekmektedir. Bundan dolayı, Turan Koç'a göre, temsilî dil, dinî ifadelerin hem bilişsel hem de varoluşsal içerim ve uzantılarına hakkını verdiği için Tanrı'dan söz etmenin en uygun yolu olarak görünmektedir.

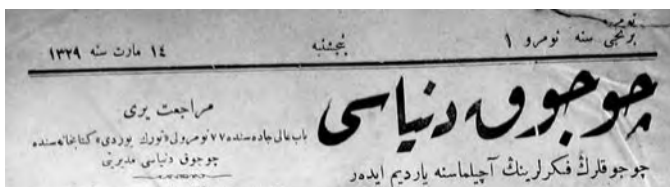
KAYNAKÇA

- Aydın, M. S. (1992). *Din Felsefesi*. Ankara:Selçuk Yayınları.
- Aydın, M. S. (2001). *Âlemde Allah'a*. İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri: Belâğât*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Burns, G. L. (2018). Gazalî'nin Tasavvufi Hermenötiği. İçinde T. Koç (Çev.), *Dilin Ötesi: Kur'an'ın Dil ve Üslubu Üzerine* (ss. 69-89). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Crombie, I. M. (1986). The Possibility of Theological Statements. İçinde B. Mitchell (Ed.), *The Philosophy of Religion* (ss. 23-52). Oxford: Oxford University Press.
- Koç, T. (1995). *Din Dili*. Kayseri: Rey Yayıncılık.
- Koç, T. (2001). Şiir Dili. *Hece: Türk Şiiri Özel Sayısı*, (53/54/55), 227-243.
- Koç, T. (2008). *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Koç, T. (2013). *Varoluşun Tanıkları*. Ankara: Hece Yayınları.
- Koç, T. (2016). *Zamanın Gözleri: Sanat-Dil-Hakikat*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Koç, T. (2018). *Dilin Ötesi: Kur'an'ın Dil ve Üslubu Üzerine*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Konuk, A. A. (1999). *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*. (M. Tahralı & S. Eraydın, Ed.) (C. I). İstanbul: M. Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Kuvancı, C. (2012). *Din Dili Dil Oyunu Mu?* İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kuvancı, C. (2016a). *Gazzâlî'ye Göre Din Dili*. Ankara: İlahiyat.
- Kuvancı, C. (2016b). *Gazzâlî'ye Göre, Mahrem Tecrübe: Huzûrî Bilgi*. *bilimname*, (XXX), 75-95.
- Kuvancı, C. (2018). Sadreddin Konevî'ye Göre Din Dili. İçinde E. Baykan & F. Kaleci (Ed.), *Sadreddin Konevî: "Tasavvuf, Felsefe ve Din"* (ss. 120-135). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Tatar, B. (2017). Bir ahlâkî Yüzleşme Tecrübesi Olarak Din Dilinin Toplumsal Tezahür İmkanları. İçinde M. Ak & H. Cansız (Ed.), *Gelenek ve Modernite Arasında İslam Yorumları* (ss. 235-239). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi & İSAV.
- Topaloğlu, F. (2018). *Din Felsefesi Açısından Kutsal Anlatı*. Ankara: Elis Yayınları.

okuryazarın notları

İbrahim Demirci

BİR LATİFE, BİRKAÇ NÜKTE



لطیفه

۱

پادشاه و خواجه

وقتیه پادشاهک بری ، برکوبدن کچرکن کویک
مکتبی کوروب ایجری به کیره . خواجه ، کلن ذاتک
پادشاه اولدیغنی آکلار ایسهده هیچ استیفنی بوزماز
چوچوقلری اوقومتقیده دوام ایدره. درس بیتر، چوچوقلر
آزاد اولور ، اوندن سوکرا خواجه کلوب پادشاهه
لایق اولدیغنی احتراماتی ایفا ایلر . پادشاه، اولجه نیچون
آلدیرمادیغنی صورونجه خواجه دیرکه : پادشاهم ، بو
یارماز چوچوقلر دنیاسه بندن بویوک آدم اولدیغنی
بیلمزله. اکر اونلرک یاننده سزه تعظیاتی اجرا ایتش
اولسه یدم « وای خواجهدن بویوک آدم وارمش ! »
دییه رک باشه بیلرلردی .
پادشاه خواجهنک بو جوابندن چوق ممنون اوله رق
کندیسه نشان ویرمشدر.

Latife 1 / Padişah ve Hoca

Vaktiyle padişahın biri, bir köyden geçerken köyün mektebini görüp içeriye girer. Hoca, gelen zatın padişah olduğunu anlar ise de hiç istifini bozmaz. Çocukları okutmakta devam eder. Ders biter, çocuklar azad olur, ondan sonra hoca gelip padişaha lââyık olduğu ihtiramatı ifa eyler. Padişah, evvelce niçin aldırmadığını sorunca hoca der ki: Padişahım, bu yaramaz çocuklar dünyada benden büyük adam olduğunu bilmezler. Eğer onların yanında size tazimatımı icra etmiş olsaydım “Vay hocadan büyük adam varmış!” diyerek başıma binerlerdi. Padişah, hocanın bu cevabından çok memnun olarak kendisine nişan vermiştir.

Bu metni, *Çocuk Dünyası* dergisinin birinci sayısının son (8.) sayfasında gördüm. Tefvik Nureddin’in yönetiminde yayımlanan dergi, kendisini “Çocukların fikirlerinin açılmasına yardım eder ve haftada bir çıkar” ifadesiyle tanımlamış. İlk iki sayısının 2. baskılarını yaptığına bakılırsa okurdan ilgi görmüş. 10 paraya satılan dergi, Türk Yurdu çevresinde oluşturulan yayınlardan biri. Tarih: 14 Mart 1329 (27 Mart 1913) Perşembe. Babıali baskınından birkaç ay sonra, yönetimde İttihat Terakki var; devlet ve toplum zor günler yaşamakta.

Metnin en dikkat çekici yönü, dilinin sadeliği: “ihtiramat, tazimat” gibi birkaç kelime dışında dönemin Türk evinde konuşulan dili yansıttığı söylenebilir. Metne üst başlık olarak seçilen “latife”, “şaka/nükte” anlamında değil, “fıkra” yahut “kısa öykü” anlamında kullanılmış.

Metni okuyunca “Çocukların okul ortamında karşılaşmaları sakıncalı bulunan bir gerçekte dergi sayfasında karşılaşmaları doğru mu acaba?” diye sordum. Sonra buna bir gerekçe düşündüm: Çocuğun herhangi bir gerçekte hayatın içinde karşılaşmasıyla yazılı bir metnin içinde karşılaşması arasında fark vardır. Metin, kişiye yaşantının sunmadığı zamanı ve düşünüp değerlendirme fırsatını sunabilir. Şöyle de söylenebilir: Kitap yahut dergi, okulun, müfredatın açılmasına, genişletilmesine, zenginleştirilmesine vesile olur, olmalıdır; önemi ve değeri buradan gelir.

Sonra başka bir ihtimal: Padişah, hocanın cevabından “çok memnun” olacağına, hiç memnun olmasa, gösterdiği “ihtiramat ve tazimat”ın sadece padişaha değil, her insana gösterilmesi gerektiğini ihtar etse, insana saygı ve eşitlik fikrinin çocuklara öğretilmesi gerektiğini dile getirse nasıl olurdu?

Bir de “nişan” meselesine takıldım. Padişahlar böyle durumlarda “ihسان” verirler ve bu ihسان genellikle “altın” olur. II. Mahmud’dan sonra hayatımıza girmiş olan “nişan”, “ihسان”ın yerine geçirildiğine göre, metin yazarı, Türk çocukları için yeni bir “maneviyat” inşa etmeye çalışıyor ve bu maneviyat, ideolojiden de ülkenin ekonomik durumundan da bağımsız değil.



Mehmet Aycı

DELİ DERLER İYİSİNE YİĞİDİN

Yüzünün denizi, adaları, yarım adaları, gölleri, dağları, ovaları, vadileri, Türklerin doğduğu, ayak bastığı, geçtiği coğrafyaların tamamının kolajıymışçasına bir farklı harita çıkarıyor karşımıza... Yüzünden bütün bir Türk tarihi, o tarihin herkesin bildiği ana hatları, pek az kişinin bildiği saklı tarafları ve sadece onun sezgiyle bulduğu/bildiği ona özgü bilgiler de bir kolaj olarak çıkıyor karşımıza... Kısmi veya yarım bir şey değil bu, günümüz dünyasının nasıl şekillendiği de bu bilgiler toplamında anlamlı çünkü... Dünyaya bakarken, dünyayı okurken çokça İstanbul birasıdır Ankara olan; yerine göre aynı bakışta hem Ankara hem İstanbul olan gözbebekleriyle öyle delici, öyle nüfuz edici bakıyor ki, zaten kendi bütünlüğünde anlamlı olan yüzü daha bir derinleşiyor, arzın katlarının anlam kazanıyor. Dünya ona bakarken de öyle...

Konuşurken yüzünü çevirmiyor; esasında bir şeyden yüz çevirmek nedir, ondan uzak yüzü, kafasını bir bütün olarak çeviriyor. Hem hafif yana eğik bir duruşu var kafasının. En dik başlı olduğu, diklendiği zamanlarda bile hakka ve hakikate karşı boynunu büken bir gönül sahibi olduğu kafasının duruşundan belli hem de... O bağlaçtan sonrasını anlatmak biraz zor; şöyle bir şey:

Bunca öğrendiği, bunca bildiği, sezdiği, terkip ettiği şey öyle ağır geliyor ki kafasına; ve hâlâ zihninin

işleyişinden yahut konuşurken hücum eden tedailerin yol açma kavgasından yana eğiliyor başı. İşin tuhafı dik durduğunda kafasının içindeki şeylere yeni ağırlıklar yeni ‘ağrılar’ da eklenmiş oluyor. O ağrılar yüzünün haritasını başka hiçbir renge benzemeyen bir sızı rengine boyuyor, bu da kendine özgü...

Ellerinin de bir yüzü var gibi sanki... Konuşurken, ellerini de konuşturuyor ve elleri de yüzüyle aynı dilden konuşuyor. Elleriyle yüzü aynı topraktan...

Görmüş geçirmiş bir devlet terbiyesi var. Dede Korkut ahfadından oluşundan değil bu sadece, ailesinin bir bey ailesi oluşundan da değil sadece, devlette planlamacı olarak çalışmasından, devleti içeriden ve dışarıdan yeterince tanımasından, Mülkiyeli oluşundan filan da değil sadece, o devlet terbiyesi sanki bin yıllardır kurduğumuz ve yıktığımız her devletin birikiminden, adabından, erkanından, bizzat devlet kelimesinin zengin anlam dünyasından ve bütün bunların toplamından teşekkül eden, tebarüz eden bir terbiye...

Onun gözünde hâlâ bütün valiler paşa ve onun gözünde hâlâ bütün Cumhurbaşkanı Türk Hakanı ve onun gözünde hâlâ Türkler daim haklının yanında oldukları için Türk oldular.

Soy sop bağı olmasa da Dede Korkut ahfadından, öyle ki, bir gün farklı bir yazma bulunur, orada Çalık Bey diye bir kahramanın hikâyesi vardır; bu kahraman Engürü’de eğleşir, her Cuma sofraya donatır, donattığı sofranın nimetlerini atımızın sulandığı, bahadırlarımızın at oynattığı yerden Engürü’ye götürür, orada dostlarıyla yarenlik eder, Oğuz Ata’dan ahir zamana cümle uluları bilir cümleleri yer alsın şaşırtıcı gelmeyecektir.

Bir de, ne kadar çatık kaşlı olursa olsun gözbebeklerini çevreleyen, anne sütünden, anne merhametinden, anne duasından daha müşfik, daha sıcak bir hâlâ vardır gözlerinin içinde ve o hâlenin de ayrıca gözleri vardır.

