

yitik söz

SANAT, EDEBİYAT VE DÜŞÜNCE DERGİSİ Yıl: 5, Sayı: 26 Aralık 2024 - Ocak 2025

anılara defterlere sığar mı
aşk
belki mümin bir kalbe
Ömer Erinç



Fotoğraf: Yasin Mortaş

CAHİT KOYTAK
Bağım, Bahçem,
Kulübem...

KONUŞAN: SERCAN CEYLAN
Cemal Şakar'la Öykü,
Kurmaca ve Sanat Üzerine

MEHMET ULUKÜTÜK
Postkolonyalizmin Grameri:
Özensiz Sorular Öznesiz Cevaplar

DEPREMLERİN ŞEHİRLERE ETKİSİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ "KIRILMA" ÇIKTI!



yitiksöz

SANAT, EDEBİYAT VE DÜŞÜNCE DERGİSİ Yıl: 5, Sayı: 26 Aralık 2024 – Ocak 2025

İçindekiler

CAHİT KOYTAK Bağım, Bahçem, Kulübem...	4
AZİZ KAĞAN GÜNEŞ Pansuman	6
YASİN MORTAŞ İmkânsız	7
MEHMET AYCI Sütleğen	8
YUNUS EMRE ALTUNTAŞ Bungun	9
NURETTİN DURMAN Bir Seveda Yolculuğu Düşüyor Payıma	10
SİNAN DAVULCU Sakın Gitme	11
EKREM ELMAS Büyültü Çingene	12
HÜSEYİN ÇOLAK Sınanmak Oksit Olmaktır Kendi Pasına	13
AYŞEGÜL SÖZEN DAĞ Ve Dünya Yeniden Dönmeli Göğsümüzde	14
CAHİT KÜÇÜK Evrende İnhilal	15
AGÂH SAYRA Sorunun Korku Celbi	16
MEHMET RAKİPOĞLU Kudüs: Tarih ve Kültürün Kutsal Durağı	17
MEHMET ULUKÜTÜK Postkolonyalizmin Grameri:	
Özensiz Sorular Özensiz Cevaplar	19
MUSTAFA GÖK Nehir	22
KASIM KÜÇÜKALP Epistemoloji Öncelikli Düşüncenin	
Eleştirisi Bağlamında Hakikatle Hakikatli Bir İlişkinin Ontolojik	
İmkânları Üzerine Bir Deneme	23
CEMAL ŞAKAR DOSYASI	
MEHMET NARLI Cemal Şakar'ın Kuramsal	
Yazılarının Çekirdeği: Sanatın Kendiliği	26
BEDİA KOÇAKOĞLU Evsiz Kapılar	31
SUAVİ KEMAL YAZGIÇ Cemal Şakar'ın Öykülerinde Görsel Öğeler	35
BAHTİYAR ASLAN Cemal Şakar'ın Hikâyelerinde Metinlerarasılık	37
HACI AHMET SEVGİLİ Biten ve Yanan	40
KONUŞAN: SERCAN CEYLAN Cemal Şakar'la Öykü,	
Kurmaca ve Sanat Üzerine	41
EREN BUĞDAYCI Cemal Şakar Öyküleri Bizi Hangi Durağa Çıkarır	48
SERCAN CEYLAN Cemal Şakar Öyküsünün Felsefi Kaynakları	51
SELİM SOMUNCU Asabiyetin Poetikası: Cemal Şakar	57
MUSTAFA KÖNEÇOĞLU Cemal Şakar'ın Fragmanlar'ı	
İçin Birkaç Fragman	59
ALİ GALİP YENER Mehmet Âkif Ersoy Şiiri Üzerine	
Kıyaslamalı Notlar	61
KEMAL KAHRAMAN Nazif Gürdoğan Hoca'dan Kalan Hoş Sada	65
ANIL ERSOY Ömer Erdem'in Gözünden Sezai Karakoç	68
RIZA BAKIŞ Aklını Kalbiyle Genişleten Hareket İnsanı: Akif İnan	72
YAŞAR ERCAN Çağdaş Türk Şiirine Çıkan Yola Bir Bakış:	
Çözümlemenin Estetiği	76
ZEYNEP SATI YALÇIN Gözlerinde Derin Kuyular	79
SİNEM SEVGİLİ Acı Çaya Dönerken	81
GÜLÇİN YAĞMUR AKBULUT Kekeme	82
VEDAT ALİ KIZILTEPE Sıradan Bir Kaza!	84
İSMAİL KILINÇ Sardunya	89
AHMET ERGİN İlk Göz Ağrım: Hayat Bir Sahne	92
NURULLAH AYDIN Hayat Bir Sahne Bize Ne Söylüyor?	94

Hikâye Edebilmek

Sanatın, edebiyatın özünü anlatış tarzı belirler. Anlatış biçiminin dip dalgalarını ise hikâye edebilme duyarlığı izhar eder. Yaratışın evvelinden hız alan anlatış hissiyatı, büyük hikâyenin katmanları çözüldükçe anlaşılmaya başlanır. Sözün başlangıcı kelimeler ile de anlatış âmi ifşa olur. Yakaza hâlini özümseyen vakitlerin seyrine açılır yürek. Böylelikle insani edimlerin şifresi sökülür. Simalardan okunan hüznün ve sevincin şavkı siner toprağa. Yeryüzü ahalisine ruhundan üfleyen ilahî iradenin tecellisinden yansıyanları anlatma gayretine yönelir insan.

İnsanın asal tercihini belirleyen istikamete duyarsızlaşması, onun hikâye ediş tavrından kopuşunu açığa çıkarır. Her yüzün bir hikâye anlattığı vakitleri geride bırakır insanlık. Kişi, zamanla kendisi oluş hikâyesinin taşrasına düşer. Söz konusu düşünüş, modern zamanlara kadar serpilmesine imkân hazırlar. Geline süreçte Âdem'in çocukları kendi oluş hikâyesiyle irtibatını koparır.

Hikâyesiz oluş, gitgide modern dönemlerin pratiği durumuna gelir. Kolay ulaşılabilir ve tüketilebilir olan değer kazanırken emeğin hisilüsü herhangi bir zenginlik doğurmaz. Zahmetsiz ele geçirilenlerin kıymet ifade eder duruma gelişle insanın iç dünyasını enformasyon çıngınları basar.

İnsan, dokunamadığı dünyaların tınısına var oluşunu kapatır sonunda. Anlatı ormanlarını görmezden gelen tutumuyla yaşadığı ânla ilgisini keser. Alnını gelişigüzel hoppalıkların akınına ipotek eder. Malumat yığınlarının bendesi oldukça sempatikleşeceğini düşünür. Yeryüzüne bir hikâye ile geliş bilgisine yabancılaşmanın kırıncılığını duymamaya azmeder. Şükretmeyi tersyüz edişle anlam bilgisine ilgisizliğini de ortaya koymuş olur.

Yitiksoz, sayfalarında usta kalemlerle genç yazarların ürünlerine bir arada yer vererek bir çağın büyütmeye çalışıyor. Bu sayıda Cemal Şakar dosyasının yanı sıra şiirler, denemeler ve öykülerle okurunu selamlayan *Yitiksoz*'ün yazı çığırının zenginleşerek sürmesi dileğiyle nice sayılara...

YITIKSÖZ

İKİ AYLIK SANAT, EDEBİYAT VE DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yıl: 5, SAYI: 26
Aralık 2024 - Ocak 2025
Yayın türü: Yerel Süreli

ISSN: 2718-0670

İmtiyaz Sahibi
Kahramanmaraş Büyükşehir
Belediye Başkanlığı

Yazı İşleri Müdürü
Duran Doğan

Genel Yayın Yönetmeni
Duran Boz

Yayın Koordinatörü
Mesut Serdar

Yayın Kurulu
Mehmet Narlı
Mehmet Özger
Selim Somuncu
Erdoğan Aydoğan
Mustafa Köneçoğlu
İnci Okumuş

Kapak Fotoğrafları
Yasin Mortaş

Tasarım
Ali Şenocak

Son Okuma
Erdoğan Aydoğan

Sosyal Medya
twitter: @yitiksoz
facebook: @yitiksozdergisi
instagram: yitiksozdergisi

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi
Kahramanmaraş
Büyükşehir Belediyesi
İsmetpaşa Mahallesi
Azerbaycan Bulvarı, No: 25.
Dulkadiroğlu/Kahramanmaraş

e-posta
yitiksoz@gmail.com

Baskı

Akbaba İletişim Matbaa Basım Yayın
Tanıtım Eğitim Danışmanlık ve Anket Hizmetleri
Şazibey Mah. 2. Sk. Hisar Apt. No:10/A
Onikişubat / KAHRAMANMARAŞ
Tel: (0344) 235 40 02 - 0532 517 62 24
akbabailetisim46@hotmail.com

| CAHİT KOYTAK

Bağım, Bahçem, Kulübem...

İçim, bir bahçe olsaydı, Tanrım,
Küçük bir bahçe, kayranla Senin!
Her sabah su çekerdim
Gerdelle hayatın diplerinden
Ve sulardım çiçeklerini, Senin,
Çiçeklerle söylemek istediklerini yani,
Hiç mi hiç aksatmadan bahçıvan güğümümle:
Bu yaşlı, bu yorgun yüreğimle.

Meşe dallarından çitler örneği,
Yazdıklarımın kuşatırdım yaşadıklarımı,
Gelip geçen hocalar, papazlar, eleştirmenler
“Bakın, bakın şaire!” diye söylenirlerdi,
“Müşterinin ceketlik kumaşından kendine
Yeleklik pay artıran şu günahkâr terziye!
Hikâyenin finalinde bir bahçelik yer ayırmış,
Bir bahçe ve bir kulübe, bu şaircik kendine!”

Derler ve bıyık altından gülerlerdi;
Desinler, gülsünler, aldırılmazdım!
Henüz akılları baştan alacak
Kakülleri, gamzeleri çıkmamış
Çimenler, yoncalar ekerdim,
Turfanda dizelerin rüzgârda
O sarsak ve uyumsuz, bazen hercai endamıyla
Salınan meyve fidanları dikerdim oraya.

Çitlerin dibinde sardunyalar;
Tarlalarda fulyalar, kasımpatılar...
Daha adlarını belleyemediğim
Hevenk hevenk süs bitkileri...
Tıpkı benim, fiyonklara, boncuklara doymayan,
Frapan imgelere hevesli gençlik şiirlerim gibi.
Bilmek mi, neyi simgeliyorlar?
Ya da sezmek mi, kozmik imaları ne?

“Geçelim, geçelim!” derdim,
 “Birgün gelir bunun da vakti!”
 Sonra bahçe kapısı ile gönlün kapısı arasına
 Aklın taşlarıyla bir patika döşerdim;
 Bir patika, beynin kıvrımları gibi
 Kıvrım kıvrım dolambaçlı, dantelli!
 Bir patika ki, sonsuz kıvrımlarıyla
 Canından bezdiriyor sabırsız okurları...

Ama ömrünü uzatıyor, serazat yolcuların;
 Ve yol türkülerini, yol öykülerini
 İthaka’nın yolları gibi...
 Bir patika ki, ölüm,
 Bu işini fazla ciddiye alan
 Çatık kaşlı zaptiye, baskına geldiğinde,

Meşum ayak sesini, menzile varmadan daha
 Kayrak taşları hemen haber veriyor bana
 Ve ben de beklerken kaderimi
 Ona muzipçe bir oyun, bir nispet olsun diye,
 Bahçemin bir köşeciğine
 Tutup kendi ruhumu ekiyorum:

O sinameki tohumu, o kukumav kuşunu
 Ekiyorum bir köşeye, umutla!
 Toprağını çapalıyor, suluyor, gübreliyor.
 Sonra oturup gece gündüz başında
 Olacak olanları gözlüyorum;

Acep bir şey biter mi, acep bir şey biter mi?
 Diye kaygıya kapılıyor, huylanıp duruyorum:
 Ya bitecek olursa, ya bitecek olursa!
 Ot mu biter, diken mi, ot mu biter diken mi,
 Ot mu, gül mü, diken mi?

Yoksa, açıp açıp solmaktan,
 Açmanın ve solmanın anlamı üzerine
 Fazla kafa yormaktan,
 Tanrı’nın boyasıyla boyanmayı unutan
 Kül rengi bir çiçek mi, yeşermeden kuruyan?”

22 Ekim 2018

‘Yürekte Bekletilen Şarkılar’ Kitabı

| AZİZ KAĞAN GÜNEŞ

Pansuman

Hacer'e

insanın en çok yalnızlığı yorulur
kaç şiir söyledim ben aynalarda kendime
kaç mısra sipir aldım kaç mısra da vuruldum
tutamam diye korkup söz vermedim kalbime

hesaba katıldım ama hesap etmedim
bilmedim formüllerini riyanın
mirasyediler bir günde harcadı
yıllardır yutkunarak biriktirdiğim sabrı

sustuğumda yüzümü dinle
yüzümün vadilerinde kırgınlıkların sığdığı
yakıyor dünya vakti yaşama gelenler
gülüşün gözlerimin tek serin sığınağı

kadife parmakların muhabbet merhemi
dünümü pansuman et yarınımı imar
beni göğsüne yasla göğünde uçur beni
kaçmasın dolup dolup boşalmayan umutlar

suskunluğum bende kalsın sesimi sen al
gözlerin yankılansın duvarında evimin
sen hikayesini yaz damla damla yılların
ben kelimelerin başını okşamakta mahirim

| YASİN MORTAŞ

İmkânsız

ben imkânsızın imkânı oldum/bunu bil
bütün yollarını açtım çıkmazın
kök oldum ağaca
külünk oldum taşa
yorgun bulutlardan umut sağdım akağına
ben yalancılara aşîkar bir doğru oldum/bunu bil

ben unutulmaz
bir imkan bıraktım imkânsıza
yollara "iyilik" işaretleri bıraktım

görmediler

bunu bil

| MEHMET AYCI

Sütlegeñ

Her ânın ayrı bir tadı
Her anının da bir ayrı
Tadarsın yaşadığınca...

Acı sevince karışır
Tenden bir küpün içinde
Sızarsın yaşadığınca...

Sanırsın sessizlik duvar
Sessizlikten de kapılar
Açarsın yaşadığınca...

Anladığın kadar dünya
Yorumladığınca rüya
Görürsün yaşadığınca...

Sızılar yıldızın olur
Sönünce başka gökyüzü
Işırsın yaşadığınca...

| YUNUS EMRE ALTUNTAŞ

Bungun

Değirmi yüzüne bakınca genişliyor sahnım çoğalıyor
ölümler giriyor taze ve basit ölümler gündelik hatalardan
traktör devrilmiş ezmiş sürücüsünü veya ne bileyim kamyonu
çarpmış arkadan bir araba tüm aileye mezar olmuş
küçük çocuk düşmüş balkondan tutamamış güneşi
çımasını unutmamış o gemi sürüklemiş sahili ardından

Tevekkeli ölümler ah dedirten ah ki sadakasız yolcular
varidatını yığmışlar avluya sahibi kalmamış fasarya
utangaç bir konuk gibi bekliyor duasız kademsiz murabaha
cüzdanını işletmemiş bekliyor banka görevlisi gelmesini ölünün
çöğen ekiyor ağıtlar musallanın başında dirilsin diye bekliyor
yengisini mırıldanıyor birkaç ruh toprağın diğer ucundan

Ağyarıdır kendinin insan ki ağyarıdır kaderinin unuttur kıblesini
pelvan sanır kendini dağlara sığmaz olur bakarsın evrene sarar
bakışlarını döller madun eder binleri yüzbinleri sığmaz sanır
oylularını doldurur billur sazlıkların dibinden gelir haznesi
şayka salar dört yana uzasın diye sakalları altın ipek inci yakut
ne varsa toplar ve sonra şirpençe vurur sığar bir metrelik toprağa

| NURETTİN DURMAN

Bir Sevda Yolculuğu Düşüyor Payıma

İçinden rüyaların geçtiğı
Geceyi vurmak için seherin alnacına
İnce işler uzmanı çıkıp şöyle meydana
Burası ey sevgili değil mi ki aniden
Bir kıvılcım vurması çıkması hiç aradan.

Sabahın koşu yolu giderken bir başına
Bana şiirin ritmi sözcüğün rengi ile
Yolumun üzerindeki tuzakları bozmak için
Buldumsa kendim buldum miri malı
Bir sesin içindeki nağmeden.

Kime kimseye değil hepsi şehir içinde
Güzelim sevincini dökünce sağa sola
Dolaşıyor olması dağ bayır çarşı pazar
Burası seyirlik olsa bakılsa daha serin
Gecenin yıldızları çıksa mehtap aradan.

Aşk mı dediniz elbet özünde hasret olan
Bütün mesele güzelleştirmektir dünyayı.

| SİNAN DAVULCU

Sakın Gitme

Bir gül batımı sayarlar seni, gitme
Barut kokusu sindiğinde terazilere, göz göz silindiğinde şemail
toprağa koyar gibi ökçelerin bağrına basarlar seni

Sesinde çiçekler uzuyor, kurdun kuşun blöfünü gördün iyi
Tomurcuk güneşler içindesin bu daha iyi
Bunca kişi senin içinde
susunca dünyaya susuyor
ıramış kelimeler kuruyorsun konuşunca
Annelerin çocukları öptüğü yerden mi bakıyorsun

Bu besteyi muğlak ezgilerle vururlar gidersen
Babalar ezan arar durur kösteğinde
minareler meddücezirlere çekilir
Teheccüt miktarı kal hiç olmazsa evvelki suların miktarı
bebeler kuşluk vakitlerini yoksa nereden bilebilir

İçini yakıp kavurmasın duman dumandan okunur bu şehirde
Ateş atlar olsa soluk soluğa
Yakup'un ayakaltlarında külçelenir

Gül(müş)sün
Sırtındaki bu/yük bu buyurgan veryansın
Duamızın ortasına düşsün.

Bir gül batımına yorarlar seni
Aynı kaderi yaşayıp insan başımıza
Dilersen bu bıçaksırtını dilimize sür,
Sakın gitme.

| EKREM ELMAS

Büyülü Çingene

Çok gerilerde kaldı, oyuncakları konuşturduğum
Ve canı sıkın Süreyya abları anlamadığım zamanlar.
Büyüdüm ve bir gökyüzüm oldu,
Çocukluğumda bulut bulut tohum ektiğim.
Ben bu yüzden sana aykırı gelirim.

Hem derin tutkuların var senin, uyuşamayız.
Hiç anlamam ben gerçekliğin boyutlarından
Ölüm öncesinin tek dünyalıyım işte
Kalalım burada ben bir âşık
Sen orada bir büyülü çingene
Zaten yeryüzü yangın yeri
Aşk en son mesele.

Arzularım makuldür
Bakışım ve çizgim net
Ne derinlerde hazine bulma
Ne sırta kadem basma işi var bende
Yüzüme baksan yüzeysel yaşamının gururunu görürsün
Duyulur işte birine seslensem
Bir taş atsam bulur şeytanı
Karda yürüsem ayak izim belli olur
Uymaz türkülerim senin çalgılarına, sevme beni

Düz adamımdır, iyi derim iyiye, kötüye kötü
Bir çağrıya koşan ayak
Bir dava için çarpan kalp
Bir mazluma uzanan yardım elidir benim için cennet
Erik eriktir işte, üzüm üzüm
Yunuslar bilir ötesini, ben bilmem
Üzülürsün bir süre sonra, sevme beni büyülü çingenem

| HÜSEYİN ÇOLAK

Sınanmak Oksit Olmaktır Kendi Pasına

Müminler kardeşir kelebekler sergüzeşt
Kalabalıklar izdihamıdır münzevilğin
Gökyüzü mütemadiyen stabil
Bak nasıl sığdırır bir kalbe hepimizi
Boy boy saksılara ekilse Hâbil
Çiçeğin bahara inancı gibi
Nedenler seyyale sonuçlar hep putperest
Ölümü düz bir çizgi ile tarif ediyor tababet ehli
Olay yeri inceleme şeridine benziyor hayat
Dudak okumayla bilinmez dünya haberleri

Tanınmayacak halde dünya
Taslaklardan eskizlerden anlayabildiğim bu
Medet umma umarsızca
Tutsaklıktan tutarsızlıktan
Legolardan yeni bir dünya yap kendine
İnsan ırmağına düşürme umudunu
İyi huylu oyuncakların olsun senin de

Bir bir seyreliyor saçları söylenecek sözlerin
Mahut bir avuntu seküler vakar
Aşk bir kamulaştırma terimi değildir
İstimlak alanlarını tespiti yarar
Soyludur asaleten
Siyah bir ilkokul önlüğü kadar

Hangi zamire baksam hep birinci tekil şahıs
Kalbinin ortasından geçen ırmak
Hunhar, baygın ve turfa
Tercihli katliam seçici müntehir
Kişi başına düşen gayrisafi milli hâsıla

Sınan ki sınanmak oksit olmaktır kendi pasına
Kalmak, baktığın vitrinde gül bitirmektir
Özenip durma kuşlara
Yekûnu kâfi miktar dikotomi
Yaran sağalınca biter dünya
Sözü beklet bak kelimeler henüz terli
Sancıyla başlar güzel olan her ne varsa

| AYŞEGÜL SÖZEN DAĞ

Ve Dünya Yeniden Dönmeli Göğsümüzde

Gökyüzünde sessiz bir kuş
Kanatında çocuk sesleri
Bir rüzgâr gibi süzülür
Masmavi göğe karışır
Hiç bitmeyen umutlar gibi

Toprağa bir damla su düşer
O damla, barışın soluğu
Bir çiçeğin kalbinde büyür
Su olur, toprak olur
Gözlerden silinir savaşın izi

Taşların içinden geçer çocuklar
Ayaklarında toprak, ellerinde ışık
Bir masal fısıldanır gölgede
Sessiz ve yalnız bir masal
Kimse duymaz sesini

Uzaklarda yanan ateş sönmeli
Çocuklar gülmeli
Tüm annelerin yüreğine
Serin sular serpilmeli
Savaşın rüzgârı usulca çekilince
Ve dünya, yeniden dönmeli göğsümüzde.

| CAHİT KÜÇÜK

Evrende İnhilal

Uluyan sesleriyle bir insanlık daha uzaklaşıyor yanımızdan
bize sevecen yürüyen adımlar usul usul aslına adımlıyor
Kısa hamasi ve hanımeli bir ürkeklik var bunda
Yerin bu sessizliği ufukta kuşları tedirgin ediyor.
bir inhilal ile al elimizden sûreti
ve bize bir balkon sabahı bırak
ki rahminden çıkan güneşi unutmasın gözlerimiz
bizi de iğfal etmesin çağın yapay yağmurları

içimiz dışımız üstümüz başımız yorgunluk kuşanmasın

sana kusurunla tahammül ediyor bir yeryüzü
ararken sonsuzlukta sen eşsiz kuleleri
kuramlar bize bir izafî halden dağılıyor olsa da
kopan bu manyetik fırtınaları durdurmak uzağımızda

oysa ne serin bir hal ile başlamıştık yola
ne kızgın hayallerimiz vardı içimizde
kavuran döngüsüyle evreni sarsarken hırslımız
ekinler gibi yığıldı yere hastalıklı bedenlerimiz
aslında
bir Tanrı'yı ihmal etmenin bedeliydi olanlar

| AGÂH SAYRA

Sorunun Korku Celbi

Ne şövalye ne renk arıyoruz
Burası başka belde.
Ciğerini enkazda bırakmış babanın yüzü
Çizilmez ve çözülmez acıdır Abidin.
Şifayı bilen öne çıksın!

Yüzü yenilmiş bir cesedin ojeli tırnakları
Kıvrılıp yatarken rüyalarım
Yuva kurdu içime, sarsıldıkça büyüdü.
Ne yapsam beyhude
Dili dönmeyecek çocuğun
Ko/r/kusu ne zaman geçer doktor?

Başka yenilgi için giyinmiştim zırhımı
Bu karanlığa hazırlığım yoktu
Sen şahitsin Rabbim
Saymayı unuttuğum günden beri
Hangi acı arasında kurdeşen döktüm?

Sormaktan yorulan kalbim için dua...
Sordukça dağılan yüküm ağırlaştı
Şüphesiz şüpheden şarkımın tüm notası
Bilenler söyler şehrin acısını
Şehzadem bilmesin bunları

| MEHMET RAKİPOĞLU

Kudüs: Tarih ve Kültürün Kutsal Durağı

Kudüs, tarih boyunca sayısız medeniyete ev sahipliği yapmış, birçok inancın kesişim noktası olarak not edilmiştir. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dini açısından kutsal şehir olarak kabul edilen kadim şehir Kudüs, çok farklı imparatorluklara tarihin farklı dönemlerinde başkentlik yapmıştır. Dahası Kudüs'ün siyasi tarihi, insanlığın ilk dönemlerine kadar geri götürülebilir. Özellikle Hz. Davud, Hz. Süleyman, Hz. Musa ve Hz. İsa'nın tebliğine muhatap olan İsrailoğulları Kenan diyarını mesken edinmiş ve bu bölgede uzun yıllar geçirmiştir. Akdeniz, Asya ve Avrupa jeopolitiğinde de kritik öneme haiz olan şehrin ikliminden coğrafi konumuna kadar birçok faktör Kudüs'ü çok farklı kılmaktadır. Kudüs'ün haiz olduğu bu istisnai konum şehre yönelik politikaları ve stratejileri de etkilemiştir. Örneğin Hristiyan dünyası Haçlı Seferleri'ni Kudüs'ü kontrol etmek için icra etmiştir. Öte yandan Kudüs'ün özel konumu, Kudüs'ü yalnızca bir coğrafi bölge değil, aynı zamanda dinî, kültürel ve politik anlamda dünya mirasının bir parçası yapmaktadır. Benzer şekilde Nuh Arslantaş ve Eldar Hasanoğlu'nun Kudüs: Vahiyle Kutlanan Şehir kitabında ifade ettiği gibi Kudüs tarih boyunca bir şehir devleti, şehir ve bölgeyi ifade etmiştir. Kudüs'ün zengin tarihî, kültürel dokusu, siyasal tarih ve jeopolitik açıdan birçok inanç müntesibi ve siyasetçi için şehri özgün bir konuma yükseltmiştir. Şehrin tarihî olarak barış misyonunu üstlenmesi, Osmanlı'nın manevi mirası olması, İslam dini için kutsallığı ve son olarak küresel vicdan ve barışın korunması bakımından Kudüs, diğer şehirlerden farklı bir yere tekabül etmektedir.

Tarih Boyunca Kudüs: Birlikte Yaşama ve Barışın Şehri

Kudüs'ün tarihi, M.Ö. 3000'li yıllara kadar uzanır. O dönemden bu yana Kudüs hem Yahudilik ve Hristiyanlık hem de İslam için kutsal sayılmıştır. Şehrin önemi, burada bulunan Mescid-i Aksa, Ağlama Duvarı ve Kutsal Kabir Kilisesi gibi kutsal mekânlarla daha da artmıştır. Kudüs'teki bu kutsal mekânlar, yüzyıllar boyunca sadece bir dinin değil, tüm insanlığın ortak kültürel mirası olmuştur. Orta Çağ'da Kudüs, Haçlı Seferleri nedeniyle sık sık çatışmalara sahne olmuştur. 11. yüzyılda Kudüs'ü ele geçiren Haçlılar, Müslümanların kutsal mekânlarını tahrip etmiş, ancak 1187 yılında Selahaddin Eyyubi'nin fethiyle Kudüs yeniden İslam topraklarına katılmıştır. Selahaddin Eyyubi, Kudüs'te bir barış dönemi başlatmış ve şehirdeki farklı dinî topluluklara hoşgörüyle yaklaşmıştır. Bu tutum, Kudüs'ün tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır; şehir, farklı inançların barış içinde bir arada yaşayabildiği bir model olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu ve Kudüs: Koruyucu ve Himayeci Rol

1517'de Yavuz Sultan Selim'in Kudüs'e girmesiyle şehir Osmanlı egemenliğine katılmıştır. Osmanlı Devleti, Kudüs'ün korunmasını ve geliştirilmesini sağlamak için büyük çabalar göstermiştir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde Kudüs'te önemli imar faaliyetleri gerçekleştirilmiş, Mescid-i Aksa ve Kubbet-üs-Sahra gibi yapılar onarılmıştır. Sultan Süleyman, şehirdeki su yollarını ve surları yenileyerek Kudüs'ün fiziksel güvenliğini sağlamıştır.

Osmanlı yönetimi, Kudüs'te İslâmî vakıflar kurarak Müslümanların ibadet özgürlüğünü sağlarken, Yahudi ve Hristiyan topluluklarının da kendi kutsal mekânlarında ibadet etmelerine imkân tanımıştır. Osmanlı'nın çok dinli yönetim modeli, Kudüs'te farklı topluluklar arasındaki uyumu korumada başarılı olmuş, bu da şehrin barış ve huzur içinde yaşanabilen bir yer olmasına katkı sağlamıştır.

Manevi Bir Miras:

İslam Dünyası için Kudüs'ün Önemi

Kudüs, Müslümanlar için manevi anlamda büyük bir önem taşır. İslam inancına göre Mescid-i Aksa, Hz. Muhammed'in Mîraç'a yükseldiği yerdir. Bu nedenle Kudüs, Mekke ve Medine'den sonra İslam'ın en kutsal üçüncü şehri olarak kabul edilir. Osmanlı'nın Kudüs'e duyduğu bağlılık, şehirde Müslümanların ibadet özgürlüğünü sağlamanın ötesinde, aynı zamanda şehrin kutsiyetini muhafaza etme gayretini de yansıtır. Bugün de Kudüs, Müslümanlar arasında birlik ve dayanışma sembolü olarak görülmektedir. Mescid-i Aksa'ya yapılan ziyaretler, dünya genelindeki Müslümanlar arasında dinî bir ritüel hâline gelmiş ve bu ziyaretler sonucu Kudüs Müslüman toplumları arasındaki kültürel bağların kuvvetlenmesine katkı sağlamıştır. Kudüs, Müslümanların kalbinde bir ibadet mekânı olmanın ötesinde, İslam'ın tarihine ve kültürüne dair önemli bir miras olarak durmaktadır.

Modern Dünyada Kudüs:

Kültürel ve Siyasi Sorumluluğumuz

Günümüzde Kudüs, siyasi ve dinî anlamının ötesinde, küresel bir sorumluluk meselesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Modern dünyada Kudüs'ü korumak, yalnızca Müslümanların değil, aynı zamanda tüm insanlığın ortak görevidir. Nitekim İsrail

işgalindeki şehirde yaşanan çatışmalar ve Siyonist yerleşimci terörü nedeniyle icra eden politik gerginlikler, Kudüs'ün dünya üzerindeki kültürel ve tarihsel mirasını tehdit etmektedir. Bu bağlamda Kudüs, bugün sadece bir şehir değil, geçmişin ve geleceğin aynası niteliğindedir. Asırlar önce bozgunculuk yapan ve lanetlenen İsrail oğullarının torunları bugün Kudüs'te, Gazze'de veya Beyrut'ta soykırım icra etmektedir.

Kudüs'ün korunması ve anlamının geleceğe taşınması, genç nesillere bu mirasın aktarılmasıyla mümkündür. Eğitim kurumlarında Kudüs'ün tarihini ve kültürel önemini anlatmak, bu kutsal toprakların değerini yeni kuşaklara taşımak açısından kritik bir rol oynamaktadır. Kudüs, sadece tarihî bir sembol değil, aynı zamanda bir kimlik, kültür ve inanç değeridir. Bu sebeple Kudüs'ün korunması ve anlamının yaşatılması, kültürel sorumluluğumuz olarak karşımızda durmaktadır.

Kudüs, sadece dinî bir sembol değil, tüm Müslümanlar için birliğin ve dayanışmanın sembolüdür. Bu kadim şehir, Filistin'in başkenti olarak, İslam dünyasında önemli bir yere sahiptir. Türkiye için de Kudüs, tarihî, kültürel ve dinî bağları nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir. Kudüs'ün korunması, Müslümanların birliği ve İslam dayanışmasının sürdürülmesi açısından kritik bir sorumluluktur. Kudüs, tüm insanlığın ortak mirası olarak, barış ve huzur dolu bir geleceğin kapısını aralayacak bir anahtardır. Ancak bu hedefe ulaşmak, İsrail'in terör politikalarının sonlandırılması ve Müslümanların ortak bir duruş sergilemesi ile mümkündür. Müslümanların birlikte hareket etmesi, Kudüs'ün manevi mirasını korumakla kalmayacak, aynı zamanda dünyanın barış ve selametine de katkı sağlayacaktır.

| MEHMET ULUKÜTÜK

Postkolonyalizmin Grameri: Özensiz Sorular Öznesiz Cevaplar

İslam dünyası içinde Türkiye, doğrudan ve fiilen askeri ve siyasi anlamda kolonyal bir süreç ve tecrübe yaşamamış nadir ülkelerden birisidir. Ancak zihni bir işgale, kültürel bir hegemonyaya, siyasi angajmanlara, bilimsel monopole ve entelektüel bir tekele hapsolması Türkiye'nin postkolonyal bir tecrübe yaşamasına neden olmuştur. Postkolonyal tecrübe, dünyanın merkezinden çevresine itilmek, merkeze göre yaşamak, merkezin kodlarına göre düşünmek, merkezin dil, kavram ve söylem çerçevesi içinde konuşmak ve merkeze göre hareket etmek anlamına gelmektedir. Burada merkez, birinci dünya ülkelerini, dünyanın baskın güçlerini, iktidar sistemlerini, müesses nizamı ve iktidarın temerküz ettiği konumları işaret etmektedir. Çevrenin, merkezdeki güce göre hareket etmesi, onu özne olmaktan çıkarmakta, varlığını silikleştirmekte, hayatını anlamsızlaştırmakta, geleceğini karartmaktadır. Bunun en belirgin göstergesi ise dilde meydana gelen değişimlerdir. Dilin belli bir sistem dâhilinde iş görmesini sağlayan gramer, postkolonyal tecrübeden sonra grameri, egemen merkezin, mantık, kavram ve söylem dairesinin oyuncacı haline getirmekte, çevreyi de bu oyuncakla meşgul olan oyunculara dönüştürmektedir. Wittgenstein'in dil oyunları ve aile benzerlikleri kavramsallaştırmasına benzer şekilde, postkolonyal mekanizmalar yeni bir gramer oyunuyla çevrenin karşısına çıkmaktadır. Bu gramer oyunu sayesinde artık merkez çevreye dışarıdan bir şey dayatmamakta, çevre merkezin istediklerini içeriden dile getirmektedir. Çünkü artık kurduğu cümlelerin öznesi olmaktan çıkmıştır.

Kurduğu cümlelerin öznesi olmaktan çıkmak ne demektir? Postkolonyalizm üzerine Türkçeye yakın zamanda tercüme edilen Young'un *Postkolonyalizm* adlı kitabının girişinde bazı sorular gündeme getirilir: Kendi insanlarınızın, öyle ya da böyle, hayatın akışının, olayların merkezinin daima dışında bırakıldığını hissettiniz mi? Cümleye “ben” diye başladığınızda, o “ben”in sizi değil de başkasını ifade ettiğini düşündünüz mü hiç? Ya da kurduğunuz cümlelerin öznesinin kendiniz olmadığını? Konuştuğunuzda ya da konuşmaya çalıştığınızda, daha söze başlamadan sizin adınıza konuşulduğunu hissettiniz mi hiç? Ya da başkaları konuşurken sohbetle dâhil edilmediğinizi, sizin sadece onların sohbetinin nesnesi olduğunuzu hissettiniz mi? O konuşanların, meseleleri nasıl yorumladığınızı, bunların sizin için ne anlama geldiğini anlamayı denemeyi bile akıllarından geçirmediklerini fark ettiğiniz oldu mu? Kısaca, başkalarının dünyasında, başkaları için var olan bir dünyada yaşadığınızı düşündünüz mü hiç? (Young, *Postkolonyalizm*, s. 11-12) Postkolonyalizmin gramerini gündeme getirmeye çalışan bir yazının cevabını aradığı sorular da bunlardır.

Yukarıdaki soruların cevabına geçmeden önce postkolonyalizmle ilgili kavramsal bir ayırmadan bahsetmek gerekiyor. Bugün postkolonyalizm ikili bir anlama sahiptir. Bir yandan kolonyal (sömürgeci) iktidar sahiplerinin öncekilerden tamamen farklı, görünüşte daha yumuşak ama esas itibarıyla daha

kompleks ve yıkıcı sömürge faaliyetlerini konu edinen bir postkolonyalizm, diğer yandan da kolonyal iktidarlara karşı eleştirel söylem çözümlemeleri yapan ve itiraz eden postkolonyalizm. Ben burada postkolonyalizmin ikinci anlamını esas alıyorum. Ancak itiraz ve eleştiriden önce postkolonyalizmin temel dayanak noktası olarak postkolonyal grameri anlamayı ve anlatmayı amaçlıyorum.

Postkolonyal gramer bir cümlemin üç temel ögesi olan özne, nesne ve yüklem hakkında bir operasyonla işe başlar. Bir cümleye anlamını veren, öğelerinin göstergeleri değil, cümleyi kuranın iktidar mekanizmalarına mesafesidir. Cümleyi kuran, iktidar mekanizmalarına yakınlaştıkça cümle anlam kazanırken, iktidar mekanizmalarından uzaklaştıkça anlamını yitirir. Cümlede yer alan özne iktidar mekanizmalarına yaklaştıkça kanlı canlı, iradesi ve özgürlüğü olan gerçek bir özneye dönüşürken iktidar mekanizmalarından uzaklaştıkça sözde bir özneye dönüşür. Postkolonyalizmin grameri, kurallarını, sınırlarını ve anlamını *iktidarın* belirlediği bir gramer dâhilinde var olur. Bu gramerde, iktidardan uzaklaştıkça cümlemin öznesi artık kendiniz değilsinizdir. Postkolonyal gramer, iktidarın tahakkümü karşısında madun (L. Subordinate /İng. Subaltern) durumuna düşenlere *öznesiz* cümleler kurdurur. Bunun için Gayatri Chakracorty Spivak'ın "madun konuşabilir mi" sorusu can yakıcı bir sorudur. Çünkü konuştuğunuzda ya da konuşmaya çalıştığınızda, daha söze başlamadan sizin adınıza konuşulduğunu hissedersiniz. Madunun konuşamaması iki şekilde de olabilir. Ya başkalarının sizin adınıza konuşması karşısında *imal edilmiş rızayı* paylaşmak zorunda kalırsınız ya da başkalarının cümlelerini kendi cümleminiz gibi sunarsınız. İlk seçeneğe karşı itiraz etme bilinciniz daha yüksekken -zira bir şeye maruz

kalma psikolojik olarak o şeye itiraz etme bilincini artırır- ikincisi çok daha tehlikelidir. Başkalarının cümlelerini ya da söylemlerini kendi cümleminiz veya söyleminiz olduğunu düşünmeniz ise -özgürce konuştuğunuz yanlışlığı kurguladığı için- çok daha tehlikelidir.

Postkolonyal gramerde kurduğunuz cümlemin öznesi kendiniz olmadığı için *soru cümlesinin olması a priori* olarak mümkün değildir. Zira her soru, bilme istenci olarak doğrudan iktidarın tekelinde olduğu için cevabı da ancak muktedirlerin inisiyatifindedir. Çünkü sadece özneler gerçek soru sorabilir. Örneğin karakolda soruyu polis sorar. Sorulan sorulara cevap verme durumunda olan kişi *zanlı*dır. Mahkemede soruları hâkim sorar, sanık sadece sorulan sorulara cevap vermek durumundadır. Polis ve mahkeme iktidarı sembolize ederken zanlı ve *sanık* iktidarın sorularına boyun eğen zanlı ve sanıkları sembolize ederler. Sormak muktedir olmaktır. Bunun için postkolonyal gramerde soru cümlesi bulunmaz. Soru ile cevap arasında da diyalektik ve hegomanik bir ilişki vardır. Her sorunun kendi cevabını üretmesi, ilişkinin diyalektik yönünü gösterirken, cevabın soruların sınırları içinde olması da hegomanik yönünü gösterir. Başkalarının sorularına maruz kalmak başkalarının dünyasında, başkaları *için* var olan bir dünyada yaşadığınızın ispatı hâline gelir. Sorunun meşruiyetini sorgulamadan (sorgulamak da soru sorabilme sayesinde mümkün olan bir şeydir) cevabın kabulünü arzulamak bir garabetin içine düşmek ancak postkolonyal gramer sayesinde mümkün olur.

"Geri zekâlı mısın sen?" sorusu gibi bir soru zekâ seviyenizi tartışmaya açmak anlamına gelir. Bu soruya nasıl cevap verirsiniz verin, bir şekilde zekâ seviyenizin tartışıldığı konunun bir parçası hâline gelirirsiniz. Bir kere zekâ seviyeniz tartışmaya

açılmıştır. Bu sorunun sorulmasına izin verdiyseniz ya da sorunun meşruiyetini sorgulamadığınız takdirde verdiğiniz cevabın artık hiçbir önemi yoktur. Çünkü her soru kendi cevabını üretir. Her cevap da bir sorunun cevabıdır. Soru değiştiğinde, cevaplar da değişir. Geç-Osmanlı'da ve erken Cumhuriyet döneminde tartışılan pek çok konu, başkalarının sorularına *öznesinin biz* olmadığımız cümlelerle cevap verme acziyetinden başka bir anlama gelmez. “Din terakkiye mani midir, değil midir?”, “Din-felsefe çatışmasını nasıl çözebiliriz?”, “İslam’da kadının konumu ve değeri var mıdır?”, “Din, bilimle çatışırsa hangisini kabul edeceğiz?” gibi soruların bizim kendi sorularımız olduğunu iddia edebilir miyiz? Ancak biz doğrudan veya dolaylı olarak kolonyal süreçlere maruz kaldığımızda, soru sorma yetimizi kaybedip cevap verme mecburiyeti içine girdik. Verdiğimiz cevapların farklılığına göre ikiye bölünmemiz de, iki cenah arasında gerçekten bir fark olduğu yanılgısına sürükledi bizi. Hâlbuki soruyu soran biz olmadığımız takdirde, cevapların farklı olmasının hiçbir anlamı yoktu.

“Din terakkiye mani midir, değil midir?” sorusundaki dinin İslam, terakkinin de muasır medeniyetler seviyesi olduğunu, dönemin münevverlerinin hemen hepsi bilmesine rağmen, içine düştükleri zafiyetler dolayısıyla, sorunun meşruiyetini sorgulamak yerine cevap vermeye maruz kalmışlardı. Muasır medeniyetler seviyesini temsil eden Batı coğrafyası iktidara yaklaştığı, muktedir olmaya başladığı andan itibaren soru sorma imtiyazını elde etmiş, mağluplardan ise cevap vermelerini istemişti. 2015’te Viyana Üniversitesi, 650. yıl dönümünü “Wir stellen die Fragen. Seit 1365” sloganı ile kutlamıştı: “1365’ten beri soruları biz sorarız.” Batı’nın sorduğu sorulara “en iyi” cevaplar verme telaşında olan postkolonyal

üniversitelerin anlayamayacağı bir cümledir bu. Zira gramerinde soru cümlesi olmayınca 650 yıldır neden soruları sadece onlar soruyorlar diye bir soru da soramayacaktır.

Talal Asad, *Seküler Çeviriler*’de Fransa’da başörtüsü takan öğrencilerin durumunu araştırmak üzere kurulan Stasi Komisyon’unun sorularıyla istenilen cevapları nasıl imal ettiklerini şöyle anlatır: “Komisyonun öğrencilerin isteklerine gösterdiği ilgi, istekler arasındaki bir ayrımın ifade bulmuştu: Başörtüsü takmayı gerçekten istemeyenler ile isteyenler diye bir ayrım vardı. Kendi kendini yöneten bir aracının istencine işaret eden bu “sahici istekler”in nasıl deşifre edildiği tam manasıyla açık değildir; oysa geleneksel anne babaların ve cemaatlerin uyguladığı baskıya atf yapılmıştı ve bu meyanda bazı ifadelerin komisyonda da dile getirildiğini varsayabiliriz. Gelgelelim, öğrencilerin “gerçek” isteklerine gösterilen ilgi, sadece başörtüsü takan kız öğrenciler için geçerliydi. Başörtüsü takmayan kız öğrencilerin “gerçek” isteklerini saptamaya hiç kafa yorulmadığı gözüküyordu. Bazılarının içten içe başörtüsü takmak istediği, ama Fransız akranları veya sokaktaki insanlar ne düşünür, ne der diye çekindikleri için bunu yapmaktan alıkonmuş olması gayet mümkündür. Veya bilinçsizce de olsa sadece “modern” olmak istiyorlardı. Komisyon için sadece görünüş yeterliydi. Kamusal alanda takılmış bir başörtüsünün olmaması, söz konusu kişinin hiçbir şekilde başörtüsü takmak istemediği anlamına geliyordu. (Aracılığın kökeni olan) “istek” kesin olarak keşfedilmez, semiyotik olarak inşa edilir.” (s. 85)

Müslüman bir kültür, tarih ve gelenekle yoğrulmuş bir ülkede başörtüsü takma nedenlerini “akademik” gerekçelerle araştırmak, nedenlerini sorgulamak ya da anlamaya çalışmak postkolonyal gramerin *dublay*

cümle kurma pratiğidir. Zira başörtüsünü patolojik ya da anormal bir durum olduğu varsayımından yola çıkarak söz konusu bu patolojik veya anormal durumun nedenlerini sorgulamakta veya anlamaya çalışmaktır. Çünkü “neden başörtüsü takıyorlar” sorusu, başörtüsü takma eylemini kategorik olarak anormal olarak kodlayan bir sorudur. Bu soruya hangi cevabı verirseniz verin nihayetinde sorunun habis ruhu ve gölgesi hiçbir zaman peşinizi bırakmayacaktır. Bütün cevaplar, sorunun gramatik sınırları içinde kaldığı sürece verdiğiniz cevabın ne önemi olabilir ki? “İslam dünyası neden geri kaldı?” sorusuna verilen cevaplar ne kadar anlamlı olabilirse, bu soruya verilecek cevaplar da ancak o kadar anlamlı olabilir! (Bu arada Türkiye’de sosyal bilimler alanında hazırlanan yaklaşık 300 bin tez arasında doğrudan bu alana yönelik yaklaşık 10 bin tezden başörtüsü takmama nedenlerini araştıran tek bir tez bile neden yok sorusunun sorulmamasının sebebi de postkolonyal gramerdir, kim bilir!)

“Ayasofya neden camii oldu?” sorusunu da özensiz bir soru olduğu için bu soruya bu topraklarda ancak kurduğu cümlelerin öznesi kendisi olmayanlar cevap verebilir. Asıl soru “Ayasofya niçin müze oldu?” sorusudur. Görünüşte ikisi de soru cümlesidir. Ancak iki sorunun da kalkış noktası, varsayımı ve tabii ki haliyle varış noktası da tamamen farklıdır. Her soru cevabını içinde taşır. Soruyu nasıl belirlerseniz, cevabını da ona göre verirsiniz.

Netice olarak soru özensiz, yani kendi ‘özü’nünden kopuk olursa cevap da öznesiz olabilir ancak. Ya da özü’nünden hiçbir engele takılmadan gür bir şekilde akan sorulara öz’ne olarak cevap verilebilirsiniz. Bu da özü’nün gürleşmesiyle mümkün olabilir. Yani öz’gür’lük’le.

| MUSTAFA GÖK

nehir

uzaklarda çağıldarken hayal ediyorum
yıkılan köprüünün altından sessizce akan nehri,
vakur doğasını umursamadan
üzerinde oynayan renkler ve şekilleri

o yalnızlaştıkça ağırlaşacak
mağrur güneşle dansı,
bin kış daha geçecek
mavi gözleriyle ruhuna dolana dek deniz,
yüreğindeki ince sızıyı hissettiğinde
taşlarla dolacak sesi,
sularla donup çözülerek
otlarla kuruyup yeşererek
tekrar tekrar dirilirken,
kıyısından koparılmış incirler için
emzirdiği solgun ekinler için
yüzü topraktan ırgatlar için
yaktığı türküler anlaşılmayacak

*kendin gibi değilsin şehirde
suyun durgun ve bulanık
ay ışığı düşmüyor yüzüne
dışında mı içinde mi karanlık*

gel otur şu sekinin üzerine ihtiyar
gelmedi değil mi
mektuplardan beklediğin müjdelere,
karşında serviler arasında unutulmuş
şimdiki zamana çıkmayan taş sokaklar,
hatıralarım dediğin
sisler arasında dans eden hercai kelebekler

birazdan çocuksu bir neşeyle yankılanır ezan
serinliğinde akşamın tüm harfleri silinir
şeytan uçurtmaları damlara kaçır
tül perdelere yaslanır briket evler
vita brevis- evet kısadır hayat
açarsın gözlerini ve kaparsın
yanından geçmiştir nehir

| KASIM KÜÇÜKALP*

Epistemoloji Öncelikli Düşüncenin Eleştirisi Bağlamında Hakikatle Hakikatli Bir İlişkinin Ontolojik İmkânları Üzerine Bir Deneme

Felsefe veya düşünmenin kavramlarla gerçekleştirilen zihinsel veya akli bir faaliyet olduğu hususu bütün filozof ve düşünürlerin hemfikir oldukları bir husus olsa da, kavramların içeriklendirilmesi söz konusu olduğunda böyle bir ortak kanaatten bahsetmek mümkün görünmemektedir. İnsanı, sahip olduğu epistemik güçlere verilen gerçeklik ufkuyla sınırlı bir deneyim varlığı olarak gören ampiristlere göre kavramlar, tekil veya tikel varlık alanına dair zihinsel deneyim sonucunda içerik kazanırken, rasyonalistler ise kavramların, herhangi bir duyuşal deneyime bağlı olmaksızın doğuştan sahip olunan akla bağlı olarak içerik kazandıklarını ileri sürerler. Gerçekten de gözlem ufkı içerisinde verilen gerçekliğe dair deneyim ufkı büyük ölçüde ampiristleri haklı çıkarırken, matematik ve mantık gibi, duyuşal gerçeklik alanına indirgenmesi dolaylı bir karakter arz eden soyut varlık düzlemi ise, çoğunlukla rasyonalist bilgi teorisini haklı kılar niteliktedir. Buna karşın insan varlığını duyum ve rasyonel düşüncenin ötesinde bir sezgi varlığı olarak gören yaklaşımlar ise kavramlarımızın, hiçbir rasyonel veya duyuşal deneyime indirgenmesi mümkün olmayan ve insan idrakinin doğrudan doğruya deneyimlemesine karşılık gelen sezgi yoluyla içerik kazandığını savunagelmışlerdir. Kant'ın

eleştirel felsefesinde olduğu üzere, sentezci bir karakter arz eden yaklaşımlar için ise, kavramların oluşması ve içerik kazanmasında insanın sahip olduğu bilgi güçlerinin tamamı iş başında olup, bir bilgi teorisinin söz konusu üç boyutun da hakkını vermesi gerekmektedir. Genel bir değerlendirmeye ifade edildiğinde, bilhassa modern Batı düşüncesinde serpilip gelişen ve Aristoteles'ten itibaren bütün bir Batı düşüncesi içerisinde izlerinin sürülmesi mümkün olan bütün bu yaklaşım biçimlerinin ortak yanının, gerek düşünme pratikleri gerekse bu pratiklere bağlı olarak kavramların oluşturulup, içeriklendirilmesi bakımından, insanın sahip olduğu epistemik güçleri mutlak bir Arşimet noktası olarak kabul etmeleri nedeniyle hümanistik bir karakter arz etmeleri olduğunu söylemek mümkündür.

Heidegger'in *Metafizik Nedir?* adlı metninde vurguladığı üzere, ontolojik ilgilerinden kopmak suretiyle insanın duyum ve düşünce-sine verilen gerçeklikle iktifa eden söz konusu hümanistik karakterdeki metafiziksel düşünme biçimleri, varolanın varolanla hesabını yapmaları nedeniyle epistemik bir temsilden veya suretten ibaret olan varolanlarla sınırlı

*Prof. Dr. Kasım Küçükalt, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Öğretim Üyesi.

kalmış, bir varolana indirgenmesi hiçbir biçimde mümkün olmayan Varlığı ve Varlığın anlamı meselesini düşünmekten aciz kalmıştır. Heidegger'in, "felsefeyi, kökleri metafizik, gövdesi fizik dalları ise diğer disiplinler olarak" değerlendiren Descartesçı ağaç metaforuna karşı, "iyi de bu ağacın kökleri hangi toprağa salınmaktadır" şeklindeki eleştirisi de, gerçekte insani epistemik güçler dolayımıyla zuhura gelen varolanlara hiçbir biçimde indirgenmesi mümkün olmayan Varlık ve Hakikat meselesinin, hümanistik olmayan yollarla düşünülmesi gerektiğine dair bir uyarı olarak görülebilir. Benzer bir biçimde, "Beni Fenomenolojiye Götüren Yol" adlı metninde Heidegger tarafından vurgulandığı üzere, fenomenolojik bir refleksiyon içerisinde düşünüldüğünde, fenomen, yani görünüş veya tezahür kavramı çifte sunuş mantığına sahip olup, her görünüş veya tezahür, görünüşe gelen veya tezahür edenin görünüş veya tezahürü olmak durumundadır. Tam da bu nedenle tam bir teyakkuz içerisinde Hakikatle yönelen bir düşünme eyleminin, yalnızca görünüş veya tezahür anlamında zihinde oluşan suret veya temsillere ya da başka bir ifade ile varolanlara takılıp kalmaması, her ne kadar tezahür veya görünüşlerde bir iz olarak açığa çıksa da, bizatihi tezahür veya görünüşlerde gizlenen boyutun da düşünülmesi gerektiğini söylemek mümkündür.

Düşünme eyleminin ne denli dikkat ve teyakkuz gerektirdiğine işaret eden bu tespitler, Hakikat meselesinin, hümanistik karakterdeki temsilci epistemolojilerin zannettiğinin aksine, insani epistemik güçlerin aşkın boyutunun yanı sıra Hakikatle hakikatli bir ilişkinin, epistemik temsil pratiklerinin ötesindeki Varlık ve Hakikatle ontolojik bir açıklık içerisinde olmakla mümkün olduğunu açığa çıkarır niteliktedir. Tam da bu bağlamda ifade edilmelidir ki, Varlık ve Hakikatle ontolojik

bir ilişki içerisinde olmanın gerekliliği, temsilci epistemolojileri büsbütün devre dışı bırakmayı gerektirmez. Zira kritik kavramının bölmek, ayırmak ve temyiz etmek anlamları da dikkate alındığında, hümanistik metafiziklere yönelik yukarıdaki eleştiri ve tespitler, temsilci bir epistemolojinin hangi varlık düzleminde geçerli olduğu ve niçin Hakikat, değer ve anlam meselelerinin temsilci bir epistemoloji yoluyla temellendirilip, tüketilemeyeceğinin temyiz edilmesiyle alakalı olmak durumundadır.