Ahmaklığa, her türlü enemeye, suiistimale, ihanete tahammül edemediğinden; doğru bildiğini her zeminde ve her zamanda söylediğinden, açılan gedige göre taş ustası olduğundan fiilleri zikredilen taife tarafından sevilmez.

Toprağa bastığında ve göğe baktığında hamd edenlerden.

Efendimizin adını taşımanın şerefi için ayrıca kendini bahtiyar hissediyor.

İdeal sahibi olanlara ayrı bir hürmeti var.

Kelimenin her anlamıyla en güçlü damarı ‘ittihatçı’ damarı.

Mustafa Çalık bu, ağabeyimiz.

Türkiye’nin günlüğünü tutarken yüzünü esirgemiyor.

Önce Türkiye diyen Mülkiyeli...

Tek başına bir akademi...

Yüzü; yüzündeki muazzam coğrafyaya bahar geleceği düşünün çiçekli tabiri...

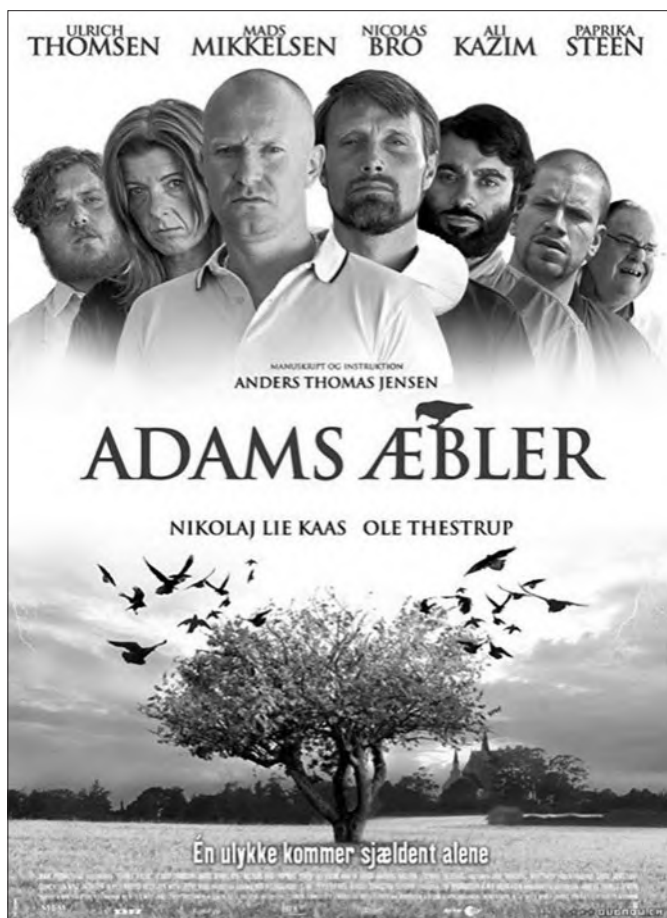
Böyle biliriz.

F benim filmlerim

Zelkif Yıldırım

ANDERS THOMAS JENSEN

Adam's Apples (2005)



Danimarkalı yönetmen Anders Thomas Jensen'in üçüncü uzun metrajlı filmi *Adam's Apples* (2005), çağdaş bir evliya menkıbesi. Filmde denetimli serbestlik süresini geçirmek üzere kırsal bir kiliseye gönderilen bir Neonazi hükümlüsünün orada karşılaştığı körü körüne adanmış bir rahiple girdiği çatışma konu ediliyor.

İssiz, kırsal bir bölgede bir belediye otobüsü durur. Otobüsten, sona kalan tek yolcu olarak, dazlak kafalı Neonazi çete lideri Adam O. Pedersen iner. Adam, cep çıkısını çıkarır ve otobüsün kaportasına bastırır. Otobüs hareket ettiğinde kaporta sonuna kadar çizilmiş olur. Az sonra yerel rahip Ivan Fjeldsted ufak bir minibüsle Adam'ı almaya gelir. Adam, denetimli serbestlikten yararlanarak cezaevinden yeni çıkmıştır ve kalan üç aylık cezasını, denetim altında, kilisede yürütülen kamu hizmetine katılmak suretiyle tamamlayacaktır. Adam Ivan'la tokalaşmaz, onun sorduğu sorulara da cevap vermez.

Kiliseye vardıklarında Ivan, Adam'a bahçede bu yıl bolca tutan meyve yüklü elma ağacını gösterir. Sonra Adam'ı kilisede çalışan Khalid ve Gunnar ile tanıştır. Şişman ve hırpani kılıklı Gunnar, eskiden şampiyon bir tenisçidir. Bir maç sırasında topu kazara dışarı düşünce zaman içinde her şeyini kaybetmiştir. Alkol müptelası olmuş, suça bulaşmış, hırsızlık ve tecavüzden hüküm giymiştir. Dört yıl önce üç aylık denetimli serbestlik süresini geçirmek üzere bu kiliseye gönderilmiş, ama süresi bittiği halde buradan ayrılmamıştır. Arap asıllı olan Khalid ise, Arabistan'da babasının ölümüne yol açan büyük petrol şirketlerinden intikam almak amacıyla benzin istasyonlarını soymuş, gözünü kırpmadan insanlara ateş etmiştir. Şimdi denetimli serbestlik kapsamında kilisede görevli olarak çalışmaktadır. Mutludur ve neredeyse akıcı bir şekilde Danca konuşmaktadır. Khalid Adam'ın kolundaki Neonazi haç dövmesini görür görmez, "Ben bu dazlak ile konuşmam." diye tepki gösterir.

Ivan ofisinde Adam'ın dosyasını incelerken, onun "Neonazi" ve "şeytan" olarak nitelendirildiğini görür. Ivan'a göre Adam'a bakılınca akla ilk gelen şey "Neonazi" nitelemesi değildir ve bir insanı "şeytan" olarak nitelemek oldukça yakışıksız bir tutumdur. Ivan, Adam'a; "Çünkü şer insan yoktur. Biz buna inanmıyoruz. Gözlerin sadece kötülük ararsa, dünya kötüye kesilir. Bizim burada yaptığımız gibi, altta yatan hikmete odaklanabilirsin. Böylece işler kolaylaşır. Son yıllarda şeytan bizi sınamak için ordularını gönderdi. Ama biz hepsinin üstesinden geldik. Burada hepimiz bir şekilde Tanrı'yı bulduk." şeklinde konuşur. Adam bu konulara ilgisizdir, kilisede ne iş yapacağını sorar. Ivan, "Bunu kendin belirlemelisin. Tek istediğim, kendine bir amaç belirlemen." şeklinde karşılık verir. Adam "Bahçedeki elmalarla elmalı kek yapmak isterim." diye onu alaya almak ister. Ivan, bu teklifi hemen kabul eder. Adam kalacağı odaya yerleşirken, Ivan ona Kitabı Mukaddes'i getirip bırakır.

Adam, lideri olduğu Neonazi çetesi tarafından uzaktan uzağa gözetlenmekte, desteklenmektedir. Kilisede geçirdiği günlerde, Ivan'ın verdiği dinî rehberlikte insanları yanlış yönlendirdiğini görür. Hiç de önemsemediği halde,

Ivan'ın kendisine söylediği gibi Gunnar ve Khalid'in tanrıyı bulmuş kişiler olmadığını kolayca anlar. Gunnar eskisi gibi alkolik, mütecaviz ve hırсыdır. Khalid de eskisi gibi benzinlikleri soymaya devam etmektedir.

Rahip Ivan oldukça tuhaf biridir, her anında şeytanla savaşta olduğuna inanmaktadır. Öyle ki gerçekleri, bu savaş meydanının koşuşturması içinde, o sırada düşmana karşı hangi kahramanca hareketi yapmakta ise, o hareketin elverdiği en olmadık açıdan algılamakta, olguları değişik bir kılığa sokarak görmektedir.

Günler içinde yaşanan olaylar, bir yandan Adam'ın şer güçlerinin açığa çıkması olarak, diğer yandan şeytanın peş peşe saldırıları olarak, aynıyetle ele alınabilecek şekilde vuku bulur. Adam'ın şer güçleri; olay ve olguları en olmadık kılıklara sokarak realiteyi inkâr eden Ivan'a, bu zırdeli kaçığa, hak ettiği dersi vermek ve onu yenmek şeklinde açığa çıkar. Adam, Ivan'ı birkaç defa öldüresiye döver. Şeytanın saldırıları ise; ne pahasına olursa olsun Adam'ın üstlendiği elmalı kek yapma işini imkânsız kılacak gelişmelerin vuku bulması şeklinde tecelli eder. Elma ağacına önce kuşlar saldırır, bu saldırı Khalid'in her kuşa bir kurşun sıkarak onları tek tek öldürmesiyle savuşturulur. Bu saldırı savuşturulunca bu defa elmalara kurtçuklar dadanır. Son olarak sanki bir kavgada en öfkeli tarafmış gibi hükmünü icra eden şiddetli bir fırtına çıkar. Kilise ve civarı düşen yıldırımlarla âdeta dövölür. Yıldırımların birisi elma ağacını devirip yakar, bir diğeri elektrik kablosundan yol bularak mutfaktaki fırını patlatır.

Bu şer güçler ve saldırılar kendini gösterirken Adam, Ivan hakkında pek çok şey öğrenir. Ivan'ın annesi, Ivan'ı doğururken ölmüştür. Ivan ve ablası, çocukluklarında babaları tarafından istismar edilmiştir. Ivan'ın hep sağlıklı bir çocukmuş gibi yapıp ettiklerinden söz ettiği oğlu Christoffer, aslında bütünüyle felçli, zihinsel engelli bir çocuktur. Ivan'ın karısı Linda, Christoffer'ın engelli doğmasına dayanamayarak yedi yıl önce intihar etmiştir.

Adam, görmesini istediği gerçekleri Ivan'ın başına kaktıkça, her defasında Ivan'ın sağ kulağı kanar. Ivan'ın akla ve fenne aykırı bir şekilde dünyanın gerçeklerini inkâr ettiğini gördükçe, insafına göre hak ettiğini düşündüğü şekilde Ivan'ı cezalandırır. Ivan, vücudunda kalıcı hasarlar bıraktığı halde, gerek şiddete maruz kaldığı sırada gerekse sonrasında, ne Adam'ın kötü biri olduğunu düşünür ne de Adam'ın kendisine şiddet uyguladığını hatırlar. Ivan küsme, alınma nedir bilmemektedir. Kilisenin hemen yanı başında bulunan hastaneden Dr. Kolberg, Adam'a Ivan'ın durumunu, uydurmak suretiyle tıp literatürüne kazandırdığı "Ravashi Sendromu" yoluyla anlatır. Aslında böyle bir olay, böyle bir kişi, böyle bir hastalık yoktur ama Adam bunu anlamaz. Dr. Kolberg ile Adam arasında bu konuda gerçekleşen fıkrı gibi konuşma şöyle:

Dr. Kolberg: Ravashi sendromunu duydun mu hiç? Ravashi Hintli bir futbolcuydu. 1957'de araba yarışında iki bacağı birden kaybetti. Kazanın şokuyla, bacaklarının kalan kısmına basarak evine koştu. Beyni bacakları olmadığı gerçeğini

reddediyordu. İki ay boyunca idmana gitti. Futbol oynamaya devam etti. Adam: Bacakları yokken? Dr. Kolberg: Zaten takım kötüydü. Beşinci ligde falandılar.

Ivan kendince sözü edilen şer güçlerin ve şeytanın yoğun saldırıları altında iken, Adam, Eski Ahit'te geçen Eyüp bahsini göstererek, ona yaşamı boyunca düşmanlık yapanın şeytan değil, Tanrı olduğunu söyler. Ivan'ın sağ kulağı oluk oluk kanar. Ivan ilk defa alınır. Yenilir gibi olur. Ancak Adam konuşuyormuşçasına hükmünü icra eden fırtınanın mutfaktaki fırını da patlattığını görünce, bir anda her şeyden şüphelenmeye başlar ve Ivan'ı hastaneye götürür. Dr. Kolberg, Ivan'ın beyinde bir tümör olduğunu, kısa süre içinde öleceğini açıklar. Ivan kendine geldiğinde kilisedekilere yakında öleceğini söyler. Kilisedekiler için hayat bir anda darmadağın olur.