Oldukça genel bir değerlendirmeyele temsilci epistemolojilerin, matematik ve mantık başta olmak üzere, beşerî gözlem ve düşünce ufku içerisinde serpilip gelişen gerçekliğin teorileştirilmesi veya temsil edilmesine odaklı bilimsel ve felsefî düşünce bağlamında işlevsel olduğu söylenebilir. Söz gelimi insanın içinde yaşadığı varlık dünyasıyla kurmuş olduğu ve büyük ölçüde eşyada hüküm süren parametrelere bağımlı bir karakter arz eden ilişki biçimi, mahiyeti itibarıyla insanın epistemik güçleri dolayımında zuhura gelen zihinsel suret veya temsiller üzerinden gerçekleşmekte olup, bu temsiller sayesinde insan, makro-kozmos düzleminde kendisine verilen gerçekliğin mantığını kavrama, onu öngörme ve dönüştürme imkânına kavuşmaktadır. Bununla birlikte bütünüyle duyulur ve düşünülür olan anlamında insani epistemik evren içerisinde kalan veya kalması gereken temsilci bir epistemolojinin, mahiyeti itibarıyla insanı aşkın/müteal bir karakter arz eden Varlık, Hakikat, değer ve anlam meseleleri söz konusu olduğunda, hümanizm, bilimselcilik, natüralizm, fenomenalizm ve pozitivizmde gözlemlenebileceği üzere, indirgeyici olmaksızın herhangi bir ikna edici yargıda bulunabilmesi mümkün değildir. Zira çıplak bir varoluş içerisindeki insan, kendi epistemik imkânları muvacehesinde, eşya ile ve eşyada hüküm süren parametrelerle karşılaşma, eşyayı kontrol etme dolayısıyla da eşya

üzerinde hâkimiyet kurma imkânı bulabilse de, Varlık, Hakikat, değer ve anlam meseleleri, insanı aşkın karakterleri nedeniyle epistemik birtakım yollarla eşyadan çekip çıkarılacak özel bir mevcudiyet formuna sahip olmadığı için ontolojik bir düşünme pratiğini gerektirir.

Ontoloji öncelikli bir düşünme pratiğinin en belirgin özelliği, Varlık ve Hakikatle hakikatli bir ilişkinin imkânını, varlık-oluşsal bir anlam meselesi olarak insanın önüne koyması olduğu söylenebilir. Felsefi düşünce gelenekleri söz konusu olduğunda, kanaatimizce böyle bir düşünce pratiğinin en önemli temsilcilerinin başında Platon gelmekte olup, İyi'yi en yüksek ve belirleyici İdea olarak varlık ve bilginin ötesinde konumlandırıran Platoncu düşüncede insanın İyi, dolayısıyla Hakikatle sahih bir ilişki içerisinde olabilmesi, mahiyeti itibarıyla insanî epistemik evrene tekabül eden ve görünüşten ibaret olan sanı düzeyindeki gerçeklikten kurtulabilmesine bağlıdır. Gerçekten de, Grekçedeki *Eidos* yani İdea kavramıyla etimolojik bir bağlantı içerisinde olan *eide* fiili, hem bilmek hem de görmek anlamına gelmekte olup, bilme eyleminin ontolojik mahiyetini ifşa eden karakteriyle felsefenin “ruhun gözünü açmak” olarak tanımlandığı Platon düşüncesinde bilmenin, “olarak bilmek veya görmek” anlamıyla ontolojik faaliyete karşılık geldiğini ifşa eder niteliktedir. Aristoteles'in karikatürize etmesinin de etkisiyle ilk bakışta dünyaları “idealar ve gölgeler dünyası” şeklinde umutsuzca ikiye ayırdığı sanılan ve birçok felsefe tarihçisi tarafından “formlar/idealar öğretisi” ve “kavram realizmi” nitelendirmeleriyle kavramsalcılıkla özdeşleştirilen Platoncu düşünce aslında kavramlara ontolojik bir gerçeklik atfeden bir kavramsalcılık olmayıp, olsa olsa düşüncenin önüne koyduğu ve hiçbir biçimde insanî epistemik temsil pratiklerine indirgenmesi mümkün olmayan İyi ile olma kaygısı güden bir düşünme pratiği olarak,

düşünceyi radikalleştirilen bir varlık-oluşsal mücadele içerisinde, Hakikati insanî epistemik evren içerisindeki kavramlara hapseden soyut-antropomorfizmden kurtulmaya çalışan bir düşünceye karşılık gelmektedir.

Platon düşüncesinin söz konusu boyutundan hareketle ontoloji öncelikli bir düşünme pratiği noktainazarından bakıldığında, hümanistik metafiziksel hakikat iddialarına vücut veren bir düşünme pratiğinin, soyut zihin tuvaline, akıl fırçasıyla soyut resimler çizen ve Varlık, Hakikat, değer, anlam ve hatta Tanrı da dâhil olmak üzere, düşünce konusu kıldığı her şeyi zihinde oluşan tasavvurlara indirgeyen karakteri nedeniyle, Hakikatle hakikatli bir ilişki içerisinde olmak şöyle dursun, insanın Varlık, Hakikat, değer ve anlamla ilişki içerisinde olabilmesini engellediğini dahi söylemek mümkündür. Buna bağlı olarak epistemoloji öncelikli bir düşünme pratiğine karşılık gelen felsefe telakkisi, Hakikatın beşerî epistemik düzleme indirgenemez ağırlığı karşısında beşerî düşüncenin konfor arayışı olarak görülebilir. Tam da bu yüzden bu düşünme biçiminin, söz konusu indirgeyici karakterinin bir sonucu olarak, insanı, “olanı olduğu gibi, yani ne ise o olarak” bilme idealinden büsbütün koparttığı gibi, “gösterilemez olana tanıklık etme” imkânının yanı sıra düşünce konusu kılınan şeylerin indirgenemez farkını da düşünmekten alıkoyan bir mahiyet arz ettiğini ifade etmek gerekmektedir. Buna karşın Hakikatle hakikatli bir anlam ilişkisi içerisinde olma kaygısının vücuda getirdiği ontoloji öncelikli düşünme pratiği, her ne kadar tam bir epistemik açıklık vaadi sunmasa da, hiçbir şeyin görünüş, suret veya epistemik temsillerden ibaret olmadığını, bu yüzden de tezahür içerisindeki indirgenemez farka ihtimam göstermeyi salık vermesi nedeniyle her türlü epistemik şiddet ve tahakkümden alıkoyan bir mahiyete sahiptir.

| MEHMET NARLI

Cemal Şakar'ın Kuramsal Yazılarının Çekirdeği: Sanatın Kendiliği

Cemal Şakar, öyküleriyle olduğu kadar kuramsal yazılarıyla da ayrıcalıklı ve özgün bir yere sahip. Sanat ve biçim ilişkisini daha doğrusu biçimin sanatın kendisi olduğunu en iyi kavrayan ve hatta en rahat anlatanların başında geliyor. Kuramsal yazılarını ilk okuduğum sıralar, oluşturduğu sanat felsefesi yükünün öykülerini olumsuz etkileyebileceğini düşünmedim değil. Fakat öyle olmadı: Ne bilinç düzlemini daha görünür kılmak için düşünsel tasvirleri ağırlaştırdı ne de biçimsel yenilikleri/oyunları/çakıştırmaları, içeriğin/bilincin aleyhine abarttı. Şakar hakkında beş altı yıl önce yazdığım bir yazıda onun bulunduğu yeri “biçimin özgürlüğü ve bilincin sürekliliği” şeklinde belirlemiştim. Hâlâ da aynı belirlemenin geçerli olduğunu söyleyebilirim. Birkaç okur, o zaman “yani öykülerindeki bilinç düzlemi sabit ama bu bilinci aktarma teknikleri mi değişiyor” şeklinde anladıklarını beyan etmişlerdi. Aslında söylediğim o değildi. Bilincin sürekliliği ile biçimin özgürlüğü birbirinden kopuk veya birbirine zıt olan durumları ifade etmez; yani biri donuk diğeri hareketli değildir. Bilincin sürekliliğini sağlayan şey, biçimin özgürlüğüdür. Özgürlük dediğim ise her sanat eserinin, kendisini kendisi olarak sadece bir defa var etmesidir. Aslında kendini tekrar eden eserlerin bilinçleri de sürekli değil tekrardır.

Ama bu kısa denemede söylemeye çalışacağım asıl şey, Cemal Şakar öyküsünün niteliği merkezinde olmayacak: Onun öykülerinin daha nitelikli bir kavrayışla okunabilmesinin birazdan değineceğim kuramsal tespitleri, buluşları ve kavramları yerine yerleştirme arayışları ile de ilişkili olduğunu işaret etmek istedim. Çünkü pek az öykücüde kurguyu ve bilinci farklı bakış açılarından gösteren, farklı fragmanlara saran, öyküsünü bir özgünleşme ve özgürleşme sürecinin içinde duyan; daha derli toplu bir ifadeyle öyküsü ile poetikası bu kadar iç içe geçen pek az sanatçı vardır.

Şakar, kuramsal yazılarını *Yazı Bilinci, Yazının Gizledikleri, Edebiyatın Sırça Kulesi, İmge Gerçeklik ve Kültür, Edebiyat Ne Söyler, Edebiyatın Doğası, Satır Arasındaki Anlam, Fragmanlar - Gerçeklikten Koparılmış İmge, Sanatın Kendiliği* adlı kitaplarında topladı. Kuramsal bağlamda sorulan soruları cevapladığı söyleşiler kitabı *Dile Kolay*'ı da bu toplama ekleyebiliriz. Her bir kitabın içindeki bütün yazıların, o kitabın adında işaret edilen kavramın, problemin, uygulamanın veya analizin dışına taşmadığını söylemek mümkün değilse de yazıların kitap adıyla işaret edilen şey etrafında bütün olarak okunabilecekleri de açıktır. Bu çerçevede değinecek olursak *Yazı Bilinci*'ndeki yazıların, dilin rasyonel nedenselliği ile irrasyonel aykırılığı, anlam ve bağlam ilişkisi, gerçekliğin görünme biçimleri ile hakikat ilişkisi etrafında toplandığını söy-

leyebiliriz. *Yazının Gizledikleri*'ndeki yazıların tek bir konu etrafında birleştiklerini söyleyemesek de yazar, okur, anlam ilişkilerindeki çok boyutluluğun öne çıktığını fark edebiliriz. *Edebiyatın Sırça Kulesi*'nde sanatın kökenlerine, var olma biçimlerine, kutsal, ilham, vahiy, dil, hakikat kavramlarına eğilen Şakar'ın bir sanat ontolojisine yöneldiğini belirleyebiliriz. *İmge Gerçeklik ve Kültür*'de klasik dönemlere göndermeler yaparak ama asıl itibarıyla modern ve postmodern durumların içinde imgenin, gerçekliğin ve kültürün anlamlarını, yerleşik tavır ve yargıları sarsarak tartışır. *Edebiyat Ne Söyler*'i yayınevi şöyle sunuyor: "Edebiyatın insan hayatıyla ve gerçekle ilişkisi, iyi edebiyat ile kötü edebiyat arasındaki ayrım, edebiyatçının kullandığı dil ve kavramlar gibi birçok çıkış noktası Şakar'ın kitabının hareket alanını oluşturuyor." *Edebiyatın Doğası*'nın ana tartışması, sanatların da varlıklar gibi bir doğasının olup olmadığıdır denilebilir. *Satır Arasındaki Anlam*'ın bir kuram- metin-analiz kitabı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu yanı sıra bir metin çözümleme yöntemini de içerir. *Fragmanlar - Gerçeklikten Koparılmış İmge* kitabında Şakar, bugünün içinden yola çıkarak, insan kimliğini ve sanatçı kişiliğini merkeze alarak bir bakıma *Edebiyat'ın Sırça Kulesi*'ndeki ontolojik arayışa yeniden dönüyor. Dil, hakikat, kurmaca, bilinç, imge, muhayyile, gerçeklik, üslup, biçim gibi kavramları yeniden tartışıyor.

Bu kitaplar içinde *Sanatın Kendiliği*'ne daha yakından bakmaya çalışacağım. Çünkü *Sanatın Kendiliği*, Şakar'ın kuramsal düşünüşünün, tartışmasının ve arayışının biçimini ve esaslarını barındırıyor gibi. Daha doğrusu *Sanatın Kendiliği* kitabındaki iki yazı ile egzersiz yapıp özellikle Sanat Eserinin Kendiliği yazısını anlamaya çalışacağım.



"Ortak Uzlaş Alanında Toplanmak" yazısının anlaşılması için Şakar, AVM metaforunu ortaya koyar. Kaba bir yakıştırmayla panayır ve lunapark modernlik durumunun, AVM ise postmodernliğin istiaresidir. Modernliğin içindeki kesinlikler, büyük gerçeklikler, politik yerleştirmeler, arzu ve tüketim, çeşitli alan kategorileri oluştururlar. Bu kategoriler, panayırlardaki ayrışık dükkânlara benzer. Posmodern küreselleşme, kategorileri düzleyen süreçtir. Artık ayrışık dükkânlar yoktur, bütün kategorileri kendisinde toplayan, arzunun, tüketimin kendisi olan AVM vardır. Dolayısıyla hakikat, gerçeklik, iyi, kötü, adalet, zulüm, emek, sömürü, eğlenme, ayrı ayrı insanlık hâlleri değil küresel varlığın, büyüklüğü görülmeyecek kadar

büyük olan soyut gövdesidir. Kategorilerin oluşturduğu sınırların silikleşmesi biçimlerin ve özlerin de hibritleşmesi demektir. Aslında hibritten de öte her ne var ise âlemde hepsinin bir arada olduğuna/olabileceğine dair olan, öznelere de dışlayan devasa bir özne. Bu durumda bütün kavramlar, politik öneriler, estetik ve etik ölçüler aşırı bir geçişkenliğin bulutumsu atmosferinde yüzer hâle gelirler. Bu olduruşun, her türlü iktidar ve normları mikro iktidarlara ve normlara dönüştürerek siyaseti, kamusalı, ütopyayı, öznenin özgün biricikliğini ve özgürlüğünü çökerteceği kaygısına insan nasıl dayanacaktır? Postmodernin, doğrudan modern ideolojik aygıtları kullanmadan oluşturduğu uzlaş alanı küresel gerçekliktir. Postmodernin ortak uzlaş alanı, modern zorbalıklar ve dayatmalar gibi fiziksel baskılamalarla gerçekleşmediği için insanların düşman belleyecekleri bir hasımları ve bir kategorileri yoktur. Artık her şeyin meşruiyeti büyük küresel uzlaşının içinde bulunmaktadır. Temel niteliği bir şeyi diğerinden ayırarak o şeyi görünüşe çıkarmak olan dil de bu büyük uzlaş içinde sarsaklaşır; yönünü ve sınırlarını kaybeder. Aşırı geçişkenlik, dil biçimlerini bozarak genişler. Bu durumda nesne, kendini saran kavramdan kopabilir; mümkünlerin içinde bir mümkün olarak silikleşebilir. Dil, kavramlar ve nesleler aracılığıyla bir gerçeklik oluşturma işlevinden koparak, inşa edilen ortak uzlaş gerçekliğine dönüşmeye başlar.

“*Biçimin Sınırlarında Sanat*” yazısı Şakar’ın sanat felsefesi diyebileceğimiz yazılarının çekirdeği gibidir. Yazısını bazı ontolojik kökenli sayabileceğimiz çıkarımlar ve bunların açıklanması üzerine kurar. Birinci çıkarım, “biçimi daha iyi

kavramanın yollarından biri karşıtına bakmaktan geçer”dir. Karşıt olan ‘biçimsizlik’tir. Ama biçimsizlik, kavranılamaz, tanımlanamaz, bilinemez ve hiçbir şey onda yer almaz. Öyleyse biçimin doğası sınırdır. Varlık bir sınır içinde görünür, biçimsizin görünme imkânı yoktur. İkinci çıkarım “biçimsizliğin var olanların hali olmadığı, her var olanın bir biçimi olduğu”dur. Biçimsizlik bir şey değil bir şey olmayandır. Hâlbuki “yaratılmış olanlar geçicidir, sınırlıdır, zeval bulucudur. İnsan ontolojik, ahlaki, siyasi, coğrafi, kültürel, dilsel vb. sınırlarla malul bir mahlûktur; sınır kere sınır içindedir. Ontolojik sınırları onun kaderidir, hakkındaki ölçüdür; dolayısıyla bu sınırların dışına taşamaz. Taşması, onu o yapan şeyi de aşması demektir ki bu da olası değildir. Taştığı ya da aştığı daha çok ahlaki sınırlardır ki bu sınırların aşılması özgürlük müdür yoksa esfel olan mıdır tartışılabilir”. Biçimin sınırla olan ilişkisinin varoluşsal bir ilişki olduğu Şakar’ın üçüncü çıkarımıdır. Çünkü biri varsa diğeri var, yoksa yoktur. Ancak modernliğin özgürlük paradigması ile sınırlılık arasında bir çatışma olduğu vurgusu çok güçlüdür. Sınırların açılması şeklindeki avangart çıkışların, sadede sanatın değil din, ahlak ve toplumsal ilkeler bağlamındaki sınırları da kırdığı, bozduğu vakidir. Fakat gözden kaçmaması gereken asıl şey sınırların aşılmasıyla ortaya çıkan biçimler de bir sınır içinde görünürler. Yani biçim ve sınırın varoluşsal ilişkisi devam eder. Çünkü Şakar’ın dördüncü çıkarımında belirlediği gibi biçim görünür olabilmenin koşuludur ve bu koşulu sağlayan zaman ve mekândır. Bir zamanda ve mekânda olmak, varlık olmanın delilidir. Sanat eseri bir zaman ve mekân içinde

görüldüğü an kendine gerçeklik içinde bir yer açar ve dünyaya ait olur. Ontolojik sınırların aşılması yolundaki çıkışlar, esasen insanın kendi ontolojik anlamını ve işlevlerini ret çılgılığıdır. Bu çılgılık da görünebilmek için yeni biçimlere geçmek zorundadır. Geçemeyince, insanlık hakkında derin kaygılar uyandırabilir. Sanat bu kaygılarla başa çıkmak için kendi sınırlarını yani biçimlerini sürekli yenilemek durumunda kalır. Şakar'ın beşinci olarak, yapılan bir şey olan sanatın temel işlevinin işlemek ve biçim üretmek olduğu çıkarımını ortaya koyar. Sanatsal yapmada duygu ve/veya nesneler, sanatçının biçim vermesiyle yeni ve farklı bir varlık alanına çıkarlar. Biçim salt bir estetik üretmez aynı zamanda anlamı da içerir. "Bir biçim olarak sanat, kavram-sallaştırılamaz olan biçimsizliği duyular vasıtasıyla kendi biçiminin içine çekerek imgelemeye çalışır, akla /hayale sunar". Şakar, altıncı çıkarımında, sınırlılık ve yaratıcılık bağının geçerliğini doğrular. Gerçekten de bazen biçimin taşmaya izin vermeyen sınırları içinde sanatçı, üslubun imkânlarını zorlayarak yeniliklere açılabilir veya biçimin hamura benzer yapısını esneterek yenilikler oluşturabilir. Politik sınırlar da sanatçının yaratıcı hamlesini tetikleyebilir.

"*Sanat Eserinin Kendiliği*" yazısında Şakar, sanatın özgün ve biricik varlığının kendisi olarak ne anlama geldiğini açmaya çalışır ve öncelikle doğası biçim olan "sanatın kendisi olarak hakikat anının mazharı" olduğu ilkesini ortaya koyar. Bir balmumu heykel sergisinin kendisinde yarattığı ürperti ile sanatın gerçeklikle ilişkisinin özüne ilerlemeye başlar. Yeniden ayırdına vardığı ilk şey sanatın gerçekliğin taklidi olması çıkmazdır. Çünkü

balmumu heykelleri gerçeğin neredeyse kopyasıdır ama neticede ortada bıraktığı bir ceset gerçekliğidir. Hâlbuki insan diğer varlıklar gibi doğada doğal bir var olan olarak vardır ve varlıklar, sebepsizce değil bir 'hikmet'le yaratılmışlardır ve takdire uygun bir şekilde yerlerindedirler. Hikmet, yerli yerinde ve adalet içinde olan demektir. Varlıklar içinde sadece insan, kendini 'yerinden' edebilir. Hatta doğanın 'bilen öznesi" olarak kendini ondan koparabilir ve koptuğu şeye biçim ve anlam verebilir. Sanatçının doğada var olan bir şeyi yerinden edip bir bakıma onu dışlaştırarak sunması bu bağlamda düşünülmelidir. Bu durumda doğa, bir malzeme, sanatçı da onu işleyen bir ustadır. Oysa bir işaret (bir ayet, mucize) olarak insan da doğanın fısıltısının, imasının, işaretlerinin benzerine sahiptir. İşaret varsa işaret edilen de vardır ve insan işaret edileni duyar. Yani insan, âlemde duyuş ve sezış üzeredir. Duyuş ve sezış öznesi olarak insan tam da doğanın kalbindedir. Kalpte olan sadece bir işaretin değil işaretler arası ilişkinin ve anlamın da öznesidir. İşte sanat eserinin soy kökeni buradadır. Bu durumda sanat, Sezai Karakoç'un da belirlediği gibi bir şeyi yoktan var etme değil kısmen de olsa taklidi içermekle birlikte Tanrı'nın yaratışından yaratış çıkarmaktır. Bir bakıma yaratış, duyuş, tanıma, kavrama ve yeni bir biçime taşımayı içerir yeni bir biçim ise varlığın yeni bir duyuş ve kavranışını içerir. Heidegger'in belirlediği gibi doğada saklı olan sanat, eser olarak açığa çıkar. Sanatçı yaratışının ilk aşamasında doğadaki varlık ve anlam bitkisel hayata sokulmuştur kuşkusuz; yaratış ona yeniden can vermektir ama bu can veriş sanatçının kendisi ve onun hakkında hikmetin ve takdir edilenin

sınırları içinde yapar. Aksi takdirde kendisi de varlık da doğadan kopma gibi bir saçmaya uğrar. Demek ki sanatçı yaratışı aslında bir hakikat gerçekleşmesidir ki bu hakikat de sanat eserine yerleşir. Heidegger’ce denilirse öz, aslında hakikatin bir hareket, bir görüntü bir söylemle ortaya çıkmasıdır ve “bir gerçekleşme olarak sanat eseri, hakikatin mazharıdır; o, eserde kendi özüne kavuşur yani bir olay veya duyuş olarak tezahür eder”.

Şakar, sanatın kendiliğini açarken bir kavram inşa eder: Ortam. “Sanat eseri aslında bir ortamdır”. Ortam, orta’yı, ara’yı, vesile’yi kapsadığı gibi mevcut ‘bütün şartlar’ı da kapsar. Şartlar bütünü, eserdeki düzenleme, yerleştirme, tasarım ve kurgudur. Eser, nesneleri kendi yerlerinden alarak yeni bir ortamda düzenler. Artık her bir eser yoktur ortam vardır. “Nesne, ortam sayesinde işarete dönüşür, eser de bu anlamda bir ortam kurarak bizi kendi ilişkiler ağına çekip diyaloga dahil eder ve aynı atmosferi solumamızı sağlar”. Elbette ortam, bir zaman ve ‘mekân’ içindedir. Anlam kökleri dediğimiz temanın görünür kılınabilmesi için gerekli nesnelerin ortama taşınması ve birbiriyle ilişkiye girmesi için mekân zorunluluktur. İlişkilerin devinimlerin tanımlanması, sürekliliği, ilerlemesi veya değişmesi ‘zaman’la mümkün olur. Bir netice olarak belki şöyle demek gerekecektir: Nesne ve hareketlerin hangisinin ortamda olduğu ‘tema’, onların birbiriyle ilişkisi ve birbirlerine göre konumları ‘kurgu’, parçaların ait oldukları yerde durması ‘yerleştirme’, hangi düzey veya tonda ifade edileceği ‘üslup’ ve bütün bunları bir arada tutan da ‘biçim’dir. Ortam’ın ‘orta’, ‘ara’ oluşuna gince: Orta hem

ayırır hem birleştirendir; bir eşiktir bir bakıma; hem içeri hem dışarıdır. ‘Ara’ mesafeyi gösterdiği gibi her şeyin bir “‘ara’da” olduğunu da gösterir. Sanatın ruhu olan gerilim işte bu orta ve arada durur. Gerilimin anlama dönüşmesi için sanatçı ‘orta’nın ve ‘ara’nın merkezinden uçlara doğru “‘arayış’a çıkar. Bu ‘arayış’ bir şeyi ‘aralama’yı getirir. Sanatçının yaptığı tam da budur: Bir pencere/bakış ‘aralayarak” bir hakikat anına duyma imkânı yaratmak.

Sanat Eserinin Kendiliği adlı yazının son bölümü “Eserin Geçeklikte Kendisini Temsilen Var Olması” alt başlığını taşır. Önce şu tespit: Tıpkı bir ev, bir taşıt, bir alet (ağaç, yağmur, güneş gibi değil) gibi sanat da duyularımızla algıladığımız bir gerçek olarak gerçekliğe dâhildir. Ve tıpkı andığımız şeyler gibi yapılmış bir şeydir ve tıpkı onlar gibi gerçekliğin içinde kendisi olarak vardır yani gerçeklik içinde bir şeyi değil kendisini temsil eder. Eserin yerine yerleşirken aynı zamanda bir çevreye yerleşir, yani kendine benzer olanlarla, kendisiyle temasa geçenlerle ilişkiye girer. Bu ilişki, gerçeklik içinde bir işaret olarak idrak edilebilirse anlamlı hâle gelir. Sanat eseri kendisi olmayan başka bir şeyi, bir duyguyu, inancı, bir yargıyı temsil etmez. Bütün bunları kendisi olarak kendinde taşır. Kendisi gerçeklikler içinde bir işaret olduğu için kendisine gelene kendi bakışlarını, görüşlerini, duruşlarını gösterir.

Şunu söyleyerek bitirmek isterim: Başımızı Cemal Şakar’ın kuramsal yazılarına eğdiğimizde bir sanat felsefesinin, bir anlatma poetikasının nasıl oluştuğunu sezebiliriz ama başımızı kitaplardan kaldırıp çevreye baktığımızda da ne yazık ki bu bağlamdaki yoksulluğu görürüz.

| BEDİA KOÇAKOĞLU

Evsiz Kapılar

*“Beni öldürdüler, Wene Hala!” dedi Marquez.
Ahşap düşleri, kentsoylu kapıların üzerine örten bir yazar fısıldadı ardından:
“İç, kanasıya iç. Ve sonra bana okunmuş sular getir.”*

Cemal Şakar’a

Sanatçının satırlarının içine kent, kentin içine ev, evin içine oda diye sakladığı sırrın yegâne taşıyıcısıdır kapılar. Büyük-küçük, dar-geniş, alçak-yüksek, renkli-renksiz, eski-yeni, çelik-ahşap... Yaşanmışlıklara, yıkılmışlıklara, eskimişliklere, tarihsel gerileme ya da kültürel hafızadaki unutulmalara, terk edilmişliklere, hasretlere, geçmişe tanıklıklara velhasıl pek çok ize göre değişiklik gösterir. Ama bazı kapılar da vardır ki plastik zamanların çelik ruhsuzluğuna bir ahşap zarafetinde ruh olur. Mekân onları değil; onlar mekânı taşır. Dıştan içe ya da içten dışa değil; bilakis içten içe açılır bu kapılar. Çoğalır, konuşur, ses olurlar. Bazen eskimiş bir Anadolu yalnızlığı, her şeye geç kalmış bir baba suskunluğu, secadeler boyu çoğalan bir anne duası; bazen bir sobanın sıcağı, kardeş kavgası, çocuk neşesi; bazen hasret dolu bir bakış, uzakları yakın eden incecik bir göz süzüş, kalp çarpması ama bazen de kendinden gidişlere yorgun bir kendine dönüş tamamlanmışlığı olur kapılar.

İşte ille de bu yüzden bazı kapılar evsizdir. Bir duvara eklenmemiş hâlde tek başına insanın ruhunda içe doğru açıldıkça açılırlar. İnsan düşünmeden edemiyor: Âdem büyük bir unutulşla cennetten kovulurken bir kapıdan çıksaydı geri dönebilir miydi? Kapananın açılmadığı açılanın

hızla kapandığı bir evin kapısından çıkmadı Âdem. Sükûtun ortasında evsiz bir kapıdan gitti. Ne zaman iç içe duran kapıları açtı o zaman eve döndü. Gerçek varlığı, özü buldu Âdem evsiz kapılardan geçerken...