Neonazi çetesi Adam'da bir değişim olduğunu fark edince saldırganlaşır. Khalid onları silahla yaralayarak kaçıır. Çete toparlanır ve bu defa kalabalık bir şekilde saldırıya geçer. Ivan araya girerek onlara engel olmak isterken yakın mesafeden tabancayla sol gözünden vurulur. Ivan'ın beyni etrafındakilerin suratına ve yere saçılmıştır. Umutsuzca hastaneye kaldırılır.

Adam, Khalid'in yine benzin istasyonu soymaya gideceğini görünce, Gunnar'ı da alarak Khalid'e katılır. Soygun sırasında gördüğü bir fırını alıp kiliseye getirir. Zamanında Gunnar'ın çalıp sakladığı son bir elmayla, küçük bir elmalı kek yapmayı başarır. Böylece üstlendiği elmalı kek yapma görevini yerine getirir. Elmalı keki alıp hastaneye gittiğinde bir mucizeyle karşılaşır. Kurşun meğer Ivan'ın kafasındaki tümörü alıp dışarı çıkardığı için Ivan iyileşmiştir. Keki birlikte yerler. Bundan sonra Adam Kilisede kalmaya karar verecektir.

Film şüphesiz Eski Ahit'in Eyüp Kitabı zemininde cereyan etmektedir. Eyüp Kitabı büyük felaketlere uğrayan *doğru* bir adamın çektiği acıları anlatır. Ama biz o zemindeki teolojik tartışmalara girmeden film hakkında kendi değerlendirmemizi yapalım. İnsan anlayışı tecrübe ile ve tecrübeden sonra oluştuğu halde, yüzeyi bir aynanın gibi düz olmayan insan kalbi, Tanrı'dan aldığı ışığı, yeryüzünün engebelerinde yürünen uzun bir yolculuk boyunca nasıl olur da titretmeden sabit bir şekilde yansıtabilir? Bir öğretici kimdir? Biz Eyüp'ü nasıl bilir, nasıl sevebiliriz?

Ivan, Tanrı'nın akli ile uyanık ve akıllanmış olarak, dünyanın değişirliğini bu dünyada değil, Tanrı'nın aklının kendi özgün doğasına göre aktığı başka bir mecrada görerek yaşamaktadır. Fakat onun bu hali, tecrübe ile ve tecrübeden sonra oluşan insan anlayışına, bir kaçığın, sonsuz yetersizlikte birinin hulus ve saffeti şeklinde görünür. Güneş ışığı bakan gözü nasıl kör etmişse, Ivan için Tanrı'nın ışığı da taşı toprağı öylece silip gidermiştir. Silinip giderilene, yaşanan her ne olursa olsun, tecrübe edişteki algı, algılayan ve algılanan dâhildir. Burada yürüme, artık yeryüzüne ayak basılmak suretiyle temin edilen dayanma, temas etme yoluyla gerçekleşmez. Ya da zemin artık başka bir zemindir. Zaman başka bir zamandır. Beden belki de sonsuzun bir heykelidir



.Peki, böylesi hakiki ontolojik bir durum, bu dünyada nasıl yaşanabilmektedir? Tanrıya adanmış yaşam kamu düzenine nasıl sığabilmektedir? Böyle bir kişi yağmur gibi yağın belalara maruz kalacaktır. Nitekim Ivan'ın başına gelmeyen şey kalmaz. Ve biliyoruz ki yağmur yağıyorsa, yağdıkça yağar. Fakat Tanrı bela altındaki kişinin algılama, tepki verme şeklini değiştirmiştir. Tanrı o kişinin acıyı hissetme ve tepki verme ekonomisini bizzat kendisi düzenlemektedir. Böylece gözü taşa toprağa, yaşadıklarına körelmiş olan o kişi, dünyadan bir hatırayı hatırlamadığı gibi, canlı kaldıkça Tanrı'ya dönük kalır. Böyle bir kişinin Tanrı'ya dönük oluşu, kişi farkına ya varır ya varmaz, toplum için salt merhamet üretir. Böyle birinin sırf yaşaması yeter. Varlığı toplumdaki yaralara merhem sürmüş, kırıkları kaynaştırmış olur. Nitekim Ivan'ın başına gelenler, hatta bizzat Adam'ın kendisine uyguladığı zalimane şiddete katlanma tarzı, Adam'ın kimyasını dönüştürecek ve onu Ivan'a benzetecektir. Aslında Ivan'ın çilesi, başkalarının ve bu arada Adam'ın aydınlanması, hikmetten payını alması sürecinden başka bir şey değildir.

h

hece postası

Faruk Uysal

Önce bir duyuru

Gönderilen yazıların derginin baskı öncesi düzenleme aşamasında kullanılan formata uyması ve minimum hata ile yayımlanmaları için, *Hece*'ye şiir ve yazı gönderen herkese aşağıdaki kurallara uymalarını önemle duyuruyoruz:

1- Yazı tipi “Times New Roman”, punto “12”, renk “otomatik”, hizalamanın iki tarafa değil sola yaslı, girinti 1 cm ve satır aralığı 1,5 olmalı.

2- Satır sonunda alt satıra geçmek için “Enter” tuşuna basılmamalı, paragraf bitince ya da şiirde dize bitince “Enter”e basılmalı.

3- Noktalama işaretlerine özen gösterilmeli, noktalama işaretinden önce boşluk bırakılmamalı, boşluk noktalama işaretinden sonra olmalı, boşluk için “Spacebar” tuşu kullanılmalı.

4- Dipnotlar elle ekleme şeklinde değil, “Başvurular” sekmesindeki “Dipnot Ekle” ile yapılmalı, dergide dipnotları sayfa altında değil metnin sonuna koyduğumuz için, başvuru oluştururken “Sonnot” seçeneği kullanılmalı.

5- Yazılarda alıntılanan şiirler *italik* ve paragraf girintisi hizasında olmalı.

6- Yazılarda kitap adları *italik*, yazı ve şiir adları çift tırnak içinde olmalı. Yazar, şair adları, düz (regular) yazılmalı.

7- Gönderilen her ürün “Word” dosyası olarak e-postaya ekleme (attach) yapılmalı. Dosya adında ve dosya içinde en üstte yazar veya şairin ad ve soyadı mutlaka yer almalı.

İlginiz için şimdiden teşekkür ediyoruz.

Bize gelen şiirler

Abdullah Enis Savaş, Ahmed Emin Alhan, Begüm Sude Çelik, birer şiir göndermişler. Biz kendilerini daha fazla şiirlerle ve özgeçmişleriyle tanımak istiyoruz.

Alihan Küçükkaynarpınar'ın üç şiirinden "Zaman"ı daha çok beğendim. Zaman adlı şiirinden de şu dizelerin altını çizdim: "Atılmaya kıyılamayan eşyalarda gizlenen,/ Özlenen zamanlar.", "Belkilerde yürüyen,/ Belli ki'lerde yavaşlayan zamanlar"... Diğer ikisi aşk şiiri. Rainer Maria Rilke diye bir Alman şair var. Rilke, genç şair Franz Xaver Kappus'a yazdığı mektuplardan birinde, ondan aşk şiirleri yazmamasını ister.

Bilal Acarözmen, bana, şiirde yeni bir dil arayışı adına dizeleri çok yoruyor gibi geldi. Sıfatlar art arda sıralanınca okumak zorlaşıyor. Cevdet Karal, sadelik gözü pek şairlerin işidir, der. Ben de Acarözmen için şiire, koşuya devam diyorum.

Emre Günce D., ilk şiir kitabı *Ren Geyikli Şiir*'i, *Hece*'den yayımlayarak kitabının sıradanlaşmasını engellemek istediğini belirtiyor. İlgi ve iltifatı için teşekkür ediyorum. "Ülserli Matruşka" ve "Atmacalar Göçerken" adlı iki de şiir göndermiş. Öncelikle belirtmeliyim ki, şiir isimlerini de şiirlerini de çağrışımlı buldum. Emre Günce'yi daha fazla şiiriyle tanımak istiyoruz.

Enes Yeşil'in ne çok dergide şiiri yayımlanmış ve henüz yaşı yirmi. *Türk Dili* dergisinin önümüzdeki sayılarında da bir şiirinin yayımlanacağını söylüyor. *Hece*'ye de uzunca sayılabilecek bir şiir göndermiş. Bir şiirden kalkarak değerlendirme yapmak doğru olmaz, ama bize gönderilen şiirde "Arıladığım", "Yıldım'ımlar", "ataş", "Boyala" gibi yanlışlıkla mı, yoksa bilinçli

olarak mı yazıldığı belli olmayan sözcükler ya da sözcük bozumları var. Yine "mahpus demirlikleri" demiş, herhalde demir parmaklıkları kastediyor. "Köylü bir ağaç" diyor; ağacın köylüsü olur mu, bilmiyorum.

Bol bol şiir okuyun derim. Ustalar-dan... Fazıl Hüsni Dağlarca, Ülkü Tamer, Alaeddin Özdenören'den... Günlük hayatınızdan gelen konulara sığının; kendi acılarınıza, kendi sevinçlerinize...

Fatih Karakuş da tek şiir göndermiş. Ben o tek şiirde bir şair duyarlılığı gördüm. En çok da şu iki dize dikkatimi çekti: "Sen bana her zaman/ Bisikletle yokuş aşşa". Ama lütfen en az üç şiir gönderin ki hakkınızda bir değerlendirme yapabilelim.

Fatma Aksu da tek şiir gönderenlerden. Gelen şiirde hikâyecilik ve sonuca ulaşmada acelecilik var. Şu dizelerinizin altını çizdim; "ateşin ilk bulunuşu kalptedir", "kendime ben bile zor sığıyorum", "İsmim soğusun mermerde", "soğusun toprakta tedirginliğim". Lütfen şiir okumaya daha çok zaman ayırın. Göreceksiniz ki şairler, içine sizi de alan nice güzel dünyalar çizmiş.

Ferhat Nitin, dört şiir göndermiş, hiç kendinden bahsetmemiş. Kaç yaşlarında, eğitimi nedir, nerede yaşar, şiirleri daha önce bir yerlerde yayımlandı mı, hangi şairleri okur? Bilmiyoruz. Cemal Süreya, "Şairin hayatı şiire dâhil" der. Gönderdiği şiirlerde geçen "Dar kapılı Vatikan'ın zindanlarında", "Pastoral senfonide", "Basel'in çanları", "kral Lear", "Varoluş" gibi söyleyişler, şair hakkında kültür ve yaş çıkarımına imkân verse de yeterli değil.

Ferhat Nitin, kolay söyleyişlerden kaçınarak şiirde yoğunlaşmalı.

H. Burhan Erdoğan, lise son öğren-cisi. Bize kısa bir şiir göndermiş. Burhan Erdoğan’a söyle diyeceğim: Okuyun, okuyun, ezberleyin; öyle ki şiir sizin diliniz olsun.

İlker Biçer’in şu iki dizesinde bir ikinci anlam, bir ima buldum; “siz kalabalık insan grupları./ bütün sandalyeler sizin olsun”. Biçer’in anlatacağı olaylar, konular var ve şiirle onları anlatmak istiyor. Yazdıkları günlük yaşantıdan gelen konular, fakat duygular, hisler nerede?

Yazmaya devam, ama daha çok da okuyarak. Hiçbir şey azmin elinden kurtulamaz.

Kübra Öztaş, yazmaktan çok okumalı. Örneğin edebiyatımıza mal olmuş şairlerimizden birinin bütün şiirlerini alıp baştan sona okuyabilir.

Mehmet Dinçer’e lütfen şiirlerinizden emeğinizi esirgemeyin diyeceğim. İnanın şiir de emek işidir. Bizim için emeğimizden başkası yoktur. Yazım kurallarını ve kaliteli şiirler okumanızı tavsiye edeceğim.

Muhammed Bircan’ın *Siyah Işık* adlı bir kitabı var. *Hec’e*’ye de kısa bir şiirini göndermiş. İnternet vasıtasıyla Muhammed Bircan’ın birkaç şiirine daha ulaştım. Söyle söyleyeceğim Sayın Bircan’a: Her şeyden önce bir özelliği olmayan ve bilinen söyleyişlerden kaçının. Bunlar her yerde bol bulunur. Siz kendi yaratıcı gücünüze sığının.

Özgün Berk, üç şiir göndermiş. Şiirlerinin hiçbir yerde yayımlanmadığını söylüyor. İsrar ederseniz; emeğinizi esirgemezseniz, okursanız, kendi sesinizi dinler ve duyarsanız, duyduklarınızı içtenlikle ve alçak gönüllülükle yazarsanız, o dergi bu dergi fark etmez, inanın, şiirlerinizi önce dergi sayfalarında daha sonra da kitap sayfalarında görebilirsiniz.

Rahmi Furkan Öztürk, dört şiir göndermiş, özgeçmiş yok. Ben size edebiyatımıza mal olmuş şairlerden bol bol şiir okuyun, hatta beğendiğiniz şiirleri ezberleyin derim.

Rıdvan Temiz’den uzunca sayılabilecek üç şiir aldık. “Orman Yangını (Rivayât)” başlıklı şiirini okurken, bu metne neden şiir diyelim sorusu geldi aklıma. Evet duygu var işin içinde ama ortaya çıkan metin bir orman yangını hikâyesi. Evet şiirler rahat okunuyor ama kullanıla kullanıla dile pelesenk olmuş sözcükler tercih edilmiş; okuru hiç şaşırtmıyor.

Taha Arslan, SBF’de Uluslararası İlişkiler okuyor ve şiir yazıyor. SBF mezunu büyük şairlerimiz var. Öncelikle bunları iyi bir okuyun derim; şiirleriyle, şiir üzerine yazdıklarıyla...

Umut Ak, üç şiir göndermiş. Bizden şiirlerinin yorumlanmasını istiyor. Üçünü de beğendim. Yorum yapmayacağım. Siz zaten şiirin içine girmişsiniz; hem de bu yaşta. Anladığım kadarı ile okuyorsunuz da. Ben size yolunuz açık olsun diyorum. Bu uzun yolculukta şiirin ustalarıyla birlikte olmayı ihmal etmeyin yeter.

Sizden üç şiir daha göndermenizi isteyeceğim. Bir de fotoğrafınızı... Bakarsın yayın kurulumuz içlerinden bir ya da ikisini dergi sayfalarına aktarmak isteyebilir.

Sözcüklerde yazım hatalarınız var. Bazı yazım hataları, şiirlerin, e-postaya ekli dosya şeklinde değil de doğrudan e-posta şeklinde gönderilmesinden kaynaklanmış. *Hec’e*’ye şiir ve yazı gönderilirken baştaki duyuruya uyulmasını istiyoruz.

Yasin Uysal, bir şiir kitabının olduğunu ve bazı dergilerde şiirlerinin yayımlandığını yazıyor. Bu sözler bana Yasin Uysal’ın şiirle olan ilişkisi konusunda bazı

bilgiler veriyor. Yasin Uysal'a Rilke'den alıntı bir öğütle "yaşantınızı şiire göre kurun", diyeceğim.

"Zaman" adlı şiirinizi okurken, zaman sözcüğünü çok kullanmış diye düşündüm. Onun yerine bir imge mi kullanmalısınız? Şiirlerinizde kullandığınız sözcüklerin daha derin, daha geniş ya da çok anlamlı olması konusunda çaba harcamanızı tavsiye edeyim. Bu konuda Behçet Necatigil okumanız size yardımcı olacaktır. Şunu da belirtmeliyim: İmgelem, yani muhayyile, tasavvur dünyanız geniş, dolayısıyla bu sizin imgeye ulaşmanızı kolaylaştıracaktır.

Şiir yazma edimi:

Yukarıda değerlendirmeye çalıştığım şiirlerde, genelde, şiire emek vermek hususunda kolayla kaçıldığını gördüm.

İzninizle bu konuda bir iki söz söylemek istiyorum. Şiir uzun bir yol, ama bu yolda asla başarısızlık yok. Çünkü şair, ne yaptığından ne de imgelemin-den tam emin olabilir. Arı gibi sürekli çalışır. Yaptığı her işi şiiriyle ilişkilendirir. Müthiş bir konsantrasyondur şiir yazma eylemi. Şair öyle ki rüyalarında bile şiiriyle ilgilenir. Sürekli yeni olanın, farklı olanın

peşindedir. İşte bu azim onu başarıya götürür. Bir ömür harcanan emek...

Bir şair yaptığı işin peşini asla bırakmaz. Yahya Kemal'in mesela, bir kelime için şiirini yıllarca beklettiği belirtilir. Kuşkusuz bu yaratma sürecinin de görece can sıkıcı, dahası acı verici dönemleri söz konusudur. Yalnızlık ihtiyacı, uykusuz geçen geceler, düzensiz beslenme, baş ağrısı, hastalığa kapılma... Ama şair, bunların yaşanması, katlanılması, atlantılması gereken durumlar olduğunun farkında olarak, inat eder, ısrar eder. Başarısızlık anlarında tekrar düşünür, tartar, düzeltir, değiştirir, ikinci planını devreye sokar.

Bir şair, kendi şiirsel deneyimleriyle dolu bir atölyede çalışır. Bir önceki şiirine, onun büyüünden kurtulduktan sonra, hangi unsurları korumam gerekir, hangi unsurları değiştirmeliyim diye bakar. Okuduğu bir şiirde, normal bir okurdan farklı olarak, kendi deneyimlerinde karşılaştığı sorunlara yanıtlar arar.

Sözün özü şair her zaman acemi, her zaman amatördür. Yoktur bu işin bir mezuniyet töreni.

Bir sonraki *Hece*'de buluşmak dileği ile... Hoşça kalın. Şiirle kalın.

Çeşitkenar

MEHMET EROĞLU İLE ŞİDDET OLGUSU ÜZERİNE BİR KONUŞMA

Konuşan: Selin Karacan Işık

Merhaba Mehmet Bey, bu görüşme için vakit ayırdığınız için teşekkür ediyorum. Yazar olarak edebiyatın savaşıla ilgisine gerek romanlarınız gerekse söyleşilerinizde değinmektedirsiniz. Hatta 'Savaşlar olmasaydı edebiyatın yarısı olmazdı' diyorsunuz. Savaşı biraz daha geniş bir çerçeveden alıp şiddet üzerine konuşacak olursak, siz şiddeti nasıl tanımlarsınız?

Savaş olmazsa edebiyatın yarısı olmaz sözüyle söylenmek istenen kısaca şudur: Savaşlar insanı merhamet, acı, pişmanlık, ihanet, şövalyelik ve en önemlisi ölüm gibi trajik temalarla yüz yüze bırakan bir durumdur. Savaşlar insanın yazgısını şansa ve ölüme terk ettiği insanlık durumlarıdır. Başka canlılarda kıyıcılık ve merhamet yan yana mevcut olmazken insanda bu ikisi birlikte var olabilir. Trajik temalar da işte bu iki duygunun arasındaki gölgeli alanlarda büyür. Büyük romanları, önemli eserleri hatırlayalım: İlyada, Odyssea, Harp ve Sulh, Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok, Umud, Kantonda İsyan, Krala Veda hemen ilk ağızda aklıma gelenlerden. Örnekleri çoğaltmak mümkün. Savaşlar şiddetin birçok türünün, insanın çaresizliğinin bütün çıplaklığıyla ortaya çıktığı durumlar. Şiddetin nasıl tanımlandığına gelince. Tabii ki çok çeşidi ve derecesi olmakla beraber belki kabaca fiziksel ve ruhsal olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Ancak genel olarak şunu söyleyebiliriz: Şiddetin en

mide bulandırıcısı kendini koruyamayacak olana-ki bu genellikle kadınlar, çocuklar ve yoksullar oluyor- uygulanı.



İkinci olarak insanoğlunun içsel dinamiklerine inip bireyi merkeze alarak tipler oluşturunuz. Bu nedenle Issızlığın Ortası denildiğinde öncelikle Ayhan'ı, Adını Unutan Adam'la Tark'ı, Geç Kalmış Ölü ile Zafer'i, Yürek Sürgünü romanıyla da Kadir'i hatırlıyoruz. Örnekler çoğaltılabilir elbette, bu kahramanların 68 kuşağı ile anılmalarının yanı sıra onları birleştiren durumlar nedir? Yani bu kahramanların tipik olmalarını yalnızca benzer süreçleri yaşamalarına mı bağlamalısınız?

Önce, oluşturduğum roman kahramanlarına belki karakter dersek daha doğru olur kanatındeyim demek isterim. Benim, *Issızlığın Ortası* ile başlayıp, *Yürek Sürgünü* ile biten ilk beş romanım, varlıklarını kurtarıcılıkla anlamlandıran, genç, kentli küçük burjuva radikallerinin, romantik devrim serüvenlerini, şövalyece mücadelelerini ve bu mücadelenin sonucunda karşılaştıkları yıkımları ve yenilgilerini anlatır. Ben bu soylu eylemciler arasından kendine tehlikeli sorular soran ve bu sorularına cevap arayanlarla ilgilendim. 68 hareketi hem evrensel bir hareketti hem de Türkiye'nin Rönesans'ı sayılabilecek döneminin ürünü. 1960 sonrasında Türkiye'deki -1970'te darbeyle yok edilecek- özgürlük dalgası kısa sürse de ülkede ilk kez yasal solun

yaşamısına olanak verdi. Türkiye'nin genç, talepkâr nüfusunun dinamikleri de romanlarımda ele aldığım karakterleri yarattı.

Adını Unutan Adam'da çiftçi çocuğu olan Ali'nin emeğe kıymet vermesi ve ekilenleri ezmesi kahramanı derinleştiren çok güzel bir ayrıntı. Ayrıca âdeta romantik ve idealist görülen bu kuşağı eleştirircesine 'Savaşı romantikler kazanır' diyor. Barış için savaşmak sizce de ironik bir çelişki değil midir?

Devrim, Marksist ve Leninist öğretiyeye göre, ancak devrimci bir sınıf olan ve kapitalizmin ezdiği, sömürdüğü işçi sınıfının öncülüğünde yapılabilir. Ancak, işçi sınıfı bunu kendi partisinin öncülüğü olmadan gerçekleştiremez. Partinin öncüleri de çoğunlukla küçük burjuva aydınlarıdır. Bizde 68 kuşağı, partiyi reddederek ortaya çıktı. Sınıfsal örgütlenme ve işçi sınıfı öncülüğü yerine mücadele biçimi olarak -Çin'den ilham alarak- 'Halk Savaşı' ile Latin Amerikalı devrimcilerinin gerilla savaşı modelini esas aldı. Her iki mücadele türünün de Türkiye'de objektif koşulları olmadığından bu eylemler yenilgi, kıyım ve büyük bir hayal kırıklığıyla sona erdi. Unutmayın ki, küçük burjuvaların devrime katılma dürtüsü sınıfsal olmaktan çok yüreklerindeki adalet duygusu ve benliklerini başka benliklere açma, başkalarının acı ve dertlerini kendi acı ve dertleri sayan anlayışından beslenir. Yürek de her zaman romantizmi doğurur. Barış için savaşma konusuna gelince. Ne yazık ki bazen savaş kaçınılmaz bir zorunluk oluyor.