Edebiyat biraz da bu sebeple evden önce kapıyı görür. Onu, ruhun bir taşıyıcısı gibi algılamasının özünde dış ile içi, yabancı ile yakını, kutsalla kutsal olmayamı ayırması vardır. Bachelard, inşâî bir unsur ya da imge olarak evi “öz varlığımızın topografyası, dünya köşesi, ilk evreni ve gerçek bir kozmosu” (1996: 27) olarak niteler. Bu sonsuz evrene girişin tek başına anlam kuşandığı yer, sanatın vurgu zemininde duran kapılardır. Açık ya da kapalı olma durumlarına göre “çifte simgeselliğe sahip” (Bachelard, 1996: 237), bir yerden başka bir yere geçişi sağladığı için de mekânlar arası bir köprüdür. Bu açıdan “Geçiş süreçlerinin yaşandığı evre, eşiksel mekânların oluşmasına zemin hazırlar. Her mekân kendisinden bir önceki ya da sonraki mekâna eşik konumundadır.” (Bayrak, 2013: 270)

Eşik mekân olarak da tanımlayabileceğimiz kapılar, sanatın gönlünde daha çok “içerdekini dışarıdakini, dışarıdakini içerdekini beklemesinin imgesi” (Narlı, 2007: 60) olarak durur. İçinde bulunulan ile arzu

edilen arasında bir geçişi işaret eden kapılar, bu yönüyle bir arafta kalma durumunun da belirleyicidir. Kapının kapalı ya da engellerle dolu olması kişinin zorunlu olanı yaşamasına sebep olurken açılması ya da aşılması durumunda artık insan kendi yazgısını inşa etmeye başlar. Bu kapı kimi zaman bir eve kimi zamansa bir dergâha açılacaktır. Ancak her ikisi de bireyin kendi içinde bir seyri süluk yolculuğuna, maddeden manaya, kesretten vahdete geçişini sağlar. Bu yönüyle o, sınırlı alanlar ile sınırsız alanlar (açık mekân) arasında ihtiyaç duyulan bağlantıyı kurar (Simmel, 2013: 19).

İntizarlı bir bekleyişin simgesi olan kapılar, yapay mekânların cüz’ü, kutsalın izi ve makamın eşiği olarak sanatçının satırbaşında kendine yer bulur. Türk öyküsünün mana burcundaki isimlerinden biri olan Cemal Şakar için de kapılar kahramanların içine açılan bir eşik vazifesi görür. Lakin açılmanın yaşanması için kapalılık şarttır. Bireyin olgunlaşması için bir engele gerek vardır. O da kapalı kapılardır. Bu noktada gelişme, örtük olanı açma kabiliyetine bağlıdır aslında.

“Sır”ın elindeki adresi arayan kahramanının önündeki engel de içinin sınıksız kapalı kapılarıdır. Peşinde olduğu aslında kendisidir. O, hayatın gürültülerinden kurtarabildiği parçalarını içindeki kapının eşiğine bırakmış öylece beklemektedir: “Saatlerdir eşikte duruyordum. Bir ben. Yalnızca içimden gelen sesleri duyuyorum.” (Sır, s. 11) Taksinin kapısını kapatması bile geride bırakmak istediklerini gösterirken o, başka bir kapının önünde duraklamıştır. “Kırk gün kırk gece uzaklıkta” (Sır, s. 12) bıraktığı o masal kenti, evi, odası, topyekûn hayat ardından kapıyı kapatmıştır. O artık dışarda olandır. Tıpkı

içerideki ferah rüzgârı hissetmesine rağmen dergâh kapısının önünde kalakalan bir diğer kahraman gibi (Sırdaş, s. 14). Ya da “odalarda dolaşan akreplerden, pencerelerinden süzülen yılanlardan, kendilerine toprak bir kâsede sunulan en öldürücü zehirlerden, üzerlerine kilitlenen kapılardan, duvarlardan kurtulmak için sokağa fırlayan” (Bir Masal, s. 27) diğer insanlar gibi. Hepsı katıksız bir yalnızlıkla dışarıda bırakılmış, bir kapı önünde beklemeye mahkûm edilmişlerdir. Bu, kendi tercihleri değildir. Toplumla uzlaşmamış bir uyumsuz kimliğiyle ötekileştirilmişlerdir. Uzun uzun anlamaya değer gördükleri hikâyelerinde yalnızca “Kapalı kapılar, geçemedikleri eşikler ve paylaşamadıkları rüyaları” (Irmak, s. 75) vardır.

Cemal Şakar, bu tutunamayan bireylere kapıları kapatanları sert ve keskin bir dille vurgular. “Kapatmak” fiili ile belirtilen eylem, aslında kahramanın dışarıda kalışını net ve geri alınmaz bir kapalılık olarak belirtir. Lakin kapılar kahramanların kendisi tarafından kapatılmışsa yazar bunu “örtmek” kelimesi ile ifade eder. Örtmek daha kuşatıcı, geri alınabilir, sakın bir tavır karşılarken kapatmak bile isteye, öfke ile yapılmış bir eylemi gösterir. Kapıyı örten figür içeriye girmiştir. Kapanan kapılar ise dışarıda bırakılma hâlini işaret eder.

Örneğin kendini arama yolculuğundaki birey birden örtülen kapının içinde kalakalır. Geride şimdiye dek onunla “var olan, ona varlığını duyumsatan görüntüler, silüetler, yaşadıklarından arta kalan, onlara tutuna tutuna yaşadığı anılar” (Sır, s. 11) kalmıştır. Bu örtülmüşlük kendine doğru ilk adımdır biraz da. “Ayna” öyküsünün yıllar sonra kasabasına dönen kahramanı da kapı-

larını “hızla örterek” (Ayna, s. 59) çıktığı bu şehre, bu eve, bu odaya tekrar girdiğinde ancak kendi yaşayabileceği hayatı bulmuştur. Şu hâlde insan kapanan kapıların dışında örtülen kapıların içinde kalmaktadır. Dışta olma hâli yokluğu, içte olma ise varlığı işaret etmekte bir yanda yıkım bir yanda iyileşme ihtimali durmaktadır.

Bireyin ontolojik yalnızlığıyla ilk yüzleştiği yer olan kapalı kapıların açılması madde- den mana âlemine geçişin de bir simgesidir. Kimi zaman bir cami, kimi zaman bir dergâh ya da anılarla yüklü bir evin kapısı modern insana içini işaret edecektir. Lakin bu vurgu Şakar öykülerinde özellikle “ahşap” üzerinden sağlanır. Plastik zamanların nesneleriyle ruhsuzlaşmış kapıların yerine incecik bir zarafeti kuşanan ahşap kapılar öncelikle geçmişe açılır. Gelenek, inanç, değerler... Bu topluma dair yitirilmiş ve insanı hissizleştirmiş her ne varsa bu kapıdan içeri alınır. Ağacın soluk alıp verişini hangi şekle bürünürse bürünsün kendini kaybetmiş kişiye âdeta bir nefes üfler. Bu yüzden “Ayna”nın kahramanı “tüm tahta kapıları çalsam, açsam, avludan, kim o! diye seslenenlere baksam, kaçsam; kaçmasam, karşılarna dikilsem, öylece kalsam” (Ayna, s. 58) diyecektir. Tahta kapıların gerisinde onu huzurun beklediğini bilir kahraman. Onlara uzaktan bakmak bile içinin ısınımasını sağlar.

“Eşik” öyküsünde merkezî figür, ölen ninesi ile kendini yıllardır çalmadığı ahşap bir kapının önünde bulur. “Kararmış pirinç tokmağa üç kez” (Eşik, s. 12) vurarak bir dönüşümün eşğine gelir. Kulağındaki Ahmediyelerden Muhammediyelerden minik oğluna uzun hikâyeler anlatacaktır artık. Geçmiş ile gelecek bir ahşap kapının açılmasıyla âna kavuşacak ve kahraman iç döngüsünü bu yolla tamamlayacaktır.

Cemal Şakar’da kapıların açılması figürlerin iç huzura ermesine, olgunlaşmaya işaret eder. Bir kapı açılır “harlı bir ışık geçer” kahramanın önünden (Tercî’hâne, s. 36). Bir kapı açılır kentin iki yakasını bir araya getirmeye çalışan bir meczup gülümser: “Can şu anda eteğimi çekiyor. Yusuf’un gömleğinden koku almış!” (Tercî’hâne, s. 38) Duyar, durur insan. Bir serinlik vurur yüzüne. Sonra hiç kimse bir başkası; bir başkası kendisi olur “bir başka hayat içinde.” (Eviçi, s. 49) Kapılar bir bir açılmaya devam eder. Sıklıkla ağır ağır açılırlar. Ve biz “bize açık olan kapıları elimizin tersiyle itemeyiz.” (Ses, s. 67) Bu an öyle kutsaldır ki süslenerek bekler insanoğlu. “Kapıyı açmadan önce, duvarda asılı duran aynada parmaklarımla saçlarımı düzelttim. Oymalı bir çerçeveye çevrelenmiş büyük bir aynaydı. Eski zaman işi olmalı.” (Ayna, s. 60) Zamanın kirinden pasından öze dönerek kurtuluşu uman Şakar’ın kahramanları, ahşap bir eşikte geçmişin aynasında arınarak dönüşümü sağlar. Sonra da kapının tekrar kapanmamasını isterler. “Ancak bu esintiler beni toprağıma götürebilir. Bırak kapı açık kalsın.” (Eşik, s. 8) Onlar, bunca yol yürümüşlükten, bunca dağılmış, yaşlanmışlıktan sonra kendilerine açılan kapıdan kutsal olana, güvenli ya da huzurlu olana kavuşmuşlardır. Şimdi sanki kapı kapansa kendi ölümlerini gömeceklerdir. Bu yüzden bir derviş sükûnetindeki attar “Bu kapı hep açık” (Irmak, s. 76) diyecektir.

Oysa bireyin bugünkü açmazlarının farkına varamayan bir anne figürü mahremiyetin ihlal edilmesinden korkarak evde kapıları hiç kapatmayan kahramana “Kapısızlar” (Eşik, s. 8) diye seslenir. Bu belki de anne için içerenin masumiyetini, ruhunu zamanın kötü

esintilerinden koruma gayretidir. Ama kahraman kapanan kapıların içine sıkışıp kalmaktan ölesi korkmaktadır. Nefes almak için kapılar ardına kadar açılmalı, eşiklerden rüzgâr dolmalıdır modern yalnızlıkların kalbine.

Bir yandan da o kadar insan kapıdan girip çıkar ki her biri eşikte iz bırakır. Bireyin her seferinde bu izlere basıp durması kendi içine başkalarını da taşıması demektir. Bu, bir yönüyle hayatına giren izlerle çoğalma bir yönüyle de her bir yaşanmışlıkla kirlenme demektir. Bu yüzden zaman zaman Şakar'ın insanları kararsızlıkla durur kapı önlerinde.

“Bir kapı açılır. Bir kapı kapanır. Ben, bir açılan bir kapanan kapılara bakar dururum. Ne içeriye girenler, ne de dışarıya çıkanlar ilgilendirir beni. Ben sadece bir açılan, bir kapanan kapılara bakar dururum. Girenler, çıkanlar beni görmek istemezler; bir yabancılık, bir yanlışlık bulurlar bende. Bense bu zorlanmış tarihe bir yerinden karışmamak için, içimde uçarı bir yalanla, yanlış bir mekânda ve zamanda kapıların ardında yaşarım. Bir gün belki ben de içimde uçarı bir doğruyla zamansızlığa ve mekânsızlığa doğru bir kapıdan bir çıkar, bir girerim.” (Tercî'hâne, s. 32)

Tüm bu kararsızlıklara rağmen kurtuluş kapının açılmasındadır. Bu yüzden kahramanlar, bazen bir otel odasındaki metal yorgunlukların içinden garip bir sesin peşine düşerler. Bazen de büyük unutulmuş bir imtihana dönüştürdüğü nesneler dünyasındaki ontolojik sarsıntılar içinden kalkıp bir cami suskunluğuna gömülürler. Lakin bütün gayret o kapıyı bulmaya yöneliktir. Arayış bulmak, buluş beklemek, bekleyiş açmak, açış da kavuşmak içindir.

Tüm bu sefer, içsel huzuru ve dönüşümü sağlayıp seyri süluku tamamlama adınadır. Bu sebeple Şakar öyküleri, bireyin kendi olma serüveninin kapı kapı genişlediği uzun bir yolculuk gibidir.

Türk edebiyatının metafizik duyularla yüklü yazarı Cemal Şakar'ın öykü dünyası bireyin arayışı, sezgisel sarsıntılarla geçirdiği mistik yolculuğu ve nihayetinde olgunluğa erişme motifleriyle örülüdür. Bu çarpıcı seyrin kırılma noktasında da kapılar durmaktadır. Kahramana kapanmış onu içinde bulunduğu zamanın ve mekânın dışına itmiş kapı imgesi bir süre sonra onun arayışa çıkma macerasında işaret fişeği olacaktır. Genellikle özüne, değerlerine, inanç dünyasına dönen bireyin olgunlaşma evresinin tamamlanması bu sefer önünde durduğu kapının açılmasına bağlıdır. Her şeyi, herkesi, sıklıkla modern dünyanın kaosunu dışarıda bırakan figür, kapıyı örtecek ve içeride olmanın hazzı ile dışarıyı geride bırakacaktır.

Bu noktada kapıların açıldığı odalar, evler hatta kentler yok hükmündedir. Sanatçının metinlerinde kapılar tek başına, dayanaksız ve yalnız oluşu kurgular. Oda, ev, kent olmasa da kapılar vardır. Ve insan için geçilmesi gereken eşikler her yerdedir. Bu yüzden ki evsiz kapılar Cemal Şakar'ın eşikte duran kahramanları için varlık ve yokluk âlemine açılır. Çünkü “dönüş yalnızca O'nadır.” (Nûr Suresi/42)

KAYNAKÇA

BACHELARD, Gaston (1996); *Mekânın Poetikası*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

BAYRAK, Özcan (2013); *Tecfîk Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı*, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

NARLI, Mehmet (2007); *Şiir ve Mekân Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi*, Ankara: Hece Yayınları.

SIMMEL, George (2013); “Köprü ve Kapı”, *Felsefe Logos*, (çev. Özgü Ayvaz), S. 50, s. 17-29, İstanbul: Fesatoder Yayınları.

ŞAKAR, Cemal (2014); *Esenlik Zamanları*, İstanbul: İz Yayıncılık. (İrmak, Eşik öyküleri bu kaynaktan alınmıştır.)

ŞAKAR, Cemal (2017); *Yol Değişeri*, İstanbul: İz Yayıncılık. (Sır, Sırdaş, Bir Masal, Ayna, Tercî'hâne, Eviçi, Ses öyküleri bu kaynaktan alınmıştır.)

| SUAVİ KEMAL YAZGIÇ

Cemal Şakar'ın Öykülerinde Görsel Öğeler

Bir öykü, sadece metninde yer alan kelimelerin toplamına indirgenemez. Zira anlatmak sadece “kelimelerden” ibaret bir yığını muhatabının zihnine yığmaktan ibaret değildir. Kurgu metinlerde “görselliğe” yer vermek elbette bir buluş değil. Cemal Şakar'ın bazı öykülerindeki örneklerden hareketle görselliğin neyi temsil ettiği ve anlatıya katkısı hakkında daha somut şeyler söylemenin mümkün olduğunu düşünüyorum. Şakar'ın geniş yelpazeli öykücülüğünün daha pek çok okumaya açık olduğunun ve şimdi söylediklerimin bir sınırlamadan ibaret kalacağının farkındayım elbette. Bu çok da önemli değil bence. Sonuçta sınırlar, zihnimiz için gerekli ve kolayca silinip yeniden çizilebilir araçlar. Bir amaç gibi algılanmadıkları sürece ilham kaynağı bile olabilirler.

“Sırtımdaki Ben”, tamamen dijital dünyaya, daha doğru ifade edersek bilgisayar ekranına hapsedilmiş bir öykü. “Bazen insan bedenine sığamaz” epigrafiyle başlayan öykü, bedenine sığamayan insanın ekrana hapsolmasını anlatıyor âdeta. Zamanın ilerlemesi, dinlenen şarkılar hep dijital hayatların alıştığı formatlar üzerinden öyküleştiriliyor. Kahramanımız bilgisayar ekranından “kötülük” hakkındaki akademik makaleleri arıyor. Okuduğu makalelerden alıntı yapmak üzere “fişlemesi” gereken cümleleri sanal yapışkan notlara aktarıyor. Bir yandan da cep telefonundaki Whatsapp uygulamasından

insanlarla mesajlaşıyor. Bilgisayar ekranı da whatsapp ekranı da metnin bir parçası olarak arzıendamlar ediyor. Suriye, Irak, Guantanamo, Neo Naziler, Sarin Gazı gibi anahtar kelimeler kullanılarak “kötülük” pixel pixel ekranlara taşıyan videolar seyreliyor kahramanımız. Bu öyküyü selüloz kökenli bir kitap sayfasından okudum. Merak ettiğim şu: Peki bu öyküyü dijital bir ekrandan okuyan kişi ile benim aramda nasıl bir tecrübe farkı olacak? “Araç mesajdır” diyen Marshall McLuhan'ı bir edebî metin üzerinden nasıl anlamlandırabiliriz? Bütün bu soruların cevapları bir youtuber'ın ifadesiyle “Başka bir videonun konusu.” Şakar, “Mustafaaaamm”, madden kazasının trajedisini anlatan öyküde karbonmonoksit zehirlenmesini anlatan görselle okuruna aktarır. Cinayete varan bir ihmaller zincirinin, hayatını kaybeden kişinin yaşadıklarının trajedisi ile grafiklerin o soğuk ve duygusuz klişeleri arasındaki çelişki ve çatışma dikkat çekicidir. Bu tarz haberlere alışa alışa nasırlaşan duyarlılığımız klişe bir görselin naifliğindeki çelişki ile âdeta parçalanmakta ve “Mustafaaaamm” nidasını yeniden duymaya başlamaktayız.

“Bir Avuç Dünya”da, sosyal medya platformlarından günlük hayatımızın bir parçasına dönüştürülen tarot kartlarını görmekteyiz. Tarot kartları açıldıkça kahramanın sonsuz yolcuğu yorumlanmaya başlanır. Ancak bu sonsuzluk “bitimsizlik” anlamına gelmez elbette. Sonsuzca tekrarlanan bir

fanilik çemberinin bir halkasına şahit oluruz. “Kumsalda Denizden”, bir Gazze öyküsü. Daha doğrusu Gazze’de yaşananların medya üzerinden alımlanmasının hikâyesi.

“Bakış” da başka bir Filistin öyküsü. Naci El Ali’nin meşhur çizgisi Hanzala’nın hikâyede konumlandırılması çok önemli. Hanzala’nın görmediğimiz bakışı öyküleştirilmektedir âdeta. Hep sırtı bize dönük ve hep on yaşındaki Hanzala’nın görmediğimiz bakışları. “Yarım”, Hasan Aycın ve Cemal Şakar’ın ortak eseri. İki yarımın bir araya gelmesinden oluşmuyor esasen yarım. Nazım Hikmet’in Nail V. (Nail Çakırhan) ile beraber yayınladıkları 1+1=BİR kitabı gibi. Toplamın 2 olmaması o iki ayrı birin birbirinden ayırt edilmeyecek şekilde kaynaşmış olarak bir arada olmasından kaynaklanır. Bir çizgi ve bir öykü, hem birbirini tamamlayan hem de birbirinden ayrı olarak da okunabilecek ve anlamlandırırabilecek iki eser olarak bir aradalar. Çizgide “İslam Dünyası”ndan herhangi bir “yıkım” ânına şahit oluyoruz. İsim, coğrafya vermeye gerek de yok, bunun bir anlamı da yok maalesef. Bir sniper’in babasına yazdığı mektubu önce bu çizginin içinde görüyor, sonra da ayrı bir metin olarak okuyoruz. “Öldürdükçe ölünyormuş bunu bildim” diyen kahramanımızın mektubu “yarım” kalmaya da mahkûmdur. Onun babasından yapmasını istediği şey, cümle yarım kaldığı için son arzu olmaya bile fırsat bulamamış bir iç talepten başka bir şey değildir. Öyküye isim veren “yarım” tam olarak budur.

“AVM”, önlü arkalı bir takvim yaprağından ibaret. Peki, niçin 12 Mart 2012’nin takvim yaprağı öyküleştirilmiştir? O gün doğanlar için önerilen isimler, önerilen yemek, o gün için uygun görülen hadis, hakeza arka sayfadaki faydalı bilgiler ve altın çerçeve...

Hepsi bir maksada binaen seçilmiş detaylar. Öykü, anlatılmadan ayakta durabiliyor bu takvim sayfasında. Yeter ki 12 Mart 2012’de ne olduğu bilinebilsin. Yazar, okurundan bir olayı hatırlama, bir olayı öğrenme sorumluluğunu yüklenmesini bekliyor. Anah-tar kelimelerimiz 12 Mart 2012, AVM ve yangın. Gerisi size kalmış. “Önce Vatan”, bir askerin şehit olmasıyla ilgili. Şehitliğin metne dönüştürülme sürecinde talep edilen revizyonlar, görsel birer öge olarak karşımıza çıkıyor. Üstü çizilmiş ve altı çizilmiş kelimeler, vurgulanmış satırlar, sayfa mar-jına eklenmiş ve oklarla desteklenmiş uzun uyarılar, parantez içlerine yazılmış daha kısa uyarılar... Metnin âdeta “terbiye” edilmesine, “maniple” edilmesine şahit oluyoruz her revizyon talebi ile... Bu revizeler gerçekleşikten sonra okura ulaşmayacaklardı. Bu yönüyle “görsel” eklemelerle öykünün röntgen filmini görür gibi oluyoruz. Görsel unsurlar, Cemal Şakar için birer süs veya tamamlayıcı parçası değil asıl metnin, eksik kalırsa anlatılanı anlaşılmaz veya yanlış anlaşılır kılacak kadar kopartılamaz derecede aslı unsurlarından biridir.

Cemal Şakar’ın görsel öğeleri yerleş-tirirken bir buluş veya keşif yapmadığını, öyküden başka bir formda ifade edilemeyecek bir bulguyu inşasının ana kolonlarından biri hâline dönüştürdüğünü düşünüyorum. Görsel öğelerin bir başka ortak paydası da “tekrarlanamaz” olması. Bir takvim yap-rağını daha öykü formunda tasarlamak ve öykü için gerekli o biricikliği yakalamak im-kânsıza yakın bir durum. Ancak söz konusu olan edebiyatsa çok da büyük konuşmamak lazım. Zira edebiyat tarihi bir önceki kuşağın imkânsız dediklerini normalleştiren yeni kuşakların elinde bir yerlere varıyor.

Cemal Şakar öyküsü dediğimiz o biri-kim de bunun örnekleriyle dolu.

| BAHTİYAR ASLAN

Cemal Şakar'ın Hikâyelerinde Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, bir (her) metnin başka metnin farklı şekillerde bir araya gelmesiyle oluştuğunu, dolayısıyla artık özgün bir metin yaratmanın imkânsızlığını, özgünlüğün ancak bu farklı metin parçacıklarının birleştiriliş tarzında gerçekleşebileceğini ileri süren, çerçevesi tam belli olmayan/belirlenemeyen bir edebî teoridir. Kavram üzerine düşünüldüğünde, “insan yediklerinden ibarettir” düsturundan hareket ederek, yazarın ya da şairin de okuduklarından ibaret olduğu, yani yazarın ya da şairin kendini oluştururken sürekli metinlerarası bir ilişki düzleminde hareket ettiği gerçeğine ulaşırız biraz zorlamayla da olsa. Çünkü düşünme eylemi, kavramları mutlaklaştırmaya yatkındır ve bizi çoğu zaman fiziki, sosyal ya da edebî (her neyse) gerçeklikten uzaklaştırarak zihinsel gerçeklikle buluşturur. Bir nevi ona mahkûm eder. Zihinsel gerçekliğin mutlaka bulunduğu noktada yeryüzüne bir izdüşümünün olmayacağı gerçeğini çoğu zaman unuturuz. Bu bahs-i diğerdir.

Nereden bakacak olursak olalım, metinlerarasılık, bir metnin kendinden önce yazılmış metinlerle/herhangi bir metinle kurduğu ilişkinin adıdır ve biz bunu pekâlâ “gelenek” kavramının bir biçimi/türevi olarak yorumlayabiliriz. Yazarın/şairin niyetine bağlı olarak kurulan bu ilişki, kimi zaman geleneği içselleştirmek, kimi zaman geleneği yermek, ona karşı çıkmak şeklinde tezahür edebilir. Karşı çıkarken de gelenekten yöntem olarak da metinlerarasılıktan yararlanır şair/yazar. Hatta hesaplama da (şairin varlığını onayla/t/mak için evvelki ve hâzırdaki soydaşlarıyla girdiği savaştan bah-

sediyorum) buna dâhildir. Post-modern edebiyat akımı/anlayışı bu yönetime (çoğunlukla da bir oyun olarak) son derece olumlu yaklaşıyor. “Cemal Şakar, post-modernizmin neresinde durmaktadır?” diye bir büyük sorunun cevabını bu yazıda aramak mümkün değil. Fakat onun edebî tutumunu post-modernizmi de içeren bir modernlikle izah etmeyi tercih ediyorum. Biraz karmaşık gibi görünse de bu böyledir.

Cemal Şakar'ın modernliği, gelenekten kopmadan, geleneksel metinlerle oluşturduğu metnin bağımlı koparmadan var olan ve sürekli yeni arayışların ardında koşan, yoklayan, araştıran, deneyen bir modernliktir. Bu anlamda hikâye serüveni bu kadar çok ve sürekli değişen bir yazar bulmak neredeyse mümkün değildir. Yazarın kendini oluşturma meselesini merkeze alırsak, Şakar'ın bütün metinlerinde (ya da başka bir yazarın) metinlerarasılık çerçevesinde yorumlanabilecek parçalar bulmak mümkündür. Zaten bu kuram tam da bunu söylüyordu: artık yeni bir şey yazmak mümkün değildir, yazılan her şey kendinden önce yazılmış metinlere bir gönderme, o metinlerden bir (ç)alıntı, bir kopyadır. Ancak Cemal Şakar'ın bazı metinleri, metinlerarası bir ilişki kurmak maksadıyla ya da bu tür bir ilişkiyi gizlemek, örtmek maksadıyla değil tam tersi bunu açık etmek maksadıyla kaleme alınmış metinlerdir. Yani metinlerarasılık bu metinlerde son derece barizdir ve onlarda bunu aramak bile safdillik sayılabilir. Yine de biz bu yazıda safdillik etmeyi tercih etmek durumundayız. Nihayetinde sayfa sınırı olan popüler bir dergi yazısıyla sorumluyuz.

Bu anlamda Şakar'ın en dikkate değer hikâyeleri şüphesiz *Hikâyat* adlı eserinde yer alan hikâyelerdir. Şakar, bu eserdeki hikâyeleri (küçük öyküler) bir yaz tatilinde olsa gerek, Kur'an meali okurken yazma ihtiyacı duymuş ve bütün hikâyelerde Kur'an kıssalarından hareket etmiştir.¹ Kanaatimce yazarı buna iten her şeyden evvel Kur'an-ı Kerim'in icazi boyutudur. Kur'an, anlam ve biçim (yani üslup ki biçim ve içerik uyumu olarak yorumlanabilir) ve bu ikisinin uyumu bakımından eşsiz bir kitaptır. Kur'an-ı Kerim'in başka bir dile çevrilmesi demek aşırı bir yorumla bir bakıma tanrısal üslubun bir kul tarafından başka bir dilde yeniden inşa edilmesi, en azından buna girişilmesi demektir. Aslında tam olarak, Kur'an'ın tercüme edilemezliğini vurgulamaya çalışıyorum. Çünkü tercüme anlamın bir başka dile geçirilirken üslubun geride kalması demektir de. Bu sade kutsal metinler için değil şiir için de geçerli bir söylemdir. Dolayısıyla çeviri, anlamı karşıya geçirirken üslubu (metni asıl şiir yapan şeyi) geride, karşı kıyıda bırakmaktadır. Şakar'ın Kur'an kıssalarını Türkçede, küçük öyküler şeklinde yeniden yazma çabasının gerisinde bu eksilişi, kaybolan ruhu bir nebze de olsa sanatın yardımıyla telafi etme arzusu vardır. Şakar'ın Kur'an kıssalarından hareketle kaleme aldığı küçük öykülerden birini (yukarıda zikrettiğimiz çalışmadan aynen alarak) metinlerarası bağlamda bir örnek olarak burada zikretmek istiyorum:

Şakar'ın eserindeki öykülerden birinin adı "İstiğna"dır. "İstiğna" öyküsü Hz. Musa ve Yahudileri konu alan iki ayete dayanır.