Görülüyor ki geçmişten günümüze hem dünya hem de ülkemizin gidişatını düşündüğümüzde savaşlar, saldırganlık, tacizler, mobbing... vs. kısacası şiddet devam ediyor. Siz, bugün 90 ve 2000'lerin çocuklarını ve duruşlarını nasıl görüyorsunuz?

Koşullar, anılar, pişmanlıklar ve en önemlisi acılar insanları biçimlendiriyor. 2000’li yılların çocukları 1968 ve 1978’lilerin, yani kıyıma uğramış kuşakların çocukları. Bu çocukların ana babaları kendi kuşaklarının yasını yeni nesle aktarmadılar. Belki bilinçli belki bilinçsiz, onları maruz kaldıkları acılardan korumak amacıyla politik eylemlerden uzak tuttular. Tabii buna sosyalist ideolojinin Sovyetlerin dağılmasıyla dünya ölçeğinde gerilemesinin de etkilerini katmalıyız. 1980’lerden sonra bütün dünyada olduğu gibi bizde de küreselleşme, bireycilik öne çıktı: ‘Biz’ sözcüğünün yerini ‘ben’ aldı. Yani, “Birinci, ikinci ve üçüncü olarak ben gelirim, sonra hiçbir şey” anlayışı özellikle Özal döneminde sonra, geçerli bir anlayış oldu.

Romanlarınızda kadınların da ayrı bir yeri var; Duygu, Emine, Ferda, Işık, Sevdâ... Hepsi okuyucunun zihninde bazen bir renk bazen bir koku olarak kalıyor. Klasik söylemlerin ötesinde kadın hatta çocuk ve şiddet üzerine neler söylersiniz?

Genel olarak en masum, en savunmasız kurbanlar. Aslında şiddet ve vahşet erkek türüne ait bir sıfat ve eylem. Erkek özünde kadın öldüren, kadın düşmanı bir yaratık. Kadınlar böyle değil, onlar erkekleri de emziriyor.

Son olarak yeni bir çalışmanız var mı, varsa hangi aşamada eserinizi biraz bahsedebilir misiniz?

Bitmiş, muhtemelen 2019 Ocak ayında yayımlanacak *İyi Adamın On Günü* adlı bir romanım var. Şu anda da adı şimdilik *İkinci Kış* olan bir romanı bitirmek için çalışıyorum...

Mehmet Bey beni ağırladığınız için tekrar teşekkür ediyorum.

MUSTAFA UÇURUM

Etkiye Tepki Olarak Türk Şiiri

Söyleyiş olarak adını duymak bile heyecan verir Türk şiirinin. Bu kavram, mesafesi hesaplanamayacak bir coğrafyanın binlerce yıllık serüvenine denk gelen bir söylem. Her gün büyüyen, gelişimine devam eden, dal budak salan bir coşkunlukla yoluna devam eden Türk şiiri; yaşadığı tüm değişimleri, gelişimleri yeni seslerle güçlendiren bir etkiye ve heyecana sahip.

Özellikle Divan Edebiyatı’ndan sonraki süreçte edebiyatımızın batıya açılmasıyla birlikte başlayan hareketlenmelerde karşımıza etki ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni hareketin koyduğu tepki olarak yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır, çıkmaya da devam ediyor. Bunun ilk sebebi, şairlerin kendinden önceki dönemle olan hesaplaşma arzuları, yeni bir ses bulma umuduyla ve Türk şiirine yeni bir damar kazandırma gayretiyle bir atılım yapmak istemeleridir.

Tanzimat dönemi şairlerinin Divan Edebiyatı’na birçok yönden karşı çıkışlarıyla başlayan bu oluşum; edebiyatı halkı yaklaştırmak gibi bir amaçla eserler veren edebiyat adamlarından meydana geliyordu. Dil ve içerik olarak halkı hesaba katan bu hareket, batıya açılan yüzümüzün de edebiyattaki ilk yansıması olmuştur.

Peki durum böyle miydi? Resme geniş açıdan bakınca ortada bir yenilikten elbette söz etmek mümkün. Batı tarzında ilk ürünlerin verildiği, dilin sadeleşme eğilimine örnek olabilecek eserlerin verilmeye başlandığı gibi birçok yenilik olsa da kendi içinde bir savaş dindiremeyen ve ikiye ayrılan Tanzimat belki de bugün bile devam eden çeşitliliğin ilk tohumlarını edebiyat dünyamıza eken

dönem olmuştur. Aynı dönemde yaşamalarına rağmen birbirleriyle kalem kavgasına giren isimlerin var olduğu bile düşünülünce dönemler arasında yaşanan farklılıklar çok da yadırganmamalı. Recaizade Mahmut Ekrem ile Muallim Naci aynı döneme ait iki isim olmalarına rağmen edebiyatımızdaki en ateşli tartışmaların tarafı olmuştur.

Tanzimat'ta da yer alan Recaizade Mahmut Ekrem'in Servet-i Fünûn Topluluğu'nun da önderi olması farklı bir açılım kazandırıyor aslında bize. Şairler durdukları yerden hoşnut olmayıp yeni bir sesin ardını hiçbir zaman bırakmıyor. Böyle bir değişimi daha sonra Garip Akımı'nın kurucularından olan Oktay Rıfat'ta da görürüz. Orhan Veli ve Melih Cevdet Anday ile Garip Akımı'nın manifestosunu yazan Oktay Rıfat daha sonra İkinci Yeni'ye geçiş yapar ve *Perçemli Sokak* kitabının ön sözünde İkinci Yeni'nin de şiir anlayışına çok katkısı olan bir poetika yayımlar.

Servet-i Fünûn ve özellikle Recaizade Mahmut Ekrem "yeni" taraftarı olarak yola çıksa da aruzu terk etmeden, ağdalı şiirler yazarak adı yeni olan ama eskiye öykünmeye devam eden bir süreci daha yaşatmıştır edebiyat dünyamıza.

Günümüz şiirinin temellerinin atıldığı asıl dönem "şahsi ve muhterem" bir dönem olan Fecr-i Atı'dır desek yeridir. Bunu tek başına Ahmet Hâşim'i düşünerek söylesek bile isabetli bir karar vermiş oluruz. Ömrü az olan, gençler tarafından ayakta tutulmaya çalışılan bu dönem; Millî Edebiyat'ın baskılarına daha fazla dayanamamıştır ama Ahmet Hâşim'in şiire getirdiği yeni ses ile "söz ile musiki arasında sözden ziyade musikiye yakın" bir nefes üflemiştir şiirimize.

Millî Edebiyat Dönemi adından da anlaşılacağı üzere millî unsurların ön planda olduğu, sanatçıların millî bir duruşu hayat tarzı

olarak belirlediği bir dönemdir. Özellikle Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp'in millî duruşları dönemin tümünde egemen olmuştur. Dilde sadeleşmenin başladığının en bariz görüldüğü dönemdir Millî Edebiyat. Aruz kullanılmaya devam edilmiştir ama modern şiirin imkânları da aruzla bu dönemde kaynaşmaya başlamıştır.

Arada beş Hececiler ve Yedi Meşaleciler olsa da edebiyatımızdaki en büyük kırılma 1940 yılında olmuştur. Kendilerinden önceki bütün şairlere ve anlayışlara karşı çıkan Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet'in Garip Akımı modern şiirimizin de temelini oluşturur. Şairaneliğe karşı olan bu şairler şiirimizi sıradan hayatlarla tanıştırlar. Ahu gözlerin, servi revanların yerini sokaktaki dilenci, ayaktaki nasır, arzulu yaşayan böcekler alır. Edebiyatımızın bu yeni sesine Garip Akımı ile birlikte Birinci Yeni de denir.

50'li yılların şiiri etkisini bugün de tüm canlılığı ile sürdüren İkinci Yeni'dir. Özellikle günümüz şairlerinin de temel aldıkları bir dönemdir İkinci Yeni. Kapalılığı, imgeyi, soyut anlamı ve anlamsızlığı önceleyen bir anlayışla karşı karşıya olan Türk şiiri; Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, İlhan Berk, Cemal Süreya gibi isimlerle tanışır. Garipçilerin şiiri sıradan bir zemine çekmesine tepki gösteren şairler ortaya koydukları çalışmalar ile dış dünyaya kapalı ve kendi şahsına münhasır bir sesin şiirini yazmışlardır.

İkinci Yeni'den sonra bu döneme tepki olarak ortaya çıkan Mavi Akımı, Toplumcu Gerçekçi Şiir ve diğer oluşumlar İkinci Yeni'yi ne kadar eleştirse de şiirdeki kapalılığın, kişisel imgelerin önüne geçememişler, aksine kendi şiirlerine de İkinci Yeni havasının sinmesine engel olamamışlardır.

70'li yıllarda Toplumcu Gerçekçi şiirin yayılma alanının boş bıraktığı mecrada geli-

şen ve İslami havanın şiirimizde en net hissedildiği dönem de günümüz şiirinin üzerinde önemli etkileri olan bir oluşumdur. Herhangi bir isim altında olmasa da *Edebiyat, Diriliş, Maveria* gibi dergiler etrafında ümmetçi hassasiyetle gelişen birliktelikler şiirin ruhunu beslemiş; dünyada mazlum coğrafyanın sesi olan bir şiire kaynaklık etmiştir.

Darbenin gölgesinde gelişen ve iç sesin şiirini kuran 80 kuşağı, İkinci Yeni'den aldığı hava ile bireyselliği şiirin merkezine taşıyan 90 ve 2000 kuşağı da yaşayan edebiyatımızın canlı bir sesi olarak şiirler kurmaya devam ediyor.

Mistik, protest ve epik bir ses var şiirimizde. Yaşadığımız günler bütün rüzgârlardan payına düşen imgeyi toplamaya hevesli bir iştiha ile lirik dünyadan şiirler devşiriyor. Her şiir Türk şiirinin bir parçası olarak kurduğu yeni imgelerle yarına kalacak şiir evreninin parçası olmaya devam ediyor ve edecek.

HAYRETTİN DURMUŞ

Neşet Ertaş Babasının Yolunda

Muharrem Ertaş Abdallık geleneğinin en önemli temsilcilerindendir. “Horasan Erenleri” olarak bildiğimiz Anadolu dostlarıdır onlar. “Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri” türküsünü ondan daha içli, daha güzel okuyan bu satırların yazarı bugüne kadar görmedi. Dadaloğlu dinleseydi ayakta alkışlardı...

Muharrem Ertaş'ın son nefesinde “Sazımın emaneti oğlumda” dediği kişi Neşet Ertaş'tan başkası değildi.

Neşet Ertaş da babası gibi Abdallık geleneğinden geliyordu. Belki de o akımın son temsilcisiydi.¹ Onu düşünlerde saz çalıp türkü söyleyen sıradan bir sanatçı olarak görürsek yanılırız. Elbette düşünlerde saz

da çaldı. “Garip”liğin çilesini çekti. Ancak onun yüce gönlünü, türkülerindeki derin anlamları anlayamazsak hem Neşet Ertaş'ı tanıyamamış hem de büyük bir hazineyi kendi ellerimizle gizlemiş oluruz.

Neşet Ertaş “Biz asırlar boyu akan ırmağın kanalıyız.” demişti bir röportajında. Türküyü âdeta ibadet eder gibi söylerdi. Oturduğu sandalyeden düşecek gibi olur, vücudunun her yeri titrerdi. Terinden elbisesi sıırsıklam olur ama o çalıp söylemeye devam ederdi. Türkülerin harman olduğu doğal bir ortamda doğmuştu Neşet Ertaş ve “Mezar Arasında Harman Olur mu?” türküsünü söylerken “Ben bu türküyü bebekten babamdan dinlediğimi hatırlıyorum.” der öyle alırdı mızrabı eline.

Gönlünde aşk olmayan sazı eline almamalıydı ona göre. “Tel kırılın da gönül incinmesin” diye seslenirdi sahneden. “Ayaklarınızın türabı, gönüllerinizin hizmetçisiyim” derdi kendi şivesiyle. Dinleyenlerine saygısı o kadar büyüktü ki, izin almadan ceketini bile çıkarmazdı. Yıllar su gibi akıp gitti ama o hiç değişmedi. Gözümüzün önünde yanan çağdaş bir Karacoğlan'dı...

“Gönülden gönüle gider yol gizli gizli” türküsünü dinlerken hepimiz “Gönül Dağı”na çıkmadık mı? “Yine haber gelmiş dostun elinden” deyince hangimizin yüreği kanatlanmadı, içi sızlamadı? “Bir ayrılık, bir yoksuzluk, bir de ölüm” dediği zaman kim tutabildi gözyaşlarını?

Acem kızına onunla sevdalandık, Zahide'nin hasreti onunla çörelendi içimize. Sevdğine kavuşamayanın yaşayan bir ölü olduğunu ondan öğrendik. Halime kızın peşinde koşturduk onunla, “Al yanak allanıyor”, “Kibar kızın saçları sallanıyor” dedik. “Sarı Kız” hayallerimizi süsledi... Yüreğimizde aşkı yanınca bir güzelin “Aşkın beni del'eyledi Yaktı yaktı kül eyledi” türküsü

döküldü dilimize.

Gün oldu “Al hançeri sinem işte/ Acımazsan vur sevdiğim” deyip bağrımızı açtık yâre, gün oldu “Hata benim, günah benim, suç benim” diye hayıflandık. Gün geldi “Daha bir gönüle ikrar vermedim/ Evvelim sen oldun ahirim sensin” deyip kapattık gönül defterini.

“Mühür gözlüm” türküsünü duyunca herkesin gözünde bir ceylan gezintiye çıktı. Hayallere dalındı... “Beni eller gibi görme / Sen benimsin ben seninim” türkünle umutlar yeşerdi sevdalıların yüreğinde. Aşk senden öğrendik, vefayı sende tanıdık. “Vücudun kurusa kanın çekilse / Yine şu gönlümün yârisin benim” türküsünü söylerken aşkın mezarı da devam edeceğini haykırıyordu... “Ölürsem ben mezarıma gelme gayri gelme leyli leyli” desen de “Her kusur suç bende Leyla’da değil” diyecek kadar yüce gönüllüydün. Bir düğünde görüp daha çocuk yaşta gönül düşürdüğün kızın adını gizleyecek kadar asil, yıllar sonra öldüğünü duyunca “Vay vay dünya vay” diyecek kadar kederliydin.

Baban Muharrem Ertaş’ı kaybettiğin zaman köydeki evinizin boş odalarında yalnız dolaştığını zannediyordun. Oysa biz de o odadaydık. “Uzak yoldan geldim hasretim için- Hani nerde babam Muharrem nerde?” dediğin zaman biz ölmüş babalarımızı aradık kendi evlerimizde.

Yüreğinin bir yanı yâr için atarken öbür yanı hep “ana” dedi. “İki büyük” nimetti onlar. Birisi var eden, birisi yâr edendi. Bizler bir anadan dünyaya gelen yolculardık senin gözünde.

“Darda kaldım deyi umutsuz olma/ Yok iken dünyayı var eden vardır.” diyecek kadar büyük bir iman sahibiydin. En sıkıntılı anlarında bile umutsuzluğa kapılmamış, özünden gelen yüzündeki gülümsemesi

eksik olmamıştı. Kibir semtinden geçmemişti o “Kara suratlı adam”ın. Kendisine “Üstat” diyenlere “Üstat yaratandır, bir kuluz. Bana üstat demeyin.” deyişi ondandı.

O da babası Muharrem Ertaş da saf, katıksız bir imanla türkülerini söylemiş, Anadolu insanın engin gönüllüğünü yaşatmışlardır.

“O zaman babamdan öğrendim sazı

Engin gönül ile Hakka niyazı” diyerek yetiştigi iklimin ipuçlarını vermişti bize... “Ustam” dediği babasından devraldığı mirası son nefesine kadar onurla temsil eden Neşet Ertaş’ın türkülerini gönül gözüyle dinleyebilirsek aynı heyecanı, aynı hassasiyeti görürüz.

“Analar insandır biz insanoğlu.” diyecek kadar anne sevgisiyle doluydu yüreği.

Onun istediği tatlı dil, güler yüzdü. Çok iyi biliyordu ki özü gülmeyenin yüzü de gülmezdi. Bütün türkülerinde ince bir sızı vardı hiç dinmeyen.

“Ne yemek ne içmek ne tadım kaldı

Garip bülbül gibi feryadım kaldı

Alamadım eyvah muradım kaldı

Ben gidip ellere kalan dünyada

Ah yalan dünyada yalan dünyada

Yalandan yüzüme gülen dünyada” deyip gitti.

Bizim de “Ayaş yollarında” kervanımız yok. Şad olup gülmedik eller içinde. “Gitti yârim gelmedi/Yıl oldu aylar bana...” Şimdi bize de aylar yıl. Neşeli türkülerinde bile insana dokunan ince bir hüznün var. Dağlar bizi dağlıyor, yine garipler bir köşede sessizce ağlıyor. Zülfünden bergüzar gönderen yavuklular oldukça, aşk denen içimizdeki o soylu damar kurumadıkça türkülerin söylenecek dillerde...

¹ Bayram Bilge Tokel. *Neşet Ertaş Kitabı*. Akçağ. Ankara, 2012. (331 sayfa)

KORKUT SOYLU

Bizim Külliye

Artık taşrada çıkan dergiler de dijital çağın getirdiği iletişim imkânlarından yararlanıyor. Bu durum taşra-merkez ayrımını hızla kapatıyor. Peki, taşraları olmayan bir dünya mümkün mü? Kuşkusuz bu asla mümkün olamayacak. Çünkü dijital çağın getirdiği imkânlar taşralılık kavramını coğrafi olmaktan çıkarmış ama sözlüklerden silememiştir. Artık bir davranışa, bir tutuma işaret eder taşralı olmak. *Bizim Külliye*, Elazığ'da yayımlanan üç aylık kültür sanat dergisi. Derginin Mart-Nisan-Mayıs 2019 tarihli 79. sayısına baktığımız zaman, Ankara'dan Muğla'ya ülkenin her tarafından şair ve yazarları görmek mümkün. *Bizim Külliye*, şiir, öykü ve deneme yazılarının yanı sıra bu sayı "Yazı ve Yazarlık" adlı bir dosya ile selamlamış okurunu. Dosya kapsamında yazar Alaattin Karaca, Hece Yayın Grubu Sahibi Ömer Faruk Ergezen, Yazar D. Mehmet Doğan, Kalem Ajans Kurucusu Nermin Mollaoğlu, Türk Edebiyatı Vakfı Başkanı Özcan Ünlü, Yazar Bedir Acar, Türkiye Yazarlar Birliği Başkanı Musa Kazım Arıcan, İLESAM Genel Başkanı Mehmet Nuri Parmaksız ve ESKADER Kurucu Başkanı Mehmet Nuri Yardım olmak üzere dokuz kişiyle söyleşi yapılmış. Ayrıca yetkin birçok yazardan konuyla ilgili değişik inceleme ve deneme yazıları var. Mücahit Kaçar, nasıl daha iyi şair olunur sorusuna, klasik edebiyatımızdan cevaplar sunmuş. Mesela Nâbî'nin oğluna yazdığı bir şiirde şöyle söylediğini aktarıyor Kaçar:

Sühanân-ı şuarâ-yı eslâf

Kalbi âyine-veş ider şeffâf

Türki'de Nef'i ile Bâkî'ye bak

Gayri divanları da it mülhak

Selamlıyoruz *Bizim Külliye*'yi.

Kemal Karpat da Göçtü

15 Şubat 1925'te Babadağı'nda (Dobruca, Romanya) doğan Kemal Haşim Karpat, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdikten sonra Washington ve Rewington üniversitelerinde yüksek lisans ve doktora yaptı. Rewington Üniversitesi Osmanlı Tarihi Bölümünü kurdu. Dünyanın ve Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinde yıllarca hocalık eden, yirmi ülkede yüz elliye yakın makalesi, yirmiyi aşkın kitabı yayımlanmış olan Kemal Karpat, 21 Şubat 2019 tarihinde Wisconsin'de öldü. Cenazesi, 25 Şubat'ta Fatih Camii haziresine defnedildi.

Türkiye'de yayımlanan son kitabı Sarı Saltuk Diyarı Babadağı / *Anıt Bir Türk Müslüman Kasabası Tarihi*'nin "Saadet Ablâ: Bir Osmanlı Paşa Kızı" bölümünden bir parça: "Altmış küsur yaşında olmasına rağmen bastığı yeri titreten dinç yürüyüşüyle yaşından çok daha genç görünürdü. Onun için de herkes ona 'anne, teyze' şeklinde değil 'abla' diye hitap ederdi. Evi bizim Babadağı'ndaki evimizin solunda idi. Bahçesinde elma ağaçları vardı. Evinin yanından geçerken bazen bahçeye dalar, bir elma koparıp kaçırdım. Bir gün elma koparmadan yoluma devam etmiştim. Dönüşte Saadet Ablâ'yı elinde iki elma ile beni bekler buldum. Elindeki elmaları göstererek 'Bak, bahçeye dalıp elma çalmadığın için sana iki elma veriyorum' dedi. Böylece ben de Saadet Ablâ'nın bahçesinden elma koparmaktan vazgeçtim. Saadet Ablâ'nın bir paşa kızı aklı ile beni yola getirdiğini anladım ve onu daha da takdirettim." (s. 136, Timaş Y., İstanbul, 2018)

Hece ailesi olarak Kemal Karpat'a rahmet diliyoruz.



Yeni Kitaplar

DÜŞ DÜŞE UĞULTULAR

İBRAHİM ASLANER

İZ YAYINLARI

Öykünün anlatım gücüne inanan kişilerin sayısı günümüzde artıyor. Geçen yıl 500'e yakın öykü kitabı yayımlandı. Öykünün bağımsız bir tür olması, tür özelinde sanatını icra eden kişi sayısını artırdı. Peki nicelik niteliği nasıl etkiledi? Sorumuzu cevaplayan eleştirmenlerin çoğunluğu kuşkulu olsa da umut var. Öykü yazarları farklı biçimler deneyerek metni çoğul-laştıran eserler ortaya koyuyor. Okuma biçimlerimizi de değiştiren bu algı edebiyatımızı da geliştiriyor.

2010 kuşağı, bu temayülü kendisine rota edinirken edebiyatın her türünde eser veriyor. Şiirde Eray Sarıçam, Cengizhan Genç, Burak Ş. Çelik, Leyla Arsal, Hasan Bozdaş; öyküde Gülhan Tuba Çelik, Erhan Genç, Zeynep Delav, Bülent Ayyıldız, Safiye Gölbashi, Emin Gürdamur, Selma Aksoy Türköz, Yahya Arslan öne çıkan isimler. Peki romanda yok mu? Çeşitli dergilerde



öykülerini okuduğumuz, dergi de çıkaran (Tahrir) İbrahim Aslaner ilk kitabında roman türünde eser vererek 2010 kuşağı içerisinde bir romancı olarak ortaya çıktı. Anlayanı çok olsun.

Kitap şöyle başlıyor: “Gerçeğin bittiği yerde oyun başlar / Oyun bittiğinde zaten

ıskalanmıştır gerçek.” Romanın başındaki epigraf bize hem yazarın gerçeklik anlayışı hem de metnin nasıl olacağı hakkında ipuçları verir. İpuçlarını iyi kavrayabilmek romanı da kavrayabilmek açısından önem taşımaktadır. Ancak yazar eserin adını neden düş düşe uğultular koydu? İsim, bize bir okuma biçimini haber veriyor. -Metnin ilk bölümü “Uğultular”, ikinci bölümü “Düş Düşe”- Roman, kaybolmuş babasını aramaya karar veren Tolgay’ın hikâyesini anlatmaktadır. Evdeki bilgisayarda “Uğultular” isimli bir dosya vardır. Tolgay, defalarca dosyayı okur ve babasını aramaya karar verip Amasya’ya gider.