"İstiğna"

"Kendilerini seçilmiş olarak görüyorlardı; imtiyaz sahibidiler.

Onlardan olmayan birinin getirdiği haberlere karşı istiğna içindeydiler.



-Kalplerimiz zaten bilgi ile doludur, diyerek birbirlerine cesaret veriyorlar; kalplerinin üzerine kapanıyorlardı.

Kapandıkça zulmeti büyütüyorlar; elçilerin getirdikleri hoşlarına gitmiyordu. Kimilerini yalanlamışlar, kimilerini de öldürmüşlerdi.

Üzerlerinde büyüyen zulmetin, Allah'ın onları rahmetinden çıkarmasından dolayı olduğunun farkında bile değillerdi" (Hikâyat, s. 12).

İstiğna öyküsünün işaret ettiği anlama karşılık gelen iki ayet Bakara sûresinin 87 ve 88. ayetleridir.

¹ Konuyla ilgili daha geniş bilgi için şu çalışmaya bakılabilir: "Cemal Şakar'ın Hikâyat Adlı Eserindeki Küçük Öykülerin Kur'an Kıssaları İle İlişkisi", Erdem, S. 65, s. 47-58, 2013.

“Biz Musa’ya ilahî kelâmı bahsettik ve birbiri ardınca o’nu izleyen elçiler gönderdik. Meryem Oğlu İsa’ya da hakikatin tüm kanıtlarını vahyettik ve o’nu kutsal ilham ile güçlendirdik. (Ama) ne zaman bir elçi hoşunuza gitmeyen bir şey getirdiyse küstahlıkla haddi aşarak bir kısmını öldürdünüz ve diğerlerini yalanladınız öyle değil mi?”

Ama onlar: “Kalplerimiz zaten bilgi ile dolu!” derler. Hayır, bilakis Allah, onları hakikati kabullenmeyi reddettikleri için gözden çıkarmıştır: Zira onlar, sadece basmakalıp birkaç şeye inanırlar.” (2/87-88).

Muhammed Esed’in meal-tefsirinde bazı ibareler dipnotlarıyla açıklanmıştır. Bu dipnotları ayetlerde bahsedilen kıssayı daha detaylı ortaya koymaktadır. 87. ayetin birinci kısmında yer alan “elçiler gönderdik” ifadesinin söz konusu dipnotlarıyla açıklaması şu şekildedir: “Lâfzen “ve ondan sonra öteki (bütün) peygamberlerin onu takip etmesini sağladı.”: Yahudilere art arda sürekli olarak peygamber gönderildiği gerçeğine (bkz. Taberî, Zemahşerî, Râzî, İbni Kesîr) bir gönderme ki, bu gerçek onların elinden bilgisizlik mazeretini de almaktadır” (Esed 1999: 24). Yine aynı ayetin son bölümünde yer alan bir dipnotta da şu açıklamaya yer verilmiştir: “Lâfzen “Ve bir kısmını öldürüyorsunuz.”. Bu ayet boyunca gözlenen geçmiş zaman kipinin taktulûn (“siz öldürüyorsunuz”) fiili ile şimdiki zaman kipine dönüşmesiyle bu konudaki bilinçli bir niyetin ve böylece, Ahd-i Cedîd’in de (Matta xxiii, 34-35, 37 ve I Selaniklilere Mektup ii, 15) işaret ettiği Yahudi tarihinin sürekli tekrarlanan bir özelliğinin vurgulanması amaçlanmaktadır (Menâr I, 377).

88. ayette yer alan “Kalplerimiz zaten bilgi ile dolu!” ifadesinin açıklaması ise başka bir dipnotta şu şekilde verilmiştir: “Lâfzen, “kalplerimiz (bilgi) mahfazalarıdır”. Yahudilerin, zaten sahip

oldukları dinsel bilgiden dolayı başka ilave bir öğretiye ihtiyaçları olmadığı şeklindeki böbürlenmelerine bir işaret (İbni Abbas’dan naklen İbni Kesîr; benzer bir açıklama Taberî ve Zemahşerî tarafından da zikredilmiştir) (Esed 1999:25).

Dikkat edilirse Cemal Şakar, iki ayetten oluşan metnin Kur’an’daki akışına ve metin bütünlüğüne sadık kalmamıştır. Şakar, bir tasarrufta bulunarak Yahudilerin kendilerini seçilmiş olarak görmelerini öne almış ve böylece vurguyu bu gerçeğe yapmıştır. Öykünün ilk iki cümlesinde istiğna hâline göndermede bulunan yazar, birinci ayetin geri kalan kısmını atlayarak ikinci ayetin başındaki “Kalplerimiz zaten bilgi ile dolu!” ifadesini öne çıkarıyor. Böylece yazarın bu iki ayette bahsedilen ve Yahudilerin peygamberlerle ilişkilerinin karakteristiğini ortaya koyan olay ve durumlardan ikisini öncelediğini görüyoruz. Dolayısıyla yazarın, bu iki durumun/tutumun sorunun esasını teşkil ettiğini düşündüğünü söylemek de mümkün görünüyor.”

Metinlerarasılığın kendini çok açık bir şekilde gösterdiği başka bir hikâye de “Mevlit”tir. Hikâyenin isminden başlayarak Süleyman Çelebi’nin mevlidiyle bir ilişki kurulduğunu söylemek için “alim olmaya gerek yoktur. Bir salonda gerçekleştirilen Mevlit töreni ve bu törenin öncesinde, esnasında ve sonrasında gerçekleşen olaylar daha doğrusu durumlar anlatılır hikâyede. Şakar, hikâyesini (öykü dememi tercih ederdi mutlaka) Mevlit’in bahirlerini kullanarak bölümlere ayırmış. Her bahir farklı bir duruma ve kahramana işaret ediyor. Arada da Mevlit’ten beyitler zikrediliyor.

“Veladet Bahri:

*Geldi bir ak kuş kanadıyla revan
Arkamı sığadı kuvvetle heman*

Herkes ayaktaıdı. Kibleye dönmüşlerdi. Essalat: Ger dilersiz bulasız oddan necat / Aşk ile derd ile idin essalat. Derin bir hüüzün. Bağışlanmış olmayı ummanın sevinci. Bura-daydılar işte. Avuçlarını açmışlardı. Rahmet. Mağfiret. Birbirlerinin sırtlarını sıvazladılar; avuçlarındaki iyi, güzel şeylerle. Paylaştıkları iyi, güzel şeylerle dolu avuçlarını sonra yüzlerine sürdüler. Buradaydılar işte.”

Cemal Şakar’ın Süleyman Çelebi’nin metniyle alıntılanarak kurduğı metinlerarasılık, sadece bir hikâyenin bölümlerini belirlemek amacıyla yaptığı, oyundan ibaret bir şey değildir. Şakar, Mevlit ritüelinin toplumumuzda nasıl gerçekleştiğini (bir zamanlar kaydıyla) ve insanların bu ritüel esnasında psikolojik varlıklarını nasıl duyumsadıklarını yahut dışa vurduklarını (burada maşerî ruhtan da söz etmek gerek aslında) bir gözlemcinin yordamıyla eserine taşıyor. Böylece belki de birtakım huzur, sükûn arayışları için bir adres de göstermiş oluyor. Başka bir deyişle toplumsal bir ritüele sahip çıkıyor. Şakar, ritüellerin toplumsal hafızayı kuşaktan kuşağı nasıl taşıdığının bilincinde gözüküyor. Dolayısıyla Mevlit ritüeli sadece bir nostalji unsuru olarak kullanılmıyor hikâyede.

Bu küçük yazı için belki sadece bu iki örnekle yetinmek doğru olacaktır. Bitirirken işaret etmek istediğim bir-iki husus olacak. Birincisi Cemal Şakar’ın hikâyelerinin metinlerarası yaklaşım için son derece verimli olduğudur. Şakar, metinlerarasılığın farklı yöntemlerini farklı hikâyelerinde kullanan bir isimdir. İkincisi, sadece bu yaklaşımla bile Şakar’ın eserlerinden bir tez konusu çıkarılabilir. Üçüncüsü, şakar metinlerarasılığı post-modernizm yaklaşımı bağlamında bir oyun olarak değil, tersine belli bir şuurla kullanıyor. Bu da onu geleneğı bilen, gelenekle bilinçli ve maksatlı bir ilişki kuran modern bir yazar yapıyor.

| HACI AHMET SEVGİLİ

Biten ve Yanan

Ağıtlar gördüm ve gömdüm
Bir duvarın taşları düşüyordu bir bir
Boşlukları sormadan toprak kabulde
Yerde duvar biter mi?

Gökte ise yangın var
Kanatlarını açmış ruhun fer kuşları
Kâğıtlara geçemeyecek kadar
Güzel ve soyut bu uçuşlar
Aslen gövdesiz, kanatsız ve sessiz
Gökte ise yangın var

| KONUSAN: SERCAN CEYLAN

Cemal Şakar'la Öykü, Kurmaca ve Sanat Üzerine



-Müsaadenizle söyleşimize öykülerinizden söz ederek başlamak istiyorum. Bugün kurmaca metninlerinize bakıldığında biçim, yapı, söylem ve dil bakımından yenilikçi, girift, deneysel ve tür bakımından melez anlatılar kurduğunuz, kurmaca tercihleriniz ve üslubunuzla yeni kuşak öykücülerini de etkilemeyi başardığımız pekâlâ söylenebilir. Hem öykülerinizden hem de kurmaca ve sanat üzerine yazılarımızdan estetik görüşlerinizi ortaya koyan bir anlatı gramerinin ya da bir öykü poetikasının oluştuğu da anlaşılıyor. Yazılarınızda da yine bu poetikanın

süreği olarak metropol edebiyatı, naif edebiyat, sanal medeniyet, İslamcı öykü, dünyanın yeniden büyülenmesi, imgenin imgeselleşmesi gibi kavramlar teklif ediyor, size özgü bir terminoloji inşa ediyorsunuz. Bu kavramsal inşa bağlamında acaba Cemal Şakar, kendi öykü poetikasında en çok hangi kavramları merkeze alır?

-Atıf yaptığınız kavramlar, oluşturmaya çalıştığım terminoloji elbette bir öykü anlayışının referans noktalarını oluşturuyor. Daha temelde biçim kavramını merkeze alıyorum; buna modern'i de ilave edebiliriz.

Moderni merkeze almamın nedeni, öykünün modern bir tür olmasıyla ilgili. Sadece öykü de değil, bugünün sanatı baştan sona modern. Dahası ister zorunlu isterse gönüllü olsun bizler de modern insanlarız; modern zamanlarda doğduk, modern eğitimlerden geçtik, yaşam tarzımız, eşyayla kurduğumuz ilişki, görme biçimlerimiz hiç de önceki kuşaklara benzemiyor. Neyse bu mevzu söyleşinin hacmini aşar.

Sanatın/edebiyatın modern olmasının ne demek olduğunu anlayabilmek için tekrar tekrar denemeler, incelemeler yazdım. Bu mevzu da söyleşinin hacmini aşar, ama kısaca birkaç noktayı vurgulayayım. Modern sanat, doğadan kopmuş bir sanattır. Doğadan kopmuş olmak, sanatın temsil rejiminin tamamen değişmesi demektir. Böylece doğayı taklit/temsil etme radikal bir şekilde terk edilmiş oldu. Mimetik fil, sanatın kendi iç yasalarına bağlandı. Sanatçı, sanatın kendi malzemesine yaslanarak, duygu ve fikirlerini dışa vurur oldu. Böylece doğa gibi sanat eserleri de asıl kabul edildi.

Modern durumla birlikte metafizik tasavvur da değişti; tümele yönelik sanatsal ilgi tekile yöneldi. Şöyle ki âşık, kahraman, cimri, padişah gibi tümel temsiller yerini tip, birey, biricik olan gibi tekil temsillere bıraktı. Sadece asillerin başına gelen trajik olaylar da yerini sıradan, basit kişilerin başına gelen sıradan basit olaylara bıraktı. Dahası iyiyle kötü, güzelle çirkin aynı eserde yan yana gelebildi.

Biçim meselesi de üzerine fazla düşünmediğimiz bir mevzu. Bizde eserle ilişki genellikle içerik üzerinden kurulur. Sık sık ‘ne yazdığına değil, nasıl yazdığına bakmak lazım’ dense de fiiliyatta bu kural işlemedi. Edebiyat tarihimize bakın, birçok inceleme

çoğunlukla içerik üzerinden tartışılmıştır. Eserle biçimsel ilişki kurma âdetimiz olmadı için de şiir ve öykü anlaşılması zor metinler olarak kabul edildi. Anlamak denildiğinde dikkat ederseniz hep olayı anlamak, olay örgüsünü çözebilmek kastedilir.

Oysa sanat eseriyle böyle bir ilişki kurulmamalıdır. Eseri eser yapan ecza biçimdir. Biz, biçimi nedeniyle bir şeyi güzel ya da çirkin buluruz. Örneğin Süleymaniye’yi çözün geriye moloz yığını kalır ya da güzel bir öyküyü çözün geriye sözcük yığını kalır. Tersinden bakalım taş ya da sözcük yığınından eser yapmak biçim sayesinde. Dahası ortaya bir anlam çıkıyorsa bu da biçim sayesinde; biçim söküldüğünde anlam da kalmaz.

Modern sanatın doğadan koptuğunu söylemiştim. Bunun bir başka sonucu da eserin kendi kendini refere etmesidir, özerkleşmesidir. Onun referans kaynakları kendi dışında değil, kendi içindedir. Zaten taklit/temsil değil de asıl olmasının kaynağını da burada aramalıyız.

**-İlk öykü kitaplarınızda dünya-
da ve toplumda yerini arayan, kendi
anlamını ve yönünü bulmaya çalışan
karakterler var genellikle. Mesela ilk
kitabınız Gidenler Gidenler’deki öykü-
lerinizden “Ölü Zaman”ndaki karakter,
“Artık ne yeni ilişkiler, ne yeni çelişkiler,
ne de yepyeni acılar istiyorum. Yaşadıklarımın tümünü geride bırakmak;
bir dalga, bir güvercin, bir yaprak gibi
doğanın herhangi bir parçası olmak istiyorum” diyor. En başta pastoral ve
romantik görünürken öykü “Her şey,
kara bir zamana aitti” sözleriyle bitiyor.
Bu kara zamanlarda var olmanın keskin
bunaltılarını duyuyor sanki. Hikâyede**

bir üniversite öğrencisinin silahlı eylemlerle büyüyen toplumsal çatışma ortamındaki naif duyguları da var. Belki otobiyografik bir öykü bu ama poetik bir niteliği de var bence. Bu öyküdeki 'doğanın bir parçası' olma ya da 'her şey, kara bir zamana ait' saptamaları, bugünkü Cemal Şakar için hâlâ geçerli mi?

-İnsan doğa gibi doğal bir varlık, ama doğa varlığı değil, kültürlenmiş bir varlık. (Sanat da doğa-kültür gerilimini tarih boyunca işlemeyi çok sevdi.) Kartezyen felsefeyle birlikte bu ayrım onarılamaz bir biçimde ortadan ikiye ayrıldı. Araçsal akılla birlikte de insan, doğaya tahakkümde her hakkı kendi buldu. Yine insan merkezli bakış nedeniyle doğa hep insanın bakış biçimine tabi kılındı. Perspektif kelimesinin pencere ve seyretmek anlamını içkin olması nedeniyle insan doğayı hep bir dışsallık olarak algıladı ve doğayı kendisi olarak değil de seyrettiği pencereye göre (perspektife) idrak etti; tabii ki bakışın yeri değiştiğinde doğanın algılanması da değişiyordu. Oysa insan dünya-içre bir varlıktır. Böyle düşündüğümüzde insan ve doğa birbirlerine bakmaya başlarlar; bir 'bakışma' doğar. Bu bakışmaya (işteş bir eylemdir) ontolojik bağlam diyebiliriz. İşte sanat da bu bakışmada, bu ontolojik bağlamda köklenir. 'Doğanın bir parçası olmayı' böyle anlayabiliriz diye düşünüyorum.

Ertan Örgen, bir değerlendirmesinde, öykücülüğümü 'kara gerçekçilik' olarak adlandırmıştı. Öykücülüğümün böyle bir ortak paydada toplanabileceğini düşünüyorum. İtilmişler, görmezden gelinenler, horlananlar, zulme maruz kalanlar... Bir anlamda öykülerimle bunların yakasından paçasından tutup görünüre, toplumsal mekâna taşımaya çalışıyorum. Son öykü kitabımın adının *Utancı* olması da biraz bu taşımaya ilgili.

-Marksist anlatı teorisyeni Fredric Jameson, Siyasal Bilinçdışı'na yazdığı önsöze 'Daima tarihselleştirin!' diye başlıyor. Postmodernizmin Londra'daki isim babası Ihab Hassan, 'Orpheus'un yok oluşu ardında modernlere miras kalan yaysız bir lir bırakır' diyerek geçmişle gelecek arasında büyüsunü kaybetmiş dünyayı imliyor. Tarihselliğin, 20. yüzyılda şiddetlenen ideolojilerin ve sanatta büyübozumunun etkisiyle edebî eserlerin veya anlatıların örtük veya açık biçimde 'politik' olduğundan söz ediliyor. Sizin de hem yaşamöyküsel olarak hem de felsefi ve estetik bağlamlarda insanı, sanki Jacques Ranciere gibi 'tarihsel' ve 'politik bir varlık' olarak gördüğünüzü biliyoruz. Bireyin ve anlatıların gittikçe politize olması hayal gücüne, doğaya, metafiziğe, esinlenmeye ve estetik hazza dayanan edebî eserlere zarar vermiyor mu peki?

Bunun klasik cevabı, çaya limon atınca onun renginin değiştiği, şeker atınca da değişmediği şeklindedir. Formül bu. Fena bir formül de değil ve çokça tartışılmış bir konu. Ama meseleye başka türlü bakmak gerekiyor. Çünkü bu soru böylesi bir bağlamda cevaplanamaz; zira zımnen politik olmayan bir edebiyat da olduğunu ihsas ettiriyor; yani bir politik bir de saf sanat varmış gibi. Hâl böyle olunca saf sanatın karşısında politik sanatın her zaman kaybedeceği açıktır.

Üslup, görme biçimidir, meseleyi ele alma tarzıdır ve her görme biçimi özünde politiktir. Çünkü her insan değerler sistemine sahiptir; olayları ve olguları sahip olduğu bu değerler sistemine göre değerler ve yargılar. Dolayısıyla her insan politik bir varlıktır; sanatçı da bundan beri değildir.

Basitçe şunu söyleyebilirim; her eser bize bir şey sunar. Sunarken de içine aldığından çok daha fazlasını dışarıda bırakır. Baştan bu seçim bile politiktir. Sonrasında içeri aldıklarını nasıl değerlendirdiği, hangisine doğru hangisine yanlış dediği, onları yan yana ya da karşı karşıya getirmesi, kısacası eserinde kompoze etme tarzı da politiktir. Bize bir şeyleri gösterirken, bir şeyleri de göstermez; sessizce bize bir şeyleri önerirken, bir şeyleri reddeder. Bunları belirleyen, sanatçının bağlı olduğu değerler sistemidir.

Başka bir düzey de sözcüklerin kendisiyle ilgili; doğa, metafizik, esin, estetik haz diyorsun, bunların hepsi değer yüklü kavramlar. Dil de değerden arı olmadığı için sözcükler kendiliğinden değer yüklü zaten. Söz gelimi iyi, güzel, doğru hep olumlu; kötü, çirkin, yanlış da olumsuz içeriklere sahiptir. Adaletsiz birinin iyi insan olduğundan söz edemeyiz. Hakeza bir hırsız, tecavüzcüyü de sitayişle anmayız. Dilin taşıdığı değerler, eserimize kendiliğinden değerleriyle girer.

Saf insan (insan mürekkep bir varlıktır) olmadığı gibi saf sanat da yoktur.

-İçindeki boşluk dışına doğru büyüyen, hakikati düşünürken dışındaki boşluğun içine sığmasına şaşan bir öykücüyü anlattığınız “Küp” öyküsündeki yazar, Oğuz Atay’a atf yapılarak “Sadece, Hikmet gibi Tehlikeli Oyunlar kuruyorum, o kadar” diyor. Burada dünyayla, varlık ve varoluşla, insanlık ve insan olmakla derdi olan, estetik endişe ya da tefekkür kaygısı yaşayan bireyin sancıları var. Oyunlar oynadığını düşünse de varoluşsal bir arayış içinde olduğu anlaşılıyor onun. Öykünün karakteri bir öykücü, yazarı

gibi. İlk öykülerinizden itibaren değişik bağlamlarda, konularda, şekillerde merkeze aldığınız bu varoluşsal kaygılardan ötürü sizi varoluşçu bir yazar olarak görebilir miyiz?

-Kestirmeden cevabım varoluşçu değilim. Yukarıda da söylediğim gibi sözcükler değer yüklü. Varoluşçuluk dediğimizde aklımıza evveleminde Sartre geliyor; onun tanımladığı anlamda varoluşçu değilim. Ama varoluşsal kaygıları merkeze almak anlamında varoluşçuyum diyebilirim.

Varlık ve oluş kadim bir mesele; değişendeki değişmeyen, cevher araz, öz görünüş gibi ikilikler de meselenin farklı isimleri. Böyle bir yaklaşımı esas alırsak hem kişisel hayatımızda hem de eserlerimizde değişmeyi aradığımızı söylemek daha isabetli duruyor. Çünkü değişmeyen, evrenseldir; eserinizde değişmeyi yakalarsanız, eseriniz de evrensel olur.

Varlık ve oluş içine kaygıyı da katarırsanız, meselemiz daha da zorlaşır. Zorlaşır ama insan kaygı duyan bir varlıktır. Çünkü değişen ve değişmeyen arasında salınıp durur; değişen oluşa, değişmeyen varlığa tabidir. Biri sınırlı, biri sonsuzdur; biri tarihsel biri evrenseldir. Nasıl kaygı duymasın! Malumunuz, ‘insan bir damla kan, bin endişedir.’ Bu nedenle insan andığım ikiliklerin arasın-da bir varlıktır. Hep bir-ara-da-dır. Ara-da olmaklık varoluşsal kaygıların temelidir bence. Öykücülüğümü de bu arada-bir-ye’r’e yerleştirmek bence isabetlidir.

-Son kitabınız Utanç’ta yer alan “Ağustos Böcekleri”, “Dudağımdaki Tuz”, “Son Dakika” gibi öykülerde hem köy ve kent gerçeği var hem de bu mekânsal gerçekliklerin modernizmle

yoğlaşmış, başkalaşmış, absürtleşmiş görünümünün ironik bir anlatımı mevcut. Ağırklıklı olarak kente yönelişiniz bilinçli bir tercih midir yoksa yaşadığımız ve muhayyilenizi tetikleyen ortamlar dolayısıyla otobiyografik bir zorunluluk mudur?

-Otobiyografik zorunluluk derken, bilinçdışına gönderme yaptığını düşünüyorum. Böyle bakınca bilinçdışının bizi ne kadar etkilediğini bilemiyoruz. Köyde yaşıyor olsaydım ne yazardım, nasıl yazardım onu da bilemiyoruz. Dolayısıyla otobiyografik zorunluluğun cevabını bilmiyorum.

Bilinç düzeyindeyse kente yönelmem bilinçli bir tercih. Şöyle de diyebiliriz; öykülerimde her neyi tercih ettiysem bilinçle tercih etmişimdir. Mehmet Narlı'nın öykücülüğümlle ilgili bir yazısının başlığı: Biçimin Özgürlüğü/Bilincin Sürekliliği'ydi.

Modern hayat demek, kent hayatı demektir. Çünkü sanayileşme... kente göç... kente tutunma, tutunamama... tutunamayınca kentte bir atık olarak kalmak... Yani sıra küreselleşme... kültürel melezleşme... farkların düzleşmesi... daha birçok sonuç kentleşmeyle ilgili. Böyle bakınca kentin dışında bir hayat yok gibi. Mesela askerlik dışında köyden dışarıya çıkmamış atalarımızın nasıl bir hayatı olmuştur? Askerlik hatıralarını anlata anlata bitirememeleri bununla mı ilgilidir? Düşünmeye değer konular.

Bugün her ne oluyorsa kentte oluyor. Bütün karşılaşmalar, çatışmalar, çarpılmalar, çözümler, varoluşsal kaygılar... hepsi kentte cereyan ediyor. Kentin dışı durağan topluluklar... orada karşılaşma ve karşılaşmanın sonuçları tahakkuk etmiyor. Belki de bundan dolayı kentin dışı benim öykülerimde nefes alınacak mekanlar olarak giriyor ya da neyi kaybettiğimizi aramak için dönülen yerler.

-Özellikle Pencere kitabınızla birlikte öykü veya anlatı tekniği ya da kurmaca tercihler bakımından yeni arayışlara açıldığınızı söyleyebiliriz. Bir söyleşinizde de bu konuya değinmiştiniz. Sinematografik öykü, küçürek öykü, fotoğraf öykü, yap-boz öykü gibi farklı stillerde anlatılarınız var. Dijital veya sanal imgeleri üst-kurmaca veya hipertext anlatım araçlarıyla öyküleştirmeyi oldukça sade biçimde başardığınızı düşünüyorum. Sanki biçim ve teknik olarak denenebilecek hangi yol varsa siz öyküsünü yazmışsınız gibi. Bu biçim arayışları sizce sürecek mi ya da sürmeli mi?

-Sanat biçim demekse, sürmeli bence. Uygun biçimini bulmamış bir şeyi eser diye öne sürmek abestir zira.

-Hem küresel iktidarların duyar-sız kaldığı toplumsal sorunlara hem de insanın varoluşsal arayışlarına yer verdiğiniz kitabınız Portakal Bahçeleri'ndeki "Cennet Güzeli", "Maide", "Yarım" öyküleri Ortadoğu coğrafyasının acılarını, soykırım ve işgal altındaki Filistin'in trajik gerçeğini anlatıyor. Yine Kara adlı kitabınızdaki "The Mahrem Palace", "Kumsalda Denizden", "Bakış" öykülerinde de bu coğrafyada yaşanan katliamların ve şiddetin trajik boyutları var. Günümüz yazarları içinde sanırım en çok sizde rastladım bu coğrafi duyarlığa. İslamcı öykü poetikası, toplumcu gerçekçilik, varoluşçuluk... Bu duyarlılığınızın kaynağı hangisidir?

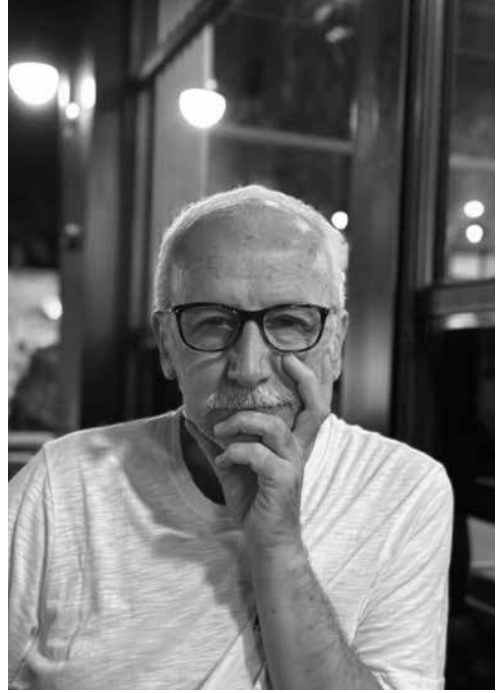
Hepsi diyelim mi... Ama, İslamcı öykü poetikası yerine Müslüman duyarlılığı demek; Toplumcu gerçekçilik yerine gerçeği aynı za-

manda hakikat anlamında kullandığının bilinmesi; varoluşçuluğu da yukarıda verdiğim cevap anlamında anlamak kaydıyla diyelim.

-Şahsen bir öykücü olarak söyleşimizde öykülerinize ağırlık vermekten mutluluk duyuyorum. Ancak denemeleriniz, yazılarınız, sizin kültür, edebiyat, sanat ve estetik hakkındaki görüşlerinizin ipuçlarını veriyor. Fikir işçiliği oldukça yoğun metinler bunlar. Yazı Bilinci, Edebiyatın Doğası ve özellikle son çalışmalarınızdan Fragmanlar-Gerçeklikten Koparılmış İmge, yazılıyazma sanatı, edebiyat eleştirisi, öykü ve anlatı teorisi konularında son derece özgün metinlerden oluşuyor. Acaba Fragmanlar kitabımız, aforizma şeklinde küçük teorik saptamalardan oluşması ve sizin estetik, sanat, felsefe, edebiyat görüşlerinizi özetlemesi dolayısıyla poetikanız için genel bir giriş olarak görülebilir mi?

-Bence *Fragmanlar*'a giriş değil de sonuç diye bakmak lazım. Çünkü fragman yazmak gerçekten çetin bir iş. Bir fikri öz olarak ortaya koymanız gerekiyor; öyle bir öz ki ispata, delillendirmeye ve bir sonuca doğru götürmenize gerek kalmayacak. Her ne iddia ediyorsanız, o kendi iddiasını kendi içinde taşıyacak. Özün özü gibi bir şey. Bence fragman, aforizma ya da veciz söz değildir; bir şeyi tespit eder ve bu tespiti kendi içinde gerekçeleriyle temellendirir. Bazen bir cümle bazen birkaç sayfa olabilir. Önemli olan uzunluğu ya da kısalığı değil, tespitin, yargının yerli yerindeliği. Bu özelliği nedeniyle fragmanlar okuyucudan ciddi bir birikim ve emek talep eder.

-Hiç tanımadığım, sizi de tanıdığımdan emin olamadığım birine bir gün kitaplarınızdan önermem gerekse, anlatı sanatınızın ustalıklı sentezlendiği



bir kitap olduğu için Utanç'ı seçerdim gibi geliyor bana. Denemelerinizden de sanırım Fragmanlar'ı teklif ederdim. Ancak Bir Azuğ Dünya'daki toplu öykülerinize baktığımda bunların bir bütün olduğunu düşünüyorum. Aynı şekilde bazıları otuz sayfayı aşan denemeleriniz de bütünlüklü bir okumaya tabi tutulmalı doğru anlaşılabilmek için. Yine de sormak isterim, hem öykü hem deneme türündeki eserleriniz arasında acaba sizde özel bir anlam ifade eden, kişisel bir hazla baktığınız, içten içe diğerlerinden birazcık ayırdığınız hangisidir?

-Bu tür sorulara genellikle, "Hepsi çocuklarım gibidir, birbirinden ayıramam," diye cevap verilir ve biz bu cevap karşısından hafiften bıyık altından güleriz. Ama yine de en doğru cevap budur. Böylesi bir cevap tüm

çalışmaları birbirine denk gördüğünü belirtmez; hepsi sizin elinizden çıkmıştır, bu yüzden de kıymetlidir. Saflık dereceleri 24 ayardan 14 ayara kadar değişebilir, ama yine de altındır.

Yayın hayatım kırk iki yılı aştı hamdolsun. Kaç öykü, deneme ve inceleme yazdığımı bilmiyorum; ama bir külliyat oluştu. Şimdi bazı öykülerimdeki acemiliklere, denemelerimdeki naifliklere bakınca gülümsediğim oluyor. Fakat onları bir külliyat olarak topluca değerlendirdiğinizde Cemal Şakar'la ilgili daha sağlıklı bir fikre ulaşabiliyorsunuz ya da beni ben yapan o külliyattır diyebilirim. Şimdi gülümsediğim acemilikleri, naiflikleri çıkardığımızda külliyatım eksik kalırmış, bana ait fotoğraf tamamlanmazmış gibi geliyor. Bu nedenle baskısı bittikçe ilk kitaplarımın yeniden basılmasına izin veriyorum. Saklamanın, yokmuş gibi yapmanın bir anlamı yok; onlar yayımlandılar ve varlar.

Şimdi sen andığın için ben de onları örnek vereyim; “Ağustos Böcekleri”, “Dudağımdaki Tuz” ya da “Son Dakika” mı yoksa “Nostalji”, “Dağılan Şeyler” ya da “Ora Özlemleri” mi dersin tabii ki ilk saydığım üç öykü derim. Ama ilk kitabımdan zikrettiğim öyküleri geri çekerseniz son kitabımdaki öykülerin altı oyulur gibi geliyor bana.

Her yazar, yazı hayatı boyunca ‘kendi ortalaması’ını oluşturur. Önemli olan bu ortalamanın genel edebî ortalamasının neresinde olduğudur; sonrasında yazar hep kendisiyle yarışır. Verdiğim altın örneği kendimle giriştiğim bu yarışla ilgilidir.

-Söyleşilerin bence en çok merak uyandıran ve okuyanlarda en çok heyecan yaratan yönü, bir şairin, yazarın ya da sanatçının yeni çalışmalarından haberler almaktır. Bu haberler bir nevi fragman sayılabilir belki. 2024 için ya da önümüzdeki yıllarda acaba Cemal Şakar okurlarını hangi yazılar, öyküler bekliyor? Bize neler söylersiniz?

-Zeytinburnu Kültür Sanat Merkezinde üç sezon (Covid salgını nedeniyle bazı aksamalar yaşansa da) boyunca söyleşiler yaptım. Ketebe bu söyleşileri kitaplaştırmayı teklif etti. Muhtemelen 2024 sonuna doğru *Sanata Teoriyle Bakmak* adıyla yayımlanacak.

Sanırım iki tarz yazar var; birisi projelerle ilerliyor, diğeri biraz doğaçlama. Ben ikincisine daha yakınım. Bu tarzım nedeniyle söz gelimi öykü kitaplarımda tematik bir bütünlük yoktur. Sanat/edebiyat üzerine düşünmelerimde de önce bir problem kurmaya ya da bir problemi tartışmaya özen gösterdim. (Elbette yıllarca dergi mutfaklarında bulunmanın gereği olarak betimsel yazılar da yazdım; fakat bunlar bir sorumluluk gereği yazdıklarımdı.) Hâl böyle olunca tezgâhta ne var sorusuna net cevap veremiyorum. Öykü, deneme ve inceleme yazmaya devam ediyorum; bunların izleği belli tabii ki, yazı hayatım boyunca sürdüğüm ana iz’leri derinleştirmeye çalışıyorum.

-Söyleşimiz için değerli vaktinizi ayırdığınız ve cevaplarınız için teşekkür ederim.

-Ben de bu imkânı verdiğiniz için teşekkür ederim.

| EREN BUĞDAYCI

Cemal Şakar Öyküleri Bizi Hangi Durağa Çıkarır

“...
ya da;
yok yok;
öyle işte!
boş ver, yüreğimiz...
yansın...”

Okurluk; insanın kendine doğru uzanan, sonu ve gidişatı kestirilemeyen bir yolculuktur esasında. Her okur çıktığı o bilinmez yolculukta kaçınılmaz olarak birilerine ve o birilerinin ortaya koyduklarına rastlar. O birileri; söz konusu yolculuğa daha önceden çıkmış, o yollardan geçmiş, geçerken de başına türlü türlü şeyler gelmiş kişiler, ortaya koydukları da şahit olduklarını ve yaşadıklarını estetik şekilde aktardığı eserleridir. Bundan sonra ise serüven seyrinde ilerler. Okur; o kitaplarla bir süre yol alır, o yolculuktan alacağını alır, koyar heybesine, sonra onun bıraktığı yerde başkalarına daha rastlar ve onlarla da başka başka yolculuklara çıkar, onlardan da alacağını alır, koyar heybesine derken bu böyle sürer gider. Gücünün yettiği ve nasibinin olduğu yere kadar... Muhakkak ki her gerçek öykü okurunun yolu bir yerde Cemal Şakar öykülerine çıkacaktır. Cemal Şakar ortaya koyduğu öykü külliyyatıyla okuruna eşlik etmek üzere öylece durmaktadır çünkü. Bu bağlamda Cemal Şakar'ın öyküsü okurunun bekle-

yen öykülerdir. Öylece bir köşeye sinmiş, geleni geçeni önemsemeyen, okuru karşısında pasif, hımbıl metinler değildir. Aksine okuruna el eder Cemal Şakar öyküleri. Oğuz Atay'dan alacak olursak “Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?” diye seslenir. Yalnızca ilk üç kitabı olan *Gidenler Gidenler*, *Yol Düşleri*, *Esenlik Zamanları* için içe ve bireye dönük öyküler diyebiliriz belki. O da dönemin genel atmosferi ve memleketin içinden geçtiği -daha doğrusu içinden çıktığı- sosyolojik süreçle ilintilidir. Zira Merve Çakır'ın da Olağan Hikâye dergisinin 24. sayısında aktardığı üzere; ilk üç kitaptaki bireye dönük o iç ses biraz da 12 Eylül sonrası oluşan siyasal, sosyal ve kültürel sürecin ortaya çıkardığı tipik bir kapalı iç sestir. Ancak uzun sürmez. Dördüncü öykü kitabı olan *Pencere*'yle bir açılım yaşanır Cemal Şakar öyküsünde. Ve o iç ses *Pencere* ile kırılma yaşayarak gündelik hayata temas eder. Bir zamanlar entelektüel bunalımlar yaşayan üniversite öğrencisi yazarın sonraları iş hayatına atılması, farklı insanlarla bir

araya gelmesi, evlilik süreci, düşünsel arayışlarının zamanla belli bir zemine oturması gibi merhaleler de o iç sesin hayata temasında önemli başlıklardır.

Cemal Şakar'ın öyküleri kişisel hüznünlerin, düş kırıklıklarının, öznel çıkarımların konu edildiği yahut da salt sanatsal kaygılar gözetilerek ortaya konulmuş kapalı, sıkıcı metinler değildir. Yalnız bu tespitin mefhumu muhalifinden de Cemal Şakar öykülerinin toplumsu gerçekçi çizgiye yakın veya yalnızca mesaj verme kaygısıyla kaleme alınan estetikten uzak, ideolojik öyküler olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Çünkü gönderilen insanın bizatihi kendisinin mesaj olduğu inancında olan yazar, mesaj verme kaygısı taşımaz. Aslında Cemal Şakar öyküleri için bir mesuliyet hâli söz konusudur denilebilir. O da en genel manasıyla duyarlı bir yüreğin şahit olduğu acıya kayıtsız kalamamasının mesuliyeti... Yazmasaydım deli olacaktım gibi değil de; gönderildim, gösterildi, olan bitene şahit kıldım, öyleyse bunda bir hikmet ve bu hikmette de her akleden için bir mesuliyet var şeklinde tezahür eden düşünce diyebiliriz daha çok.

Cemal Şakar'ın öykülerinde ele aldığı meseleler ve bu meseleleri işleyiş biçimi her ne kadar bir Müslüman hassasiyetiyle Türkiye, Suriye, Filistin ve özellikle Ortadoğu özelinde gibi görünse de esasında biraz daha geniş açıyla bakıldığında sorunların ve acıların çok daha evrensel ve tüm insanlığa ilişkin olduğu görülecektir. İçinde bulunduğu ve ruhen yakınlık hissettiği coğrafyalarda açılan derin çukurlar elbette onun yüreğinin ötesine düşmüyor. Elbette buraların me-

C E M A L Ş A K A R

Bir Avuç Dünya

2020-1982

TOPLU ÖYKÜLER I



seleleriyle kanayan, okurunu da kanatmaya meyyal bir yazar. Elbette dalgaların kıyıya vurduğu küçücük beden o koca utancını kaldırıp tüm dünyanın suratına çarpıyor. Fakat yine de meseleleri öyle veyahut böyle kişisel mevzulardan ve ideolojilerden ayrı tutarak insana ve insanlığa ilişkin tarafla ele almanın yollarına bakıyor. Bir çocuğun nerde, niçin, nasıl ve neyle öldürüldüğünden ziyade bir çocuğun öldürülebilirliği oluşu onun için mesele oluyor. Buldozerin önünde kendini siper eden aktivisti anlatırken de böyle, türban meselesini ele alırken de böyle, modern insanın çıkmazını ele alırken de böyle... Bu yüzden seslendiği okurunu daha sonrasında silkeleyen, hatta ona çarpan, zaman zaman da onu

yere deviren bir yan var Şakar'ın öykülerinde. Vıcık vıcık bir merhamet ya da ne gelir elden çaresizliği ile sıvazlanmayan okur, soğuk bir morg ürpertisiyle baş başa kalacaktır çoğu zaman.

Hem dostluk, beraberlik ve bir yolu birlikte yürümek hem de içe dönük bir yalnızlık vardır Cemal Şakar'da. Yalnızlık ve birliktelik... Her ikisi de önemlidir. Hem hayatı hem de öyküleri için. Bu durumda bir tutarsızlık ya da çelişki söz konusu değildir. Her ikisi de yerine göredir çünkü. Birliktelik önemlidir çünkü yol yolcuyla gidilir. Kable'r-refik, bade't-tarik. Öykülere sızan cümleler ve karakterler şöyle dursun öykülerin ithafları ve epigrafları dahi buna birer işarettir aslında. Fakat insan başka bir yerde de öylesine yalnızdır ki; giderilmeyen, giderilmesi de gerekmeyen o yalnızlık bir nevi çıkış, bir nevi durup anlamlandırma kapısıdır. Yolculuk isimli öyküsünde de geçtiği üzere, o zaman da tükenen beraberliklerin değil, üretken yalnızlıkların tarafındadır daima.

Yoğun şekilde Kur'an'ı bir beslenme söz konusudur Cemal Şakar'da. Bilhassa altıncı kitabı olan *Hikâyet* buna örnek gösterilebilir. Bu Kur'an'ı beslenme, öykülerin evrenselleşmesine ve insana ilişkin olmasına katkı sağladığı gibi öykülerin biçimini de müspet anlamda yoğun bir biçimde etkiliyor. Telmih yoluyla zikredilen ayetler ve sureler, kadim kıssalara yapılan göndermeler metne ilginç bir ritim katarak şiirsel bir dil ortaya çıkarıyor. Üstelik her ne kadar Önce Vatan, Bir Tip gibi öykülerinde de görüldüğü üzere yeni biçimsel denemelerden çekinmeyerek post modern enstrümanlara başvursa da o şiirsel yana daima rastlıyo-

ruz. Ayrıca değinmek gerekirse; incelikli, hesaplanmış bir şiirselliktir bu. Geldiği hâliyle yoğun bir coşkuya bırakılmamış, üzerinde düşünülmüş ve matematiksel bir titizlikle tek tek seçilmiş kelimelerle örülü derli toplu bir dil. En şiirsel öyküde bile bu böyledir.

Cemal Şakar öyküleri ile karşılaşan okurun öykülerle yaptığı bu zengin yolculuğun sonunda kendini bulduğu durak oldukça müphem bir yerdir. Çünkü insanın bizatihi kendisinin mesaj olduğuna inanan ve bu yüzden ayrıca bir mesaj verme maksadı taşımayan bir yazarın gönlünden dökülen öykülerin de keskin yargılara varması ve vardırması, bunları da ağrı kesici hap niyetine okuruna dayatması düşünülemezdi elbette. Bu hususu biraz daha açmak gerektiğinde *Hayalperdesi* kitabındaki Çılgık isimli öyküye temas etme ihtiyacı çıkıyor ortaya. Orada şöyle der yazar; "Aslında biz anlattıklarımızla; anlamadıklarımızı, yüreğimizi yakan şeyleri örtmeye, gizlemeye çalışıyoruz. Konuştukça, anlattıkça biraz daha kararıyor her yan; gecenin karanlığı biraz daha koyulaşıyor; sözlerimizin arkasına biraz daha gizleniyoruz ve gizlendikçe, örttükçe rahatlıyoruz, huzur buluyoruz /belki de/ yüreğimizi yakan şeyleri anlatmıyoruz, anlatamıyoruz, anlatılamıyoruz; yüreğimizi yakmaya devam ediyor. Bir anlamda bizi pişiriyor, insan oluyoruz işte."

Cemal Şakar öykülerinin okuru getirip bıraktığı durak neresi sorusunun cevabı bahse konu aynı müphem yerdir. Anlatılmaya çalışıldıkça anlatılamayanın, tuttukça elimizden kayıp gidenin yakıp durduğu, yandıkça ve piştikçe biraz daha insan olduğumuz o yer işte.

| SERCAN CEYLAN

Cemal Şakar Öyküsünün Felsefi Kaynakları

Cemal Şakar'ın öykü ve sanat anlayışı modern Türk öyküsünde İkinci Yeni şiirinin ve 1950 Kuşağı yazarlarının eserlerinde kurdukları estetik, retorik, felsefi ve politik söylemin bir süreği olarak yorumlanabilir. Ancak Şakar, 1980 sonrası Türk öyküsü ve Türk edebiyatı eleştirisinde kendine özgü bir kavramsal gramer oluşturmuş ve kendi anlatı terminolojisine dayalı felsefi söylemler geliştirmiştir.

İlk öyküleri edebiyatımızda 1950-80 arasında kökleşen felsefi ve edebî ekollerin etkilerini taşıdığından bunları yazarın varoluşçu felsefe etkisindeki dönemi olarak sınıflandırmak mümkün olabilir. Bu dönemde yazarın 'sıkı öyküler' yazdığı ve kapalı, simgeci, bireyci bir tutumu benimsediği söylenebilir ve bu tutum, Şakar'ın öykü poetikasının temel özlerini inşa etmiştir. Bu ilk devreyi değerlendiren Hüseyin Su'ya göre *Gidenler Gidenler*, "kahır yüklü bir dil" (Su, 2023: 320) kullanırken sırlara ve meçhule açılan arayışların anlatıldığı *Yol Düşleri*, 'kahırlı içlenişin geri alınma dili'ne yaslanır, *Esenlik Zamanları* ise 'kalbin inşirah bulacağı' bir dünyanın öyküleridir. Şakar, eleştiri ve denemelerinde felsefi kaynaklarını işaret ettiği -neredeyse Heideggerci- 'bilinç' ve 'öz' arayışını tüm öykülerinde sürdürmüş fakat inşirah bulmayı, öznenin Tanrı

karşısında dünyada-olmaklığını profan hermenötiğe kapılmaksızın ontolojik bir düzleme taşımıştır. Bu düzlemde devinip duran, bireye, topluma, kültüre, maddeye, düşünceye, olay ve durumlara, ideolojik ve tarihsel çatışmalara yönelen öykü anlatıcıları, modernitenin hegemonyasına teslim olmadan modern toplumun parçalanmış gövdesine katılıp, kimlikleri ve özbilinçleriyle bağımsız bir merkez yaratırlar.

Modern ama anti-modern, postmodern yapıya birleşik fakat yapısökümcü duyarlıkla ondan ayrı, toplumsal fakat bireyci öykülerde açılanan düşünsel tutumlar arasındaki mesafe, Şakar'ın öykülerindeki kurmaca gerilimi meydana getirirler. Bu gerilim okura felsefi boşluklar açar. Metni çoğaltarak 'bir açık yapıt' oluşturur. Bu felsefi gerilimin açıklığı, öykülerde geliştirilen politik ve siyasal söylemin eşiğine gelene kadar her tür anlama kapı aralar. Bu eşiğe gelindiğinde, öykülerin felsefi önermesi ve politik varlığı belirginleşir. Bilinç, giderek politize olur. Mehmet Narlı, ontolojik olarak 'biçimin özgürlüğü/bilincin sürekliliği' ifadesiyle tanımladığı öyküleri yorumlarken hikâyesi anlatılan öznelere protest tutumuna vurgu yapmıştır. Ona göre "Şakar'ın sürekli kıldığı bilinci, değerler, inançlar, yaşama biçimleri çevresinde kendine ka-

panan veya kendini nötrleştiren bir bilinç değildir; etken bir bilinçtir. Mecburen modern kökleri ve görüntüleri vardır ama modernizmin katı, dayatmacı, dışlayıcı nitelikleri ile örtülmüş değildir” (Narlı, 2016: 223). Tam tersi bu nitelikleri parçalayan, bozan, söken, kazan bir felsefi söylemi benimseyen Şakar’ın ‘politik özne’nin öyküsünü anlattığı söylenebilir. Bu bağlamda estetiği disiplin değil bir ‘rejim’ olarak tanımlayan Ranciere, “sanatı tanımlama rejimi olarak estetiğin, kendi içinde bir politika ya da bir metapolitika taşıdığını” (Ranciere, 2012: 20) öne sürmüştür. Ranciere’in ‘metapolitik sanat’ dediğine benzer şekilde Cemal Şakar da hem uluslararası hümanizmin tepkisiz kaldığı toplumsal krizlere hem de insanın içsel ve varoluşsal arayışlarına yer verdiği öyküler yazmıştır. Mesela *Portakal Bahçeleri* kitabındaki “Cennet Güzeli”, “Maide”, “Yarım” öyküleri Ortadoğu coğrafyasının acılarını, soykırım ve işgal altındaki Filistin’in trajik gerçeğini anlatmasıyla, *Kara* kitabındaki “The Mahrem Palace”, “Kumsalda Denizden”, “Bakış” öyküleri ‘politik bir varlık’ olan insanların yaşadıkları coğrafyada uğradıkları şiddet ve katliamlara odaklanmasıyla, son derece politik metinlerdir. Yine yazarın, Utanç kitabındaki “Ağustos Böcekleri”, “Dudağımdaki Tuz”, “Son Dakika” gibi öykülerinde parçalanmış bilinçleri, dağılmış benlikleriyle varlıklarını sürdürmenin, dünyaya katlanmanın bir yolunu arayan özneler anlatılır. Bu öykülerde taşra, kır, köy ile kent arasındaki çatışma ve zıtlıklar tasvir edilir, bir yandan da bu mekânsal gerçekliklerin postmodernizmle yozlaşmış, başkalaşmış, absürtleşmiş görünümlerinin ironik anlatımı yer alır. Cemal

Şakar’ın öyküsündeki ironik anlatımda söylenmeyen anlam, genellikle politik ve felsefi bir olgunun özünü işaret eder.

Şakar’ın öykülerinin felsefi nüvesi daha çok Kierkegaard’a ve Kant’a dayandırılabilir. Onto-teolojik bir bakış da taşır. Bu onto-teoloji maddesel bir metafiziği arayan Heidegger’in sık sık atıf yaptığı Hegel’de bile ‘hikemi’ ve ‘ilahi’ kaynağa açılmaktadır. Onto-teolojinin yalnız varlık, deneyim ve zamanla anlamlandırılabilirliği teorisi, modern bilimlerin ayrıştığı 20. yüzyılda Heidegger ve Sartre’in eserlerinde görülmüş fakat varlığın tinle ilişkisi ve aklın Tanrısal mucizeleri mutlaka modern felsefenin de konusu olmuştur. Cemal Şakar ise öykülerindeki bu felsefi sorguyu yalnız hakikati anlamak için hermenötik bir yorum olarak kullanır. Ona göre “varolmak biçim sahibi olmak demektir. Yaratılmış her şey biçimlidir/sınırlıdır” (Şakar, 2024: 20). Benzer bir ifadeyi Wittgenstein’da da bulmak mümkündür. O da “Biçim, yapının olanağıdır” (Wittgenstein, 2013: 21) der. Varoluş ve biçim arasındaki “Sınır, öyleyse, yalnızca dilin içinde çizilebilecektir, ve sınırın ötesinde kalan da, düpedüz saçma olacaktır”, eğer öyleyse “Söylenebilir ne varsa, açık söylenebilir; üzerine konuşulamayan konusunda da susmalı”dır (Wittgenstein, 2013: 11). Bu yüzden Cemal Şakar’ın öykülerinde ‘suskunluğun retorisi’ oldukça yoğun kullanılmıştır. Bu suskunluk, edilgen bir bilinci değil protest bir bilinci imler ve çoğunlukla politik bir manifestonun çağrılarıyla doludur.

Cemal Şakar’ın eleştiri ve denemelerinde -yapısökümcü bir tavırla- sürdürdüğü felsefi çözümlemeleri, kurmacada

tersine yeniden kurgulanarak öykülerinde devam etmiş; hakikate yönelen hermenötik yorumlama biçimi, öykü kahramanlarının daima kendilerini ve var oluşlarını sorgulayan bir bilinç taşımalarını gerektirmiş ve böylece öyküsünü felsefi bir anlatıya yaklaştırmıştır. Hatta anlatılarında daima varlık-Tanrı ilişkisinin çeşitli semantik örgülerini kullanmış ve ilk öykülerinden itibaren kurmacanın temel iletisi olarak teolojik bir varoluşçuluğa yakın durmuştur. Yalnızlık, arayış, yabancılaşıma, kimlik ve benlik sorunları, varlığa ve varoluşa yönelen kaygılar, yozlaşmış gerçekliğin absürtlüğü, olgusuzlaştırılmış anlamların parçalanması, inanç ve aidiyetlerin aşındırılması, toplumsal yapının çarpıklığı, modernizmin krizleri, Ortadoğu coğrafyasının ve Müslümanların açmazları, taşra yaşantısı ve kent-taşra karşıtlığının bunaltıları, Cemal Şakar'ın varoluşçu öykülerinde görülen başlıca izlekler arasında sayılabilir. Yazar varoluşçu bir terminolojiye yakın dursa bile bunu teolojik ve teleolojik bir düzlemde yorumladığı unutulmamalıdır. İlahi hakikati, İslami özü, Tanrısal nüveyi ve vahyi bulmak, var olma hâlini tanımak, yaratışı anlamak isteyen öznelerin zihin dünyasına bakılırsa öyküleri amaçsaldır ve birey, bu öykülerde Camus'nün 'sisifos'u gibi absürt ve sürgün içinde görünmez. Onu yalnızca epistemik ve ontolojik olarak tanıır.