“Ne garip! Şimdi bir baba ve bir kaçamak aşkın peşine düşmüş ne aradığını bilmeden ama bilmediğim şeyi arayarak yollara düşmüştüm ve çok saçma ama bu kurgunun bir yerinde ben de kendimi bulmuştum. Bu planlı yapılan bir şey değildi ama babam kendi günahlarını temize çıkaran bir avukat gibi beni aracı tayin etmişti ve kendi kaderinin üstünden geçersen belki kendisine hak vereceğimi düşünmüştü.” (s. 158)

Uğultular’da kişi kadrosu ilk başlarda kalabalık olsa da -benim saydığım 62- ilerledikçe ana karakterler Fikret ve Şeyda kalıcılaşır. Fikret Temizsöz, -oyunun asıl yazarı- memuriyettedir, edebiyatla uğraşmakta, hikâyeler yazmaktadır. Siyasi bir kişiliktir. Şehirde ona “Reis” demelerinin sebebi budur. Günlük hayattan ve şehirden şikâyetçi bir tavrı vardır. Ailesini din-dar olarak tarif etmiştir. Annesini hacca göndermiştir. Babasını hiç affetmez ve ölümü onu etkilememiştir. Kardeşleri uzakta olsa da onlarla konuşur görüşür. Sürekli “gri tahakküm”den söz etmektedir. Fikret Temizsöz, kendisini hep kaybeden olarak tanımlar.

“Fikret, dedim içimden yenildin işte bak kabul et bunu. Daha en başından yeniksin sen bu hikâyede. Yalnız sen değil Şeyda da yenik. İki yenik bir hikâyeye yakışmaz ama sen yine de kabul et.” (s.74)

Şeyda ile olan sürüncemeli ilişkilerinde savruk ve acılı bir görünümü vardır. Ortak alanları ise edebiyattır. Birbirlerine yazdıklarını okuturlar, kitaplar arada gidip gelir. İlişkilerini canlandıran şeyler bunlar olsa da arada duygusal olarak hep bir soğukluk vardır. Soğukluk olsa da ileride bir evlilik olarak ilişkilerini devam ettireceklerdir.

Şeyda olmasa bu hikâyenin bir anlamı olmayacağını söyleyip karakter bağlamında onu oyunun merkezine oturtur. Her şey yolundaymış gibi davranması hayatındaki olumsuzlukları bu şekilde örtbas etmesi yazılarında büyük acılar olarak ortaya çıkmıştır. Acıları, oyunun içindeki yaşanmış öykülere de yansımıştır. Özellikle “884. Cumartesi” öyküsünde insanın bekleyişini dramatik olarak tasvir eder. Düş Düşe bölümünde Tolgay, Anne, Olcay ve Fikret Temizsöz ön plandadır. Dikkati çeken şey ise Anne’nin hep suskun ve silik bir karakterken Baba’nın oldukça aktif ve her yerde sözü olan bir karakter olmasıdır.

Biçim olarak romana baktığımızda parçalı ve metni çoğullaştıran sarmal bir yapıdadır. Türler arası geçişler romana zenginlik katmıştır -tiyatro, öykü-. Bu hâliyle modern roman gibi gözüксе de postmodern öğeler daha baskındır. Üstkurmaca, romanı okurken fazlasıyla hissedilir. Okura metnin kurmaca/oyun olduğu kabul ettirilmeye çalışılır.

Romanı yorumlayan ve müdahale eden seyirciler vardır. Sanat yapıtlarında, özellikle sinemada ve edebiyatta okuyucunun

metne katılması ya da yorumlaması artık olağan bir durum olarak göze çarpar. Yazar kadar okuyucu da rahatsız olmalıdır. Böylece okuyucu yazarın metnini okurken aynı zamanda onunla aynı kadere de paylaşır.

Günümüzde dizi platformlarındaki bazı programlarda interaktif dizilerin yayımlanmasına paralel olarak gördüğüm bu gelişmeyle yazar günceli yakalama arzusunda. -“Black Mirror Bandersnatch” dizisini bu konuya örnek olarak verebiliriz- Yazar burada kendisine ait bir kitle oluşturup onlara oyun üzerine yorum yaptırmaktadır.

Bilinç akışı tekniği romanın genelinde görülür ve dilini etkilemiştir. Karakterlerdeki psikolojik durum metnin diline yansıtılarak romandaki atmosfer okuyucuya hissettirilmiştir. Ancak karakterlerin yüzeysel kaldığını belirtmemiz gerekir. Romanda karakterlerin nasıl kişiler olduğunun ayrıntılı bir şekilde aktarılması, hikâyeyi anlamamız açısından önem taşımaktadır. Geldiğimiz noktada Fikret Temizsöz dışındaki karakterlerin nasıl olduğu konusunda yüzeysel olmayan bilgilere sahip değiliz. Söz konusu durum hikâyenin de yalınlaşmasına neden olmaktadır.

Teknik açıdan oldukça başarılı ancak hikâyedeki karakterlerin zayıflığına mukabil olarak yalınlaşması romanı olumsuz yönde etkilemiştir. İbrahim Aslaner’in ikinci romanında daha iyi bir metin okuyacağımızdan emin olabiliriz. Edebiyatımız yeni bir romancı kazanıyor.

EYÜP TEKİN

ALLAH AŞKI ÜZERİNE DÜZENSİZ DÜŞÜNCELER

SIMONE WEIL

Türkçesi: Orkun Elmacıgil

KETEBE YAYINLARI

Bazı kitaplar sizi yüreğinizin derinliklerine, تنها, dokunulmamış zamanlardan bir esintiyi yaren eyleyerek taşır. Farkında olmadan içinize doğru akan, sizi insanlığa, masumiyete, teslimiyete ve kâmil bir yolculuğa taşıyan kitabın rüzgârına bırakırsınız kendinizi.



“İnsan ilmini kendinde derinleştirmesi, şahsiyetini darlıktan kurtarıp genişletmesi gerekir. İnsan ruhu âleme doğru yayılırken aynı zamanda içinde derinleşmelidir” diyor *Var Olmak* kitabında Nurettin Topçu. Bazı kitaplar sizi farkında olmadan bu derinleşmeye, ruh yüceliğine taşır. Ve

yine Üstad anlamlı bir halde devam eder: “Dimağın ve kalbin darlıklarından sıyrılmalı, içinde yaşattığı vehimlerden kurtulmalıdır. Başka varlıkların kendinde metafizik tecrübesine yer bırakmak için, bizzat kendi kendisinden boşalmalıdır. Şüphesiz bu hal azaplıdır, öldürücüdür, lakin hakikatlara kendinde hayat vericidir.”

Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Düşünceler kitabı sizi hayat veren hakikatlara taşır gibidir. Simone Weil, Yahudi bir ailede doğup, komünizm, troçkizm ve anarşizm duraklarından geçtikten sonra, 2. Dünya Savaşı’nın buhranlı ve kaos ortamında hakikate doğru çıktığı yolculukta müthiş bir arayışla İsmet Özel’in deyimiyle “*kendi masalını yıkarak*” arkasında sancılı arayışlarla sarmalanmış bir düşünce külliyyatı bırakmıştır.

Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Denemeler, Ketebe Yayınlarından, Orkun Elmacıl tarafından temiz ve sarıh bir Türkçe ile çevrilerek okura sunulmuştur. Kitap üç bölümden oluşuyor. İlk bölüm; Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Düşünceler, ikinci bölüm; Simon Weil’in yakın arkadaşı Joe Bousquet’e yazdığı ve evrensel bir dostluk seslenişi gibi âdeta insanlığı kuşatan bir duyarlılıkta yazılmış mektup, son bölüm; Allah Aşkı ve Mutsuzluk olarak adlandırılan ve yazarın daha çok hastalıklı ve manevi arayışlarla zor ve kederli geçen günlerinin gölgesinde yazılmış olduğu anlaşılan hisli, duyarlı bölüm.

Weil’e 1943’te tüberküloz teşhisi konur. Doktorları tarafından dinlenmesi ve iyi bir diyet programı takip etmesi istenir. Ancak o, politik eylemlere katılmaya devam eder; ülkesindeki direniş sebebiyle duyduğu üzüntüyle, yiyeceğini ülkesindeki insanların yiyeceği oranında kısıtlar ve oldukça az bir yiyecek ile yetinir çoğu zaman. Bir

derviş gibi yaşamaya çalışır. Paraya önem vermediği gibi özel bir tedavi de kabul etmez. Simone Weil, 1943 yılının Ağustos ayında ve henüz 34 yaşındayken kalp yetmezliğinden öldüğünde, ölüm raporunda şu ifadeler yer alır: “Merhume, zihin dengesini yitirerek yemek yemeği reddedip kendini öldürdü.”

Trajik ve münzevi, arayışlarla, tefekkürle geçen kısacık bir ömürde derinlikli ve insanı sarsan seslenişlerle yüklü eserler bırakır arkasında. ‘*Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Düşünceler*’ kitabının, ilk sayfasından itibaren yazar; “Tanrı’ya inanmak sadece bize değil, aşkımızı sahte tanrılardan korumamıza da bağlıdır” diyerek gerçek bir yönelişin, teslimiyetin ve tevhi di bir bağlılığın olması için sadece Allah’a yönelmenin gerekliliğini vurgular.

“Tanrı’ya yüzünü dönmek demek, aşkın kendisidir. Tanrı ile insan arasında aşktan gayri bir ilişki yoktur. Lakin bizim Tanrı’ya duyduğumuz aşk, kadınların erkeklere duyduğu aşk gibi kendini açığa çıkarma cüreti göstermeyen, bir bekleyiş halinde olmalıdır” derken yazar aslında Yaratan ile yaratılan arasında olması gereken muhataplığın özünü ve ne denli de merkezde olması gerektiğini ve Allah aşkının tüm aşklardan farklı ve biricik olduğunu anlatmaya çalışır ve sonrasında şöyle devam eder: “Hakikat – ölüm ile yalan – yaşam arasında bir seçim yapmamız gerekir. Eğer ilk seçeneği seçer, bunu kaldırabilir, yücelik barındırmayan şeylere olan aşkımızdan vazgeçebilirsek, bu bize yetecektir. Orada sorulacak soru yahut aranıp bulunacak olan şeyler yoktur. Eğer insan, yaşama olan bu reddiyesinde ısrar ederse, bir gün Tanrı ona muhakkak gelecektir” diyerek derinlikli tam bir teslimiyet içeren, radikal bir bakış açısıyla seslenir.

Kitap hacim olarak ince bir kitaptır ama hani derler ya; “çok kitap okumak yerine iyi bir kitabı çok oku”. *Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Düşünceler* kitabı da belki okura birkaç defa kendini okutarak farklı tefekkür durakları ve sancılı arayışlar sunacaktır.

Eşyaya, dünyaya, insana ve kendi yaratılışına farklı bir bakış açısı getiren yazarın satır aralarından aldığım ilhamla Derviş Yunus’un, Sezai Karakoç’un an an seslenişlerini duyar gibi oldum.

“İçimizdeki kötülük, yalnızca her daim saf olana dönük bakışlarımla def edilir” diyen yazarın seslenişine kulak verirken, âdeta kendini an an inandığı Rabbine taşıyan, dünyalıktan yüz çevirmiş bir yüreğin sancılı, teslimiyet yüklü seslenişini duyarsınız.

Kısır, derinliksiz, radikal ve çözümsüz okumalarla duyumsadığınız sığ bakış açısından sıyrılmak, evrensel bir Tanrı aşkının yüreklerde oluşturduğu muhteşem inkişafı hissetmek için yazarın sözlerine döneriz.