Bir Avuç Dünya, Cemal Şakar'ın tüm öykü serüvenini izlemek açısından bütünlüklü ve zamandizimsel bir yapıya sahiptir. Bu öykülere bakıldığında yazarın felsefi, estetik, retorik ve politik referans-

larını, işaretlerini çoğunlukla örtük bir söyleme yerleştirdiği söylenebilir. Yine de ilk öykülerinden itibaren Cemal Şakar'ın 'felsefi edebiyat' ürünü kurguları ve anlatımları tercih ettiği açıktır. Bu kurgu ve anlatımla beraber de modern dünyanın anlam krizleri, akıl tutulmaları, sakatlanmış kimlikleri, yaralı bilinçleri, hikâyelere dâhil olur. Sözelimi *Gidenler Gidenler*'in "Bildik Düşbozumları" öyküsünde, "Kentin sınırlarımı bozan, bunalan ortamından; kitaplardan; bildik dost meclislerinden; okula gidip gelmelerden; evde bir çay bir sigara içmelerden; her geçen gün biraz daha uzaklaştığım hayattan kurtulmalıydım" (Şakar, 2022: 375) diyen özne, modern çağ ile uzlaşmayan bir çatışmanın içindedir. Öyküde Sait Faik'e yapılan atıf, 'doğaya sığınma' arzusunun vurgulamak içindir. Yine benzer bir anlatıcı, "Ölü Zaman" öyküsünde doğa bilgisini sorgulayarak kendi-için-dünyada-olmaklığını anlamaya çalışır ve hikâyesine, "Artık ne yeni ilişkiler, ne yeni çelişkiler, ne de yepyeni acılar istiyorum. Yaşadıklarımın tümünü geride bırakmak; bir dalga, bir güvercin, bir yaprak gibi doğanın herhangi bir parçası olmak istiyorum" (Şakar, 2022: 369) monologuyla başlar. "Ora Özlemleri" öyküsünün kahramanı, babasının acılarından kurtulmak ümidiyle uzaklara gidişini, annesinin 'tarihsel, bireysel bir boyutsuzluğu' yaşamak mecburiyetine katlanışını ve bütün bunların ortasında kendi 'dünya deneyimi'ni anlamaya çalışır. Gitgide, "Canlılığım beni rahatsız ediyordu. Bir trafik kazasında hafıza kaybına uğramak, yaşananlar ve upuzun bir unutuş, unutulmuş... Zamandan arınmış bir uzak köşe... Taş olmak ve gerçek huzuru bulmak. Başka ne

beklenebilir ki yaşamdan!” (Şakar, 2022: 366) gibi bunaltılı, karamsar, neredeyse ontolojik bir sorgulamanın eşiğine varır. Bu sorgulamalar, Camus’nün ‘sisifos’unu akla getirir. Ona göre “birdenbire düşlerden, ışıklardan yoksun kalmış bir dünyada insan kendini yabancı bulur. Yitirilmiş bir yurdun anısından ya da adanmış bir toprağın umudundan yoksun olduğu için, bu sürgünlük çaresizdir” (Camus, 2010: 18). Sürgünlük, öznenin devinip durarak hep bir ‘öteki yer’e özlem duymasına yol açar. Bu arayış da doğal olarak bir yolda olmaklığı temsil eder. Nitekim *Yol Düşleri*’nde yer alan öyküler bu yolun biçimi, yöntemi, yorumu ve çeşitli metaforları için parçalı anlatılardan oluşmaktadır. “Ayna” öyküsünde bir sahil kasabasına âdeta kaçır gibi sığınan bir adam, “aklımda hep başka bir ülke, dilimde başka bir alfabe dolanıp durur” (Şakar, 2022: 341) diye söylenir. Bir masal kurmak, geçmişini yeniden yazmak, hatıralarını canlandırmak ve içindeki nostalji arzusunu gidermek için aynada hayaller görür. Öykü aynanın parçalanmasıyla sona erer. Nostalji, kasaba, ev, hikâye ve masal, özneyi terk etmişe benzer. Bu münzevi özne, kendinin taşrasında yaşamaktadır. “Sır” öyküsünde söylendiği gibi kendini “büyük kentlerin acemisi, otel odalarındaki yaşamın yabancı” (Şakar, 2022: 313) kabul eder. Nitekim *Yol Düşleri*’ndeki öykülerde anlatılan yolculukların öznesinin genel hâletiruhiyesi bundan farklı değildir. *Esenlik Zamanları* ise varlığa, heyulaya, mekâna daha somut ve sosyal bir perspektiften bakılan öykülerden oluşur. Cemal Şakar’ın öykü poetikasının temel özlerinden olan ‘yazarlık kendini yaratma’ eylemi, bu metinlerde daha baskındır.

Cemal Şakar, imgesel, soyut, örtük gibi görünüyor da olsa yazınsal ve estetik olarak sanki ışığın karanlık bir odanın kapı arasından sızabileceği kadar anlaşıldığı bir dil yaratmak ister. Kendi toplumsal alanını bu dilin ördüğü ‘yazı’ içinde kurar. Bu -politik, ideolojik, toplumsal ve ontolojik- karanlığın içinden çıkarak var olmaya çalışması, 50 Kuşağı Türk öykücülerinde sıklıkla gözlemlenen bir olgudur. Gürbilek, “Türkçenin Karasu Lehçesi” yazısında estetik ölçütlerini büyük oranda öz-Türkçe bir dil etrafında inşa eden Bilge Karasu’nun yazarak ‘kendini yaratma’k ve bir ‘persona oluşturma’k istediğinden söz etmiştir. Ona göre bunda, yazarın “metinden önce değil, metinle eşzamanlı doğduğu” (Gürbilek, 2023: 70) düşüncesi hâkimdir. “Kendinden ‘Bilge Karasu adlı biri’ diye söz etmesi ya da anlatılarda ‘Karasu’ soyadına yaptığı göndermeler, genç yaşta ‘Bilge’ adını seçen Karasu’nun bu yazar persona’sının yapılmışlığına” (Gürbilek, 2023: 71) işaret etmektedir. Cemal Şakar’da bu ‘kendi personası oluşturmak’ istenci oldukça belirgindir. “Masmavi Bir Gök”, “Dilemma”, “İstidrad”, “Bıçak”, “Bir Öykü Tahlili”, “Mutfakta Bir Öykü” ve özellikle “Utanç” öyküsünde bu istenç, yazıyla mümkün kılınmıştır. Bu bağlamda “İzlek” öyküsünde, “Ancak okuyarak anlayabiliyordu hayatı. Ancak yazarak kendini katabiliyordu hayata” (Şakar, 2022: 277) cümleleriyle tasvir edilen bir ruh hâli hâkimdir. Roland Barthes’ın tabiriyle bu ‘kağıt varlık’, yazılarını beğenmez, kendini eleştirir, yazdıklarını yorumlar, yorumlarını düzeltir, kapıldığı ‘estetik huzursuzluğu’ dışa vurur. Bu özne ‘sanatçının yaratma kaygısı’ndan kurtulamayınca

küçük notlar alır. “Yazdıklarımda bana ait bir dil olsun, ben sadece yazdıklarımla var olayım derken, galiba kendimi tüketmişim” (Şakar, 2022: 279) ifadesi bu notlar arasındadır. Bu ifadede ‘ben edebiyattan ibaretim’ diyen Franz Kafka ve diğer varoluşçu edebiyatçıların etkilerini Türk öyküsüne taşıyan Ferit Edgü, Bilge Karasu gibi 1950 Kuşağı öykücülerine benzer bir duyarlık vardır. Kafka bu duyarlığı bir öyküsünde, “Biz, susmaların yükü altında ezilip bunalanlarız; havaya karşı açlığımızdan, susuşları delip çıkmak istiyoruz dışarı” (Kafka, 2012: 506) sözleriyle tasvir etmiştir. Cemal Şakar’da ise bu duyarlık daima toplumsal ve kültürel gelenekle yan yana ilerler. Sınırlıdır, ölçülüdür. Çünkü bu öykülerin öznelere yerli bilincin ve yerli kimliğin kaynaklarından beslenmiş, mekân, coğrafya, inanç ve davranış kalıpları olarak bu kaynaklardan kopmamışlardır. “Eşik” öyküsündeki adam için anne, bu masal, hikâye, mitoloji evreni için temel kaynaktır. Ona “Ahmediyelerden, Muhammediyelerden, cenk hikayelerinden” (Şakar, 2022: 257) uzun hikâyeler anlatmış, öznenin çocukluğunu ait olduğu coğrafyanın tarihsel, toplumsal, geleneksel ve büyülü imgeleriyle beslemiştir. Bu öz bilinç ve kültüre duyarlı öznenin sunumu, yorumu ve tasviri Cemal Şakar’ın *Pencere* kitabındaki öykülerle postmodernist bir görünüme bürünür.

Şakar’ın *Pencere* kitabındaki öykülerde yazınsallık, deneysel söylem biçimleri ve tekniğe yash anlatımlar çoğalır. Teknik ya da biçim özü kapsar. Söz gelimi iki dostun kavuşmasını, dertleşmesini, söyleşmesini anlatan “Pencere” öyküsü,

oldukça avangart bir metindir. Borges, Cortazar, Umberto Eco, Italo Calvino gibi anlatıyı teknik oyunlarla çoğaltan, perçinleyen ve örümcek ağı gibi ören modern yazarların eserlerini andırır. Ancak Şakar’ın söylemi felsefi-hikemi-ontolojik bağlamlarını korur. Hatta bu felsefi anlam ve vurgulamalar, öykülerinde anlatılan modern öznelere kriz ve trajedileri için bir kurtuluş imkânı olarak da sunulmaktadır. “Dilemma” öyküsünde çıkmaza giren özne, bir iç sıkıntısının eşliğine gelmiş ‘zımni yazar’ olan anlatıcıdır. Öykü form, idea, bilinç bakımından tam bir ‘dönüşüm’ anlatısı ortaya koyar. Anlatıcı, bir öykücüdür, yazacağı öykü fikri aklında hazırdır ancak yazmaya başlayamaz. Kendi ‘oluşum’u ile anlatacağı ‘öykünün oluşumu’ bir sancı biçiminde tasvir edilir. Anlatı onun varlığı, ‘hiçlikten’ kurtuluşu, var oluşu, ruhudur.

Pencere’de yer alan öyküler, daha sonra Cemal Şakar’ın ‘hikemi’ ya da ‘moralist’ bir atmosferle kurguladığı *Hikâyât* kitabı için geçiş sayılabilir. *Hikâyât*, her şeyden önce yapı olarak kısa anlatılardan oluşan büyük bir öykünün parçalanmış metinlerinden meydana gelmiş gibi görünmektedir. Buradaki küçürek öyküler, bir çerçeve olarak birbirine eklenlidir. Kitabın “Bir” ve “Çok” diye adlandırılan iki bölümü vardır. İlkinde, “Ahzap”, “Habeta”, “İnas” gibi Kur’anî ve İslamî öğretilerin, bilgeliklerin, anlamların birer sayfalık kısa öyküleri, ikinci bölümde ise “Av”, “Hiç”, “Okul” gibi dünyalık, gündelik durum anlatıları yer alır. *Hayalperdesi*’ndeki öykülerde ise çoğunlukla gündelik

durumların sosyal, siyasal, tarihsel izler, imgeler, işaretler yüklenmiş küçük sahneleri anlatılmaktadır. Bu anlatılarda Müslüman duyarlılığıyla sorgulamalara, kimi politik ve siyasal çatışmaların yankılarına, ideolojik çözümlere, yozlaşmış tarihin göstergelerine ve modernitenin sakatladığı bireyin ‘dünyaya büyü-nü yeniden kazandırma’ arzusuna yer verilir. Bu öykülerden itibaren doğru-dan bireye yönelen Şakar, onu tarihsel, toplumsal, politik ve ideolojik gerçekliği içinde fakat yine de kendi ontolojik özgüllüğünü yok etmeden, bireyin var olmak karşısındaki teolojik tavrını çözümlererek anlatır. “Anlatabilmeliydim” öyküsü, felsefi ve politik kaygılar arasında kaybolmak üzere olan özneyi kurtarma denemesi olarak okunabilir. Burada özne yazardır. Kurtarılması gereken de odur. Metnin ‘zımni yazar’ı, “Şimdi ilk kez, yalansız, riyasız, sahici bir dille; tanıdığı, bildiği, her gün gözlemleyebildiği, alelade, sıradan birini anlatmak istiyor”dur (Şakar, 2022: 46). İnancıyla örtüşmeyen bunaltılardan, gerçeklikle bağdaşmayan krizden ve can sıkıntısından kurtulmak ister. Yine içindeki boşluk dışına doğru büyüyen, hakikati düşünürken dışındaki boşluğun içine sığmasına şaşan bir öykücünün anlatıldığı “Küp” öyküsünde yazar, Oğuz Atay’a atıf yaparak “Sadece, Hikmet gibi Tehlikeli Oyunlar kuruyorum, o kadar” (Şakar, 2022: 56) deyiverir. Burada dünyayla, varlık ve var oluşla, insanlık ve insan olmakla derdi olan, estetik endişe ya da tefekkür kaygısı yaşayan bireyin sancıları vardır. Oyunlar oynadığını düşünse de varoluşsal bir arayış içinde olduğu anlaşılmaktadır.

Bitirirken

Sonuç olarak Cemal Şakar’ın öykü poetikasının belirli bazı felsefi kaynaklara yaslandığını söylemek mümkündür. Bu kaynaklar felsefi, estetik, politik ve retorik bir bütünlük oluşturarak öykülerdeki genel felsefi atmosferi inşa ederler. Bunları şöyle sıralayabiliriz: 1. İslami ruh ve Müslümanca öze dayalı vahiy kanonu. 2. İslam felsefesinde kabul gören varlık-tanrı-insan eksenindeki yorum ve tartışmaların Ortodoks ve Heterodoks izdüşümleri. 3. Muhayyilede şiir ve hikâyeyle bütünlüşmüş bir hikemiyatı merkez edinen sofist ve dervişane duyuş. 4. Batı felsefesinin aklı ve varlığı irdeleyen ontolojik ve varoluşçu eserleri. 5. Batı kanonunu oluşturan modernist, avangart ve postmodernist yazarlar. 6. Türk edebiyatında biçimciliği, bireyciliği, deneysellliği yaratıcı yazılara dönüştüren 1950 Kuşağı ve İkinci Yeni şairleri. Bu referanslar, Cemal Şakar öyküsünün ana izleklerini oluşturan felsefi duyuşun kaynakları olarak görülebilirler. Ancak özellikle Şakar’ın son metinlerinde öykülerin felsefi özünü, çoğunlukla Batı ve Doğu felsefesinin varlığa ve vahye yönelmiş çözümlemeleri oluşturmuş denebilir ki bu çözümlemeler, yazarın eleştiri ve denemelerinde de çok defa detaylı ve derinlikli yorumlarla incelenmiştir. Tüm bunlardan hareketle Cemal Şakar’ın öykülerinin büyük ölçüde felsefi bir alt metne yaslandıkları pekâlâ söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Camus, Albert (2010). *Sisyfos Söyleni*. İstanbul: Can Yayınları.
Gürbilek, Nurdan (2023). *Örme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
Jacques, Ranciere (2012). *Estatğin Huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
Kafka, Franz (2012). *Bütün Öyküler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
Narlı, Mehmet (2016). *Öykü Burcu*. İstanbul: İz Yayıncılık.
Su, Hüseyin (2023). *Öykümüzün Hikâyesi*. İstanbul: Şule Yayınları.
Şakar, Cemal (2022). *Bir Açık Dünya 1-2*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
Şakar, Cemal (2024). *Sanatın Kendiliği*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
Wittgenstein, Ludwig (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. İstanbul: Metis Yayınları.

| SELİM SOMUNCU

Asabiyetin Poetikası: Cemal Şakar

Yazdığı öykü dışı metinlerle 2000’li yıllardan itibaren dikkate değer teorik tartışmalara yeni zeminler oluşturan Cemal Şakar’ın 2000 ve 2010’lu yıllarda yazdığı yazılarda temelde günümüzün sanat edebiyat sorunlarına değindiğini söylemek mümkündür. Şakar’ın sanat, edebiyattan yola çıkarak oluşturduğu bu metinler aslında tek yönlü, sığ metinler olarak kalmıyor. Çok yönlü okumaları, birikimi bu metinleri zenginleştiriyor. Şakar, bunu yaparken kendi dünya görüşünü açıkça ortaya koymaktan çekinmiyor. Hatta bu metinlerin büyük oranda ideolojik perspektifle kaleme alındığı söylenebilir.

Basmakalıp düşüncelerden hareket etmeyen Şakar, bazı metinlerinde çağdaş yazarları, öykücülerini eleştirirken aslında zaman zaman çuvaldızı kendine de batırıyor. Günümüz edebiyatının, sınırlarını aldırması, ya da âdeta anestezi bir müdahale ile uyuturulmuş, şişirilmiş metinler yığınına doğru gittiğinin farkındadır. Şakar, böylesi ‘metinlerin künhüne varılmaz, esrarına hürmetkâr bir sessizlikle’ olan biteni izlemek yerine yazdığı yazılarla bu sorunlara eğilmek gereksinimi hisseder. Zaman içerisinde duyarsızlığı gitgide artan *yazar takımı*na karşı oldukça katı, asabi ve eleştirel ideolojik bir dil geliştirebilir.

Genel itibarıyla yazarların eserlerinde ele aldığı konular, işlediği temalar onun bakış açısını verir. Biri, daha çok çiçek ve böceklerden bahsediyorsa onun derdi hâliyle tabiattır. Ya da sürekli beşerî aşkı anlatan bir yazar bir zaman sonra kendini tekrara da düşebilir. Şakar; günümüz sanatçılarının dertlerinin tek tek sıralanmasını yapmıyor ama dert edinmedikleri,

edinemedikleri şeyleri niçin dert edinmediklerini, edinemediklerini esfle dile getiriyor. Onun asabiyetinin altında kendinin de içinde olduğu bir sanatçı topluluğunun daha özeldi söyleyecek olursak İslami duyarlılığı ön planda olan yazarların modernizm ve çeşitli akımların etkisiyle yavaş yavaş edebiyatın sırça köşküne çekilmesi yatmaktadır. Bu anlamda Şakar, sanatın bütünüyle fıkirden koparılmasına, toplumun sorunlarından soyutlanmasına karşıdır. Sanatın saflaşması, halisleşmesi, yücelip ulvîleşerek fayda ve işlevlerinden kopmasının, salt güzele, estetik bir hazza indirgenmesinin iki yüz yıllık bir geçmişi olduğunu söyleyen Şakar, bunun faturasını moderniteye keser. Birçok yazısında üst başlık itibarıyla modernizm eleştirisi yapar. Çünkü bütün yozlaşmaların olduğu gibi sanattaki bu yozlaşmanın da sebebi modernizmdir. Ona göre edebiyatla toplumsal sorunların ayrışmasının Türk edebiyatında belirginleşmesi ise 1950 kuşağı şair ve öykücülerıyla olmuştur. (Hece, S. 146, s. 59)

Günümüzde de bu durum artarak devam etmiş, önceleri Necip Fazıl’ın dünyayı kurma iddialarıyla Nazım Hikmet’in iddiaları arasındaki keskin ve sert ayrım şimdilerde ise dudak bükülesi bir naifliğe indirgenmiştir. (Hece Öykü, S. 30, s. 4) Şakar, edebiyatın kendini toplumdan soyutlamasını, kendi fildişi kulesinde ince sazlar eşliğinde incelmış zevklerle için için ağlayıp kahrolurken halkın, avamın zaten böylesi incelmış zevklerle oluşturulmuş edebiyata karşı olabildiğince alakasız kaldığını, kalacağını düşünür. Edebiyatın siyasi, toplumsal yükümlülüğünden soyutlandıkça kendini bulacağı iddiasına da karşıdır.

Şakar, edebiyatın kendini toplumun sorunlarından soyutlamasını ironik bir şekilde eleştirmenin yanı sıra, sanata, sanatçıya ve daha da özelde kendi kuşağının yazarlarına ciddi eleştiriler getirir. Onlara sorumluluklarını hatırlatır, ciddi ciddi ihtar çekmeyi ihmal etmez: “Ama şunu da anlayıp gelecek kuşakları şimdiden kabullenmeliyiz; nasıl bizler onlarca yıl geriye dönerek kimi sanatçı ve aydınların ortaya koydukları eserlerden ve tavırlardan dolayı Amerikancılık, Sovyetçilik, İttihatçılık ya da Hilafetçilikle suçlayabiliyorsak, yarın çocuklarımız ve torunlarımız da eserlerimizden, tavırlarımızdan yola çıkarak bizim hakkımızda hoş olmayan sonuçlara varabilirler.” (Hece, S. 146, s. 62) Şakar, ayrıca günümüz yazarlarının imgelem dünyasının ruhsuzluğuna ve çarpıtılmışlığına da dikkat çeker. “Gecenin karanlığında yağdırılan tonlarca bomba, şehrayın, alâyiş, maytap gibi bir göz kamaşması olarak mı anlatılacak?” (Hece Öykü, S. 31, s. 4) Tam olarak bu satırların yazıldığı günlerde Ortadoğu’da savaş bu kadar tırmanmamış, düşman bu kadar acımasızca çocuk katletmemişti. Bugün gelinen nokta yağdırılan tonlarca bombanın bir şehrayın, bir alâyiş ve maytap gibi izlenmesinden kaynaklanıyor hiç şüphesiz.

Sadece çağdaşı yazarları uyarmakla kalmaz aynı zamanda günümüz edebiyat dergilerine de bu gibi konularda tavsiyelerde bulunur. Söz gelimi Müslüman coğrafyasındaki zulümler katliamlar konusunda dosyalar, özel sayılar yapılmamasını eleştirir. Eğer bu doğrultuda dosyalar, özel sayılar yapılmayacaklarsa, yapamayacaklarsa yayınlarına ara vermelerini salık verir. -Şakar’ın eleştirileri yerini bulmuş olacak ki son bir yılda birkaç edebiyat dergisi savaşı merkeze alan dosya çalışmaları yaptılar.-

Şakar’ın gündemi sadece savaş değildir. Aslında günümüz sanatının birçok sorunsalını ele alan yazarın bu minvalde günümüz *ediple-*

rinin yazamamalarını, sürekli yazmakla yazamamak arasında bocalamalarını, konu bulamayınca da kâğıda kaleme sarılıp bu yazamama hâlini yazmalarının kökeninde özünden uzaklaşmaları yatmaktadır. Hâlbuki dış dünyanın gerçekleri bütün rasyonelliğiyle sanatçıya bakmaktadır. Dolayısıyla kendi cemiyetinin mizacından, ruhundan uzaklaşan sanatçı, anlatılabilecek konuları fark edememekte, anlatılması elzem konuları atlamakta, bir bocalamayı yaşamakta, sonra da sanatı küçük kırgınlıklar, kırılmalar mesabesine indirgemektedir. Tüm bunları gören, yaşayan Şakar, bu caddenin çıkmaz sokak olduğunu çağdaşı yazarlara söylemeye çalışır.

Şakar, bu teorik yazılarda özünü unutan, küreselleşmeyle birlikte bütün sivriliklerini törpüledikçe törpüleyen, gittikçe deşirmişen, dünyada yaşayan soykırımlara, adaletsizliklere gözünü kapayan, kulağını tıkayan, kendi değerlerinden taviz veren, her şeyden önce kişiliğinden, insanlığından taviz veren, verdikçe de yitiren, mezhepleri genişledikçe genişleyen aydın ve sanatçılara karşı büyük bir asabiyeti bilemektedir. Yarım asrı aşkın bir süredir ideolojinin sonunu haber veren metinlere rağmen Şakar’ın, bu yazılarda git gide sivrileşen üslubuyla ideolojinin sonu söylemlerine inat asabi bir söylem inşa ettiği söylenebilir. Bu metinler ideolojinin sonunun salt yalın bir müşahedesini değil aynı zamanda tepkisel bir eleştirisidir. Şakar’ın geleceğe ilişkin yukarıda alıntılarladığımız tespitlerini tersinden okuyacak olursak; bundan bir asır sonra gelecek nesiller, Cemal Şakar’ın metinlerine bakarak Müslüman bir toplumda yaşanan değişimlere tepkisiz kalmayan birkaç aydın olduğunu göreceklerdir.

Şakar’ın bu metinlerinde eleştirel söylemin gelişerek ve değişerek devam ettiğini söylemek mümkündür. Evet, gelişerek ve değişerek... Ama bilhassa değişerek...

| MUSTAFA KÖNEÇOĞLU

Cemal Şakar'ın Fragmanlar'ı İçin Birkaç Fragman

Bir yazarın yazdığı türün felsefesiyle ilgili düşünceleri yazdıklarını anlamamız bakımından önemlidir. Bu düşünceler bize yazarın eserini kurgularken nereden, nasıl baktığını gösteren bir perspektif sunar. Şiir söz konusu olduğunda edebiyatımızda hatırı sayılır bir poetik düşünce külliyyatından söz edilebilir. Türk edebiyatında yer edinmiş her şairin varlığa, eşyaya ve insana dair bir düşüncesi vardır. Adına poetika dediğimiz bu düşünce, bazen müstakil bir kitap olarak bazen de çeşitli eserlere dağılmış yazılar olarak karşımıza çıkar. Modern öyküde de benzer bir teorik zeminin geliştiğini gözlemlemek mümkün. Zira günümüzde birçok öykü yazarı kurmacanın doğasına yönelik teorik metinler yazıyor. Bunda öykünün şiire yaklaşan bir tür olmasının etkisi var mıdır, bilinmez. Öykü ile şiir arasındaki sınırlar aşıldıkça sanki kurmaca üzerine yazılan yazılar daha önemli hâle geliyor. Türlerin bu şekilde iç içe geçmesi zamanın sıkışması ve mekân algısının parçalanmasıyla ilgili olsa gerek. Zira modern hikâye anlatıcısı artık okuruna, güvenli bir ontolojik alandan seslenmiyor. Modernlik ve onun uzantısı olarak da postmodernlik, insanın güvenli/manevi alanlarında çatlaklar oluşturduğundan, kurmacanın işi de zorlaşıyor. Dolayısıyla modern kurmaca artık sadece hikâye etmiyor; insanın içine daha çok eğilerek insan ruhunda oluşan çatlaklara vurgu yapıyor, yeni biçimlerle insanın metafizik boşluğunu doldurmaya çalışıyor. Burası tam da Cemal Şakar'ın “kri-

tik eşik” dediği yerdir. Bu tekinsiz dünyada anlam/bütünlük arayışını belirginleştiren her sanatçı, sanki bir “medyum” gibi “eşyanın ve duygunun suretini çıkarma”ya çalışıyor.

Cemal Şakar'ın “*Fragmanlar Gerçeklikten Koparılmış İmge*” adlı kitabı, sözünü ettiği-miz parçalanmış ontolojik zeminde hikâye anlatıcılığının imkânını sorgulayan yazılardan oluşuyor. Kitaptaki on dokuz bölümde modern kurmacanın doğasına yönelik hem edebî hem de felsefi tespitler yer alıyor. Bu tespitler yazarın kendi yazma deneyimini ele vermekle birlikte yıllarca süren derinlikli okuma serüvenine de işaret ediyor. Zannedirim kitabı okuyan her okuyucu kendisine şu soruyu soracaktır: *Bir öykü yazarı için kurmaca bahsinde varlığın bu denli derinlikli kavranması fazla değil midir?* Çünkü kitabın ele aldığı konular öyküyle sınırlandırılabilir soruların çok ötesinde. Cemal Şakar'ın kafa yorduğu sorunlar; şiirden öyküye, dinden felsefeye kadar birçok alanın kesişiminden ibaret. Türkiye'deki ortalama sanat edebiyat tutumu göz önüne alındığında, insanın yeryüzü öyküsünün bu denli derinlikli kavranması pek alışık olduğumuz bir tutum değil. Çünkü kurmaca yazarlarının ve okurlarının çoğu, Cemal Şakar'ın yaptığı şekilde; türlerin doğasına yönelik felsefi bir arayıştan yana değiller. Mevcut sanat ortamı açısından bakıldığında, kurmacanın hâlihazırdaki görünümünü ya da kronolojisi yeterli bir birikim olarak görülmektedir.

Müslüman bir öykücü olarak Cemal Şakar'ın öyküyü ontolojik bir zeminde ele alması, cennetten çıkan insanın dünyada yeniden doğuşuna vurgu yapması ve öyküyü ana hikâyeye (kıssaya) bağlaması onun alışlageldiğimiz yaklaşımları aşan tavırlarından birisi. Hikâyenin tümel bir yaklaşımla insanlığı, öykünün ise tikel bir tavırla insanı dile getirdiğini düşünen Şakar, insanın öyküsünü cennetteki konumuyla başlatır. Bu öykü insanın yeryüzünde yeniden doğuşuyla devam eder. Dolayısıyla insanın öyküsü bir misak öyküsüdür. Buradan bakıldığında, insan cennetten “kaotik” bir dünyaya sürülmemiş ve “yapayalnız” da bırakılmamıştır. İnsana ruhundan üfleyen Allah, ona hakikati anlayabileceği, anlamlandırabileceği bir “fıtrat” da vermiştir. İnsana bahşedilen bu iki özellik onun için “rehber” hüviyetindedir. Bir de insanın “Allah’tan aldığı kelimeler” vardır ki bunlar, onun yeryüzünde “kan dökücü” olmamasına ve “bozgunculuk” çıkarmamasına yönelik buyrukları ifade eder. İnsanlığın asıl hikâyesi bu hakikatin çevresinde dolanır. İnsan, Allah’ın ona öğrettiği kelimelerle kendi öyküsünü uyumlu hâle getirdiği ölçüde hakikate yaklaşmış olur. Fakat insan hakikate ancak yaklaşabilir çünkü dil ile hakikati mutlak anlamda kuşatmak mümkün değildir. Bu noktadan bakıldığında “her düşünme ve anlatma faaliyeti noksanlıkla” maluldür. Bununla birlikte sanat yine de “dile getirilmez olanı dile getirmeye” yönelir. Fakat dile gelmez olan bütün çabaya rağmen dile gelseyecektir. Şakar’a göre bu “çaresiz derd” sanatı “dinamik” kalmaktadır. Bu dinamizm modern edebiyata da farklı bir şekilde yansır. Çünkü modern edebiyatta dil, gerçekliğin yansıtıldığı bir araç olmaktan çıkarak kendisi için amaç hâline gelmiş ve mutlaklaşmıştır. Artık modern dil bir gerçekliği temsil etmekten ziyade gerçekliği yeniden kurmayı amaçlamaktadır.

Modern anlatının bu tutumu şeyleri “asıl bağlamından kopartarak salt estetik nesne” hâline getirmekle sonuçlanır. Oysa olması gereken, “eşyayı âlemdeki yeriyle” birlikte görmektir. Nihayetinde “âlem” de bir “ayet”tir. Ancak böyle bir yaklaşımla bakıldığında eşyanın varoluşsal koşulları tüm boyutlarıyla kavranmış olur. Şakar’a göre bu bütüncül bakış, “çokluktaki teki, tekteki çokluğu” görmek anlamına gelir.

İnsanın varlığa, eşyaya ve kendine bakışı zamanla alışkanlığa dönüşür. Rutin yaşam koşullarında insanın hakikati arayışı da sönükleşir. Sanat dünyayı “tuhaf ve alışılmadık” bir şekilde sunarken bu rutini bozar, insanın algısını tazeler. Şakar’a göre sanatın bu yönünde olağanüstü bir durum yoktur. Çünkü “sanat kimi istisnai durumların deha tarafından yeni biçimlerle” ifade edilmesi değildir. Önemli olan sanatçının hakikat arayışıdır. Fakat hakikat insanın durduk yerde dert edineceği bir olgu değildir. İnsan genellikle “beklenmedik bir karşılaşmanın şiddetiyle” hakikati dert edinir. Böylelikle sorgulamalar; anlama ve anlamlandırma çabaları başlar. Buradan bakıldığında sanat hakikati dert edinen insanın uğraş alanı olarak ortaya çıkar. Yani sanat hakikati dert edinmekten doğar. Dertli insan sarsılmış ve yerinden edilmiş insandır. Dertini bilen insan aynı zamanda farkındalığı olan insandır. Sarsılmayan ve yerinden edilmeyen insan ise yanılsama ve körlük içinde ömür tüketebilir. Hakikat derdiyle yola çıkan sanatçı rutinleri içinde esriyen bu dertsiz ve tasasız insanı sarsarak uyandırmalıdır.

Onlarca hikâyesiyle insanı sarsarak derdini anlatmaya çalışan Cemal Şakar, bu sefer okuyucuya derdinin derdini anlatıyor. Bu derdin bir dermanı olup olmadığını bilemeyiz ama “*Fragmanlar Gerçeklikten Koparılmış İmge*” şiir, öykü ve roman teorisi üzerine düşünmeyi sevenler için bulunmaz bir kaynaktır diyebiliriz.

| ALİ GALİP YENER

Mehmet Âkif Ersoy Şiiri Üzerine

Kıyaslamalı Notlar

İsmail Kara, bir düşünce tarihi metni olarak İstiklâl Marşı'nı yorumladığı, sahasında önemli bir katkı yapan analizde (*İstiklâl Marşı*, Dergâh Yayınları, İstanbul:2021) Mehmet Âkif Ersoy'un, "İstiklâl Marşı" şairi olarak anılmanın dışında, dönemindeki şiir birikimine katkısındaki noksan değerlendirmeleri aşan bir hamle yapar. Âkif'in bütün eserinin ruhuna nüfuz etmeyi başardığı bu çalışmada şairin fikir dünyasını hakkında ele alır.

Kara şöyle yazar:

"Âkif'in Yeni Selefî din anlayışına hayli yakın, bununla irtibatlı olarak kaynaklara ve asr-ı saadete dönüş hareketini benimseyen, dinamik bir inanç-ulûhiyet fikrine sahip, iradeci tarafı kuvvetli, pozitif bilimleri, modern düşünceyi önemseyen, aktif bir ahlâk anlayışının peşinde olarak mevcut İslâm ahlâk anlayışını ciddi bir tenkit ve tadile tabi tutmaya çalışan, tarihe ve geleneğe, ilmî-irfanî müktesebata ve yorumlara daha ziyade tenkitçi ve mesafeli bakan bir düşünce ve yorum dünyasına sahip olduğu söylenebilir." (age, s. 75)

Kara'nın kıymetli tespitinin ışığında bu büyük eserin farklı yazarlarca yapılmış analizlerini kıyaslamadan önce şairin ideolojik çizgisine kısaca değinelim. Mehmet Âkif, İslâmcılık ile Nurettin Topçu'nun değişimiyle "Anadolucu" milliyetçiliğin sentezini öne çıkaran, -Millî Mücadele'yi en baştan

desteklediğini unutmayalım- bu esnada gelenekçi ve aynı zamanda modernist çizgilerin buluşmasına da özen gösteren bir şairdir. O, Cemaleddin Efgani ve Muhammed Abdüh'un çizgisini izleyen modernleşmeci bir İslâmcı olarak değerlendirilir:

"Gökâlp'in medeniyet ve kültür ayrımına benzeyen ayrım, Akif'in fikriyatında, medeniyetin yerini alan 'marifet' ve kültürün, yani medeniyeti denetleyen unsurun yerini alan 'fazilet' şekline dönüşmektedir. (...) Bu formülleştirme çerçevesinde Akif de, Gökâlp gibi bir yandan 'inkılâp' istemekte, bir yandan da bir tür muhafazakârlık yapmaktadır. İnkılâpçılıkla muhafazakârlığı birleştiren Akif'in 'ihya'cılığıdır. Akif inşa yerine ihya kavramını seçerek, bizde aslen varolan ancak, çeşitli sebeplerle körelen kaynakların canlandırılmasını, ihyasını istemektedir." (Murat Yılmaz, "Mehmet Akif Ersoy", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, cilt 5: Muhafazakârlık içinde, İletişim Yay. İstanbul:2003, s. 320-321)

Mehmet Âkif bir yandan bazı düşünürlerce (N. Topçu, Erol Güngör vb.) milliyetçi bir fikir ve sanat adamı olarak değerlendirilir, bir yandan da "Doğrudan doğruya Kur'andan alıp ilhâmı, / Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm'ı / Kuru dava ile olmaz bu, fakat ilim ister." dizelerinin şairi olarak modernleşmeci bir İslâmcı olarak yorumlanır. Bence Âkif'in şiirlerinde

her iki görüşe de haklılık payı kazandıran unsurlar mevcuttur. İslâmcılıktaki muhafazakâr bakiyeyi ele alan kıymetli bir tahlilde Yasin Aktay, Âkif’i İslâm içerisinde kurulu anlayışları sorgulayan ve onları esastan sarsan bir anlayışın sözcüsü olarak görür. Onun İslâmcılıktaki muhafazakâr bakiyenin kefaletini yüklenen bir figür olduğunu tespit eder: “İstiklâl Marşı ve Bülbül şairi, aslında Cumhuriyet döneminde İslâmcıların içine düştükleri nev-i şahsına münhasır diasporik durumun tasvirini de yaparken, sürekli bu topraklar ve bu mülk üzerindeki alacağını da hatırlatır. ‘Bugün hanümansız bir serseri(yim) öz diyarımda’ ifadesindeki bu bakiye, daha sonra, Necip Fazıl Kısakürek’in, esasen muhafazakâr vurguyu daha da arttıran, Sakarya şiirindeki ‘öz yurdunda garip, öz vatanında parya’ mısrasıyla tekrar hatırlatılacak, İslâmcılığın devlet, vatan, millet ve gelenek gibi mefhumlarda birikmiş muhafazakâr sembolik sermayede iddia ettiği hakkın tescili ısrarla aranacaktır.” (Yasin Aktay, “İslâmcılıktaki Muhafazakâr Bakiye”, *Muhafazakârlık* cildi içinde, s. 354 – 355)

Yine Aktay, Türkiye’de, dinin aslı yorumlarına dönmeyi salık veren İslâmcılığın, her vakit yerel-kültürel değerlere karşı bir saldırganlık olarak algılanmasının, bu hatalı algının ve Batıcı-dayatmacı elitlerin “bilinç altında, Kuran’ın lafzî/kitabî yorumunun aynı zamanda Kuran’ın indiği koşulların birebir tekrar edilmesine yönelik bir teklif içeriyor olduğuna dair bir korku”nun var olmasının, Âkif gibi İslâmcı elitlerin, tavizsiz bir bidat-hurafe karşıtlığını öne sürmelerinde etkili olduğunu iddia eder.

Âkif’in şiirini kıyaslamalı yaklaşımlar bakımından değerlendirmeyi hedeflediğimiz yazıda Ahmet Hamdi Tanpınar,

Sezai Karakoç ve Ebubekir Eroğlu’nun analizlerini ele alacağız. Tanpınar, yazılarında Âkif’in şiirini, özellikle Tevfik Fikret şiiri ile ilişkisi ve dönemindeki şiir birikimi noktasında eleştirir. Karakoç ise Âkif şiiri üzerine kaleme aldığı küçük kitapta, bu şiirin mistik-metafizik karakteri üzerinde hassasiyetle durur. Tanpınar, Âkif’in şiirini, ustası olarak gördüğü Fikret’inkiyle karşılaştırarak analiz eder. Buna göre Tevfik Fikret’in Batıcılığı ile Âkif’in “[G]arb’ın bütün ilim ve teknik silâhlarıyla mücehhez ve Asr-ı Saadet ahlâkıyla giyinmiş İslâmcılığı” birbirine çok benzer. Âkif’i “muayyen bir akidenin mümini” olarak nitelemekten kaçınmayan yazar, *Yahya Kemal* isimli kitapta Fikret ile Âkif’i birlikte şöyle ele alır:

“Fikret’le tilmizi konuşma diline yakın, hikâyenin ve hitabetin bütün unsurlarını toplayan bir şiir tekniğinde çok başka bir noktada daha birleşir, ikisi de Garpçı, binaenaleyh terâkki adamıdır. Fakat tezada bakın ki fikri terbiyesini biyoloji ile yapan Âkif’in Garpçılığı daha ziyade Cevdet Paşa’nın devamına benzer. Bu itibarla eserini ‘Medeniyetçi’ kelimesi ile ifade etmek daha doğru olur.” (*Yahya Kemal*, YKY, İstanbul:2001, s. 81)

Tanpınar yukarıdaki çalışmada “Fikret’in daha sade devamından başka bir şey olmayan aruzla rahatça konuşma iddiası”-nı taşıyan Âkif’in birikiminde eski şiirin bütün zaafalarının meydana geldiğini; dilin karışık ve keyfi, şekillerin dar ve görüş açısının kısık olduğunu iddia eder. Âkif şiirindeki muhteva problemini, bu çerçevede muayyen bir devirden sonra her türlü entelektüel iddiadan sanki aniden vazgeçmiş gibi görünen İslâm medeniyetinin zorunlu bir sonucu olarak izah etmeye girişir. Gazali’den sonra bilgi aracı olarak cezbe ve

istiğrak'ın tercih edilmesinin bu hâle yol açtığını öne sürer. Tanpınar, Âkif'in ölümünden üç ay sonra, Mart 1937'de, *Yeni Adam* dergisinin sorularına verdiği karşılıklarda çok ağır bir yorum yapar:

“Mehmet Âkif'in Türk edebiyatına değiştirici kıymetler getirdiğini zannetmem. O, Fikret'in biraz daha sade dil kullanan, aruzu gündelik cümlelere daha iyi uyduran bir şakirdi idi. Fikret aruzla ezan okutmuştu, o, iskambil oynattı, öte beri sattırdı, düğün dernek yaptırdı, velhasıl aruzu hemen gündelik mevzua soktu, fakat bunu şiirin bir kazancı zannetmemelidir, çünkü bu tecrübeleri yaparken mısraı bir nesir haline getiriyordu.” (A. H. Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, -Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar- YKY, İstanbul: 2002, s. 153)

Tanpınar, aynı cevapta Âkif'in büyük bir din şairi olmadığını, çünkü mistik hamleden yoksun olduğunu, kuru bir ehlişünnet şairi olarak kaldığını, mizacının mistisizmden ve panteizmden çok uzak durduğunu ve bizi “[Z]ahirî realitenin gayrı olan bir realiteye, iç âlemine, Rabb'in hakikî arşı olan insan gönlüne götüreme[diğini]” ileri sürer. Bir noktaya dikkati çekmek isteriz. Tanpınar, kendisiyle çelişkiye düşen bir denemecidir. Şubat 1936'da, Âkif sağken son 25 yılın şiirini değerlendirdiğinde onun toplamca kabul edildiğini ve şiirinin muhtevasını şöyle över:

“Hiçbir şairimiz onun [Âkif] kadar ilhamının ufkunu geniş tutmamış, onun kadar memleket hâdiselerini yakından takip etmemiştir. Bunun gibi, onun kadar geniş kitle tarafından okunan şairimiz de yoktur. İnandığı bir dünyanın yavaş yavaş çökmekte olduğunu görmekten

doğan ızdırabı zaman zaman sesini bütün bir ufkun aksisadası yapar.” (A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay. İstanbul:1992, s. 386)

Sonuçta Tanpınar'ın ağır eleştiriler içeren tespitlerinde, kendi angajmanlarıyla uyum içinde davrandığını ve Dönemin iktidarına küskün ölmüş, Mısır'da uzun yıllar yaşamak zorunda kalmış Âkif'in şiirini eleştirirken, kendisinin de Tek Parti Dönemi'nin otoriter modernleşmeci ideolojik çerçevesi içinden konuştuğunu göz ardı etmemek gerekir. Yine Tanpınar'ın, Âkif'in inandığı ve kendini adadığı dünyaya hiçbir zaman tam olarak inanmadığını ve onun İslâm'a bağlılığının sadece estetik düzlemle sınırlı olduğunu hatırlamalıyız.

Sezai Karakoç ise 1968'de kaleme aldığı küçük kitapta, Âkif'in şiirini hakkını verecek tarzda analiz eder. Onun Âkif'i nasıl sevdiğini anlamamız bakımından, şairin çocukluk dönemine (Âkif 1873 doğumludur) şefkatle eğildiği satırlardaki lirizme kulak vermemiz yerinde olacaktır:

“Fatih camii, büyük çınarlar, medrese, Devletin yüreği bir semt. Olup bitenlerin bütün sorumluluğunu omuzunda duyan bir semt halkı. Duygulu, ince, derin mü'min ana. Bilgili, yürekli, yaman baba. Yavaş yavaş Devleti derleyip toplayan bir hükümdar. Savaş, sokak, güvercin, mevlüt, kadir geceleri, ramazan, şiir, mahya... ve bütün bu fonun önünde beliren, gittikçe beliren çocuk.” (Sezai Karakoç, *Mehmet Âkif*, Yağmur Yayınevi, İstanbul:1968, s. 12)

Karakoç, Âkif'i öncelikle bir ülkü, ideal adamı olarak görür. Âkif, dünya görüşünün kaynağını bizzat toplum ve toplumda yaşayan fikirlerde bulan, demek ki sahici bir şair ve eseri *Safahat*, toplumsal yıkıntı ve

felâketlerin safha safha anlatılışıdır. Âkif'in Cumhuriyet dönemindeki inkılâplara neden karşı olduğunu -Tanpınar'ın nedense hiç değinmediği, ancak Safahat'ın doğru anlaşılması bakımından esas önemde olan bu konuyu- Karakoç şöyle inceler:

“Devrimlerin nesine karşıydı Âkif? Şüphe yok ki Âkif, devrimlerin parça parça gerçekleştirdiklerinden çok, esprisine, diyalektikliğine karşıydı. Devrimler, Türk halkının geçmişe olan bütün bağlarını koparıyor gibi bir etki yapıyordu, bir intiba bırakıyordu. Bütün bir ömür boyu çağırdığı birlik türküsüne, İslâm birliği idealine aykırı gibi geliyordu Âkif'e.” (M. Âkif, s. 32-33)

Karakoç, Âkif'in şiirini ele alırken esasen muhtevanın yoğunluğu ve İslâmi hayat tarzıyla uyumu gibi konular üzerinde durur. Şiirin teknik meselelerini maalesef görmezden gelir. Âkif şiirinde muhtevanın beslendiği kaynakları ise şöyle sıralar:

“1- Klasik kültür ve Sâdi'de mükemmel örneğini bulan ve ahlâkî bir sonucu hedef tutan Doğu manzum hikâyeciliği. 2- O günün sanat okulları içinde birinci planda bulunan Batı realizmi. 3- İslâm ideali. 4- Tarihin en trajik günlerini yaşayan bir devlet ve bir millet. 5- Realiteye objektif ve tahlilî bakma alışkanlığını veren müsbet bilgiler tahsili.” (M. Âkif, s. 42)

Karakoç kitabın sonunda Âkif şiirini muhtevası bakımından Nâzım Hikmet ve Yahya Kemal ile mukayese eder. Âkif'in şiirini, şiir tekniği bakımından hiçbir şekilde ele almaz. Eseri sadece muhteva ve İslâmi hayat tarzına uyum bakımından yorumlar. Maalesef Yahya Kemal ile bir karşılaştırmanın estetik kriterler bakımından hiçbir somut karşılığı yoktur.

Karakoç, gerçi son paragrafta İslâm-Türk medeniyetine bir bütün hâlinde sanatın mesajını getirme hususunda Mehmet Âkif ve Yahya Kemal'i birbirini tamamlayan şairler olarak gördüğünü yazar. Karakoç ve Tanpınar'ın analizleri bağlamında, Âkif'in şiirinin, geleceğe dönük eleştirici bir yaklaşımla, zamanındaki fonksiyonundan bağımsız olarak bir İslâmi ütopya kavramı içinde değerlendirilmeyi hâlâ beklediğini iddia edebiliriz.

Ebubekir Eroğlu'nun yazıda değerlendirdiğimiz yaklaşımlara göre daha ılımlı ve haktanır, üstelik edebî kriterleri de ihtiva eden yorumuna yer verelim denemenin sonunda: “Dokularında İslâma ve onun toplumuna bağlılık bulunan Âkif'in 'endişe'si sosyal yapıdaki çözülme karşısında acıya bulanır ve somutlaşmış plandaki konularla birleşir. Konuşma dilindeki doğallığın şiir dilinde ifade edilmesini, yani modern şiirin amaçlarından birini Âkif'in başardığını söyleyebiliriz. Âkif'e 'modern şair' demek mi? Hayır. Zaten onun bulunduğu noktada böyle bir ayırımın ve o ayırıma göre Âkif'i nitelemenin önemi yoktur.” (Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul:1993, s. 25-26)

Sonuç olarak, Âkif'in şiiri, günümüzde sadece edebiyat tarihi bakımından önemlidir demek, şairin duruşunu, hayata bakışını, şiire adadığı ömrünü ve ödediği ağır bedeli ihmal etmek, dahası inkâr etmek anlamına geleceği için noksan bir söz olacaktır. Böylesi kaba bir hatadan uzak durmak adına, bu şiiri analiz ederken, Tanpınar, Karakoç, Eroğlu'nun çalışmalarının ve yeni araştırmalarda ortaya çıkabilecek farklı fikirlerin dengeleyici sentezini aramaya gayret etmek gereklidir.

| KEMAL KAHRAMAN

Nazif Gürdoğan Hoca'dan Kalan Hoş Sada

Kültür ve düşünce dünyamıza önemli katkılar sağlayan isimleri hatırlamak için onları kaybetmeyi beklememeliyiz. Bu anlamda Nazif Gürdoğan hakkında henüz kendisi hayattayken program yapan, bir de hatıra kitap hazırlayan Hıdır Yıldırım'ı tebrik etmek istiyorum. *Bir Güzel İnsan Ersin Nazif Gürdoğan* adını verdiği kitapta hocayı şu veya bu şekilde tanıyan dostlarının yazıları yer alıyor.

Hece Yayınları güzel bir baskıyla bu koleksiyonu okurlara sunduğunda eseri ilk eline alanlardan birisi kuşkusuz Nazif Hoca'nın kendisi oldu. O kitaptaki yazımı Nazif Hoca'nın bizzat görüp okumasının, beni arayarak teşekkür etmesinin nasıl değeri ölçülemeyecek bir bahtıyarlık olduğunu şimdi daha iyi anlayabiliyorum.

Aradan geçen şu zaman dilimi bize gösteriyor ki arkasında güzel eserler bırakmış olan insanların fani ömürleri sona erse de tanıdığımız manevi şahsiyeti aramızda varlığını sürdürüyor. Okuduğumuz her satırda, her mısırda onu duyar gibi oluyoruz, âdeta bizimle yaşamaya devam ediyor. Hayırlı bir söz, bir sada bırakmanın ne kadar önemli olduğunu bize tekrar tekrar hatırlatıyor.

Uzun yıllara dayanan tanışıklığımda Nazif Hoca deyince aklıma gelen ilk şey bir hadisi şerif oluyor: El kâsibu habibullah. “Çalışıp helalinden kazanan Allah'ın dostudur” anlamına gelen bu kutlu sözün Nazif Hoca'nın dünyasında önemli bir yeri vardı.

Sohbetlerinin, konuşma ve konferanslarının pek çoğunda bu sözü tekrar ettiğine şahit olduk. Kültür dünyamızın önemli şahsiyetlerinden birisi olmasına karşılık birçok kişi onu bir iktisatçı olarak tanıyor. Ama kendisinden beklendiği gibi dünyadaki ekonomik gelişmelere geniş anlamda kültür ve medeniyet açısından bakan, değerlendiren, bize ait özgün sonuçlara varmaya çalışan bir düşünür ve aydındır.

Sonsuz ihtiyaçları karşılamak için tüketime dayanan kapitalist hayat tarzına karşı çıktı ama onu iyi değerlendirdi, kültürel kodlarımızda var olan ihtiyaç-tüketim dengesine dikkat çekti, üretim ve ticaretin önemini vurguladı, günümüz dünyasında onurlu bir şekilde var olmak için önce iktisadi savaşı kazanmamız gerektiğine dikkat çekti. Bunun için Hz. Peygamber ve sahabe devrindeki öncülerini sık sık hatırlattı, Uzak Doğu'ya İslam'ın yayılmasını bir model olarak sürekli ortaya koydu. Üniversitelerde ve önemli finans kuruluşlarında görev aldığı anda aydınlatıcı düşünceleriyle kurumsal yapılara katkılarda bulunurken dayanak noktası her zaman kültür ve medeniyet eksenimizdi.

Nazif Hoca'nın yaptığı her şeyden önce belki en önemli özelliği sürekli gülümsemesi ve buna eşlik eden devamlı pozitif yaklaşımıdır. Bu hâliyle nice kuruma, dostlarına ve öğrencilerine teşvik edici ve canlandırıcı katkılarda bulunmuştur. Kim bilir kaç karamsar bürokrasi toplantısında yol gösterici

düşünceleriyle yeni ufuklar açmıştır. Kaç okuyucu veya öğrenciye rehberlik etmiş, bir eser vermeye yönlendirmiş, yapabileceği konusunda onu ikna etmiştir.

Nazif Hoca iyi bir takipçiydi. Yaşı ne olursa olsun bir konuda iş veya eser beklediği insana her gördüğünde usanmadan o çalışmayı hatırlatmış, içten tepkileri de göze alarak mümkünse bir takvime bağlamaya çalışmıştır. Yayıncılarla olan yakın bağlantısı nedeniyle yazar, yayıncı ve okur arasında gönüllü olarak çöpçatanlık görevi üstlenmiş, birçok durumda sonuç almasını bilmiştir. Pozitif ve moda deyiimiyle inovatif yaklaşımıyla birçok kurum tarafından kurul ve organizasyonlara davet edilmiş, nice proje, konferans, sempozyum gibi faaliyette yürütme kurulunda gönüllü olarak katkıda bulunmuştur. Üsküdar Belediyesinin düzenlediği sempozyumlar buna güzel bir örnektir.

İş dünyasındaki özelliklerini bir kanara bırakarak geriye doğru gittiğimizde Maveria dergisinin kurucuları arasında yer aldığını görüyoruz. Üçüncü sayıda yer alan ve kendisinin yönettiği “Edebiyatımızda Evrensellik ve Yerellik” başlıklı konuşma yazın dünyamızda bir fenomen olmuştur. Bu konuda araştırma yapan araştırmacılar ille de bu yazıya atıfta bulunma gereğini duymaktadır. Nazif Hoca’ya göre Maveria “kapısız, duvarsız bir üniversite” işlevi görmüştür. Gençler için, öğrenciler için, bütün okuyucular için. Günümüzde yayınlanan nice dergi ve kitap ilk tohumlarını, fidanlarını, ilk suyunu buradan almıştır.

Öte yandan Maveria’yı bir ekol olarak Büyük Doğu, Diriliş ve Edebiyat dergilerinden ayrı düşünmemek gerekiyor. Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil gibi ustaların diriliş ve direniş ruhunu üflediği güzel

adamlar bir araya gelip “iki dünya arasında” masivadan maveraya bir yolculuğa çıkmıştır. Nazif Hoca’nın hayatı belli dönemlerde düzenli olarak bu ustalarla çalışmıştır.

Nazif Hoca’nın bir özelliği, milletimizi Horasan erenlerinin himmetiyle yüzyıllar boyunca bir arada tutan, ilahi mesajı kıtalara ulaştırmasını sağlayan tasavvuf kültürüyle iç içe olmasıdır. Yazılarının, konuşmalarının birçoğunda bu anlayışa, bu ruha atıflar söz konusudur. Ahmet Yesevi’nin izinde Mevlana, Yunus, Hacı Bektaş Velî gibi ustaların yoğunlaştığı güzel insanların diriliş ruhunu nice memleketlere ulaştırıp mayalamasıyla nice gönüllerin fethedildiğini sürekli hatırlatmaya çalışır. Bunu yaparken çağdaş dünya sisteminin içinde kendimizi nasıl konumlandırmamız gerektiğini ortaya koyar. Öncü, güçlü, üretici olmak için içinde yaşadığımız dünya kadar, kültürel, entelektüel kodlarımızı iyi bilmemiz gerektiğini vurgular.

Bunu yaparken aklında hep bize özgü, bizim aydınlarımızın, ilim adamlarımızın yetişeceği gerçek bir üniversite hayali vardır. Bu hayalde kurumsal bir yapı veya gösterişli binalar öncelikli değildir. Maveria duvarsız, kapısız bir üniversite gibidir. Aynı şekilde kendisinin manevi bir yakınlık duyduğu Mehmet Zahit Kotku ve İskenderpaşa Camii ortamı, zamanında bir “görünmeyen üniversite” işlevi görmüştür. Bu üniversiteyi yazılı bir metinde bir yaşama modeli hâline getirmek, enine boyuna anlatarak gelecek nesillere aktarmak ona nasip olmuştur.

Nazif Hoca olumlu yaklaşımıyla kurulların vazgeçilmez elemanıdır demiştik. Velut bir yayın ortamının var olduğu 1980’li yıllarda İslam ve İlim ve Sanat dergileri yayınlanmaya başladığında orada da yayın kurulu üyeleri arasında yerini almıştır. Yazıla-

rıyla, konuşmalarıyla, görüşleriyle bu ortama önemli katkıları olmuştur. Özellikle İlim ve Sanat dergisinin akademik dünyayla bağlan-tılarında vazgeçilmez bir isim durumundadır.

Nazif Hoca'ya Maveria dergisinden itibaren birlikte güzel işler yaptıkları güzel insanları birer birer bu dünyadan ebedi âleme uğurlamak nasip oldu. Erdem Beyazıt'ı abi yapan 1939 doğumlu