“Tanrı, aşk ile aşk için yarattı. Tanrı aşktan gayrı hiçbir şey, aşktan gayrı hiçbir yol yaratmadı. O aşkın tüm şekillerini yarattı” diye seslenen yazar bize aslında Allah’la muhataplığın hakikate uzanan yolunu gösterir. Ve yine farklı bir bakış açısıyla ve derin bir tefekkürle seslenir: “Günah, Tanrı ile aranızdaki uzak mesafe değildir, o bakışını yanlış yöne çevirmendir yalnızca.”

Allah Aşkı Üzerine Düzensiz Düşünceler aslında düzenli, akli başında, sığlıktan uzak, arınmış, duru bir yolculuğun farklı bakış açılarıyla harmanlanmış inancın, teslimiyet ve hakikat duraklarını sunuyor okura. Bozguna uğramış bir dünyanın etkelerinde, savaşlardan, her türlü dünya

telaşından başını kaldırmış ve münzevi bir yaşantıyla Allah’a iltica etmiş genç bir yüreğin sancılarını, arayış yüklü hikâyesini ve düşündüren, düşündükçe daha derinlere doğru arıtan bir yolculuğa taşıyan kitabın satır aralarında hayret makamında duruşlarınız olacaktır.

Dünyaya, yaşanan hayata, acılara, mutluluklara, hüznönlere, eşyanın ayartan hallerine doğru yazarın inancıyla bütünleşmiş, derviş duruşlu bakışından ve yaşantısından izlerle, okurun da yüreğinde inşirahlar oluşarak, hakikat eri olmanın sorumluluğunu derinden hisse-deceğı anlara taşıyacaktır mezkûr kitap okuru...

SELVİGÜL KANDOĞMUŞ ŞAHİN

DEĞİŞEN KAFALAR

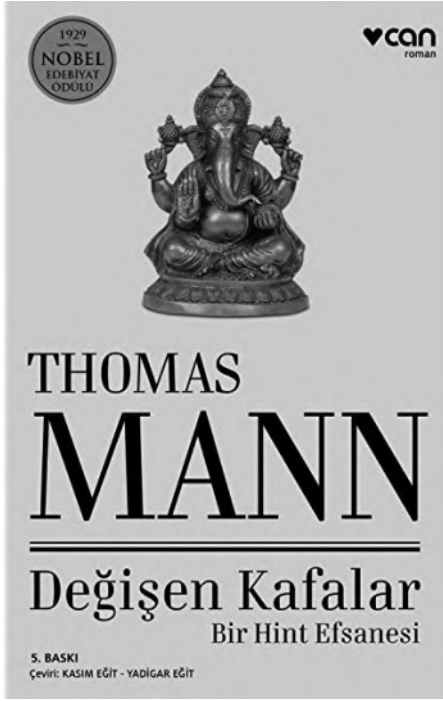
THOMAS MANN

Türkçesi: Kasım Eğit-Yadigar Eğit

CAN YAYINLARI

Can Yayınlarından çıkan ve çok başarılı bir çevirisi olan Thomas Mann’ın romanı Hint mitolojisinden bir hikâyeye dayanıyor. Yazar çarpıcı bir hikâyeyi fantastik bir anlatımla yeniden kurmuş. Okuru sarsan, düşündüren bir eser.

Hint efsanesi 12. yüzyıla dayanıyor. Brahman felsefesi, Veda kültü unsurlarını barındırıyor. Hint inanış ve felsefe evresine aşina olmasanız bile esere yabancılaşmıyorsunuz. Roman ilk sayfadan itibaren olağandışı ve sarsıcı hikâyesine davet ediyor. İnsanın benlik ve varlık algısı, hakikat bilgisi, gerçek ben meseleleri üzerine düşündürüyor, sorular sorduruyor.



Elbette bu meselelere Hint felsefesi zemininde cevaplar sunuyor. İnsanın kusurlu ve eksik varlığının bütünlüğe, mükemmelliğe duyduğu ihtiyaç; kaderin karmaşık ve düzensiz görünen sürükleyici gücü önünde savruluşu konularında tasavvufu örtüşen yanlara rastlıyoruz.

Romanda üç ana karakter var: Sita, Nanda ve Sridaman. Kahramanların ruhsal ve fiziksel özellikleri kendi maceralarını belirleyen temel etkidir. Üçü de birlikte yaşadıkları macerayı aynı zamanda kendi iç yolculuklarını da yapıyor.

İlk olarak Sita karşımıza çıkıyor. Savaşçı bir soydan gelen göz alıcı bir güzelliği olan baskın bir şehvet duygusuna sahip genç bir kız. Sita beden güzelliği ile tarif ediliyor ki onun üzerinde güzelliğin görünen tarafı ve görünenin ötesindeki gizemi konuşturuyor. Sita'nın şehvet duygusu hikâyedeki imtihanı oluyor aynı zamanda. Köyün en güzel bakire kızı olarak ayinde salıncağa binen Sita, güçlü kolları ve yakı-

şıklılığı ile Nanda'ya ilgi duyuyor. Nanda, demircilik yapan inek güden bir gençtir. O, tabiatı ve varlığı görünen yönü ile algılar, nesnel gerçekliğe dayanır, bilgisi sınırlıdır. En yakın dostu farklı bir sınıftan olan Sridaman'dır. Sridaman, Brahman soyundan gelen tüccar bir ailenin çocuğudur ve Brahman eğitimi almıştır. Görünenin ötesindeki gizeme ve bilgiye ulaşmaya çalışır. Sezgisel bir gerçeklik algısına sahiptir diyebiliriz. Ancak onun eksik ya da kusurlu yanı da zayıf ve çelimsiz oluşudur. İki dost böylece birbirini tamamlıyor gibidir. Kastın farklı sınıflarındaki iki genç tamamen farklı yapılara sahiptir.

Bir gün bu iki dost ıssız bir yer olan Altın Sinek'te dinlenirken suda tek başına yıkanan Sita'yı görürler. Bu göz alıcı güzellik onları çok etkiler. Nanda güzel bir vücut ve etten kemikten bir insan görürken Sridaman maddenin ötesindeki güzeli arar, o gizeme layık olma düşüncesine inanır üstelik kendinde o hakkı görmez. Sridaman âşık olmuş, zayıf ve hasta düşmüştür. Nanda'nın teşviki ile kız istenir ve Sridaman'la Sita evlenir. Asıl hikâye burada başlar. Çocuk bekleyen Sita'nın ailesini ziyaret etmek için çıktıkları yolda karmaşık ruh halleriyle ormanda yanlış yola saparlar. Gecenin karanlığında Sridaman Ana Tanrıça'nın tapınağına gidip dua edeceğini söyler ancak dönmez. Sridaman yalnız başına kaldığında karısının aslında Nanda'yı istediğini bildiğini anlar. Evlenerek yaptığı yanlışın karşılığında kendini cezalandırır. Kılıcıyla kafasını keser. Onu aramak için gelen Nanda bu intiharın sebebini anlar dostu olmadan eksik olacağını hissettiği için o da kendini aynı şekilde cezalandırır. Sita tapınağa geldiğinde başları bedenlerinden kopmuş ve çaprazlama üst üste düşmüş gençleri

görür. Olanlardan kendini sorumlu tutar. Kocasıyla birlikteyken aslında Nanda'yı istediğini, kendini bu şehvetten kurtarmadığını, doğacak çocuğunun da mutlaka kusurlu olacağını düşündüğü için suçlu olduğunu düşünür. Tam kendini asacakken Ana Tanrıça'nın sesini duyar. Ana Tanrıça kurbanlardan hoşnut değildir. Düzensizlik üzerine kurduğu düzeni Sita bozmuştur. Gençler de aslında tanrı için değil benlikleri için ölmüştür. Sita'ya namuslu olması karşılığında ikisini dirilteceğini söyler ve kopan kafaları vücutlara yerleştirmesini ister. Sita söyleneni yapar ama beraberinde büyük bir hata da yapar. Kafaları yanlış bedenlere yapıştırmıştır. İki genç dirilip ayağa kalktığında başlarının farklı bedenlerde olduğunu görür. Bu hali reenkarnasyon inancıyla ilişkilendirmek mümkündür. Farklı bir sınıfta yeniden doğmak... Ortada çok büyük bir sorun durmaktadır. Gerçek koca kimdir? Aslolan kafa mıdır beden midir? Gerçek 'ben' nedir? Sita'nın kocası, Nanda'nın bedeni üstündeki Sridaman'ın kafası mıdır; yoksa Sridaman'ın bedeni üstündeki Nanda'nın kafası mıdır? Nanda için gerçek koca Sridaman'ın bedenidir, yani kendi kafasının üstünde durduğu bedendir. Çünkü ona göre çocuk bedenle var olur. Sridaman için asıl olan kafadır. Bu yüzden de Nanda'nın bedeni üstünde

olan kendi kafasıyla Sita'nın yanında gidecek olan odur. Sita için sorunun cevabı yoktur. En sonunda dördüncü bir kişiye sorulacak, o kişinin kararına uyulacaktır. Bir bilgeye giderler. Bilge asıl olanın kafa olduğunu ileri sürerek kararını verir. Sridaman durumdan memnundur. Zayıf ve çelimsiz vücudunun yerinde güçlü bir beden vardır. Karısı için ideal bir bütünlüğe kavuşmuştur. Nanda münzevi hayata çekilir. Bir süre sonra çocuk doğar. Doğan çocuğun görme kusuru vardır. Ancak zamanla Sridaman Nanda'nın bedenine gerektiği gibi bakmaz, onun gibi çalışmaz. Bedeni zayıflar. Sita, ona baktığında artık ne Nanda'nın vücudunu, neşesini görmektedir ne de kocası Sridaman'ı. Çocuğunu alır ve kocasının bedeni-ne gider. Uzun bir yolculuktan sonra Nanda'nın yanındadır ve geceyi birlikte geçirirler. Ertesi sabah Sridaman gelir ve üçü için artık çıkmaz söz konusudur. Nanda ve Sridaman kılıçlarını birbirlerinin yüreklerine saplayarak ölürlər. Sita ise yanarak ölür.

Okur bu çarpıcı hikâye içinde bizi biz yapan nedir sorusunu sorar. Kusurlar insanın parçası mıdır, eksiği midir? Her birimiz bir bütün'ün parçaları mıyız?

Değişen Kafalar okunması gereken bir kitap.

MESUT SÜTÇÜ



GOETHE VE DÜNYA EDEBİYATI

Gürsel Aytaç

İNCELEME | 144 Syf.

Goethe ve Dünya Edebiyatı başlıklı bu çalışmamda Goethe'nin isim babası olduğu Dünya Edebiyatına kendisinin bizzat önderlik etmesi, Batı ve Doğu edebiyatlarından örnekler alıp onları değerlendirmesinin yanı sıra İran'lı şair Şirazlı Hafız'ın Divan'ından esinlenerek bir "Batı Doğu Divanı yaratması" üzerinde tek tek durulmaya değer konulardır. Ve bunların sonucunda Goethe ve Dünya edebiyatı konularının içiçe alınması gerekiyordu. "Dünya Edebiyatı" kavramı ya da teriminin kazandırdığı bir faaliyet de edebiyat çevirileridir ki buna da Goethe bizzat uygulama ve teoride önderlik etmişti.

Goethe'nin edebiyat faaliyetlerine bu anlamda verdiği emek, onun bu alanda ne kadar ileri görüşlü olduğunun da bir göstergesidir. Bugün birçok üniversitenin Sosyal Bilimler Fakültelerinde faaliyetini sürdüren Batı Dilleri ve Edebiyatları ve Doğu Dilleri ve Edebiyatları bölümlerinin geçmişi hiç de azımsanmayacak ölçüdedir. Batı ülkelerindeki Şarkiyat ve Türkoloji çalışmaları oldukça eskilere dayanır. Bu durum yani aynı fakültede farklı edebiyatların incelenmesi, araştırılması, dallar arası çalışmak isteyenlere de açıktır ve onlar Dünya Edebiyatının asıl ihtisas sahipleri olarak verimli olabilirler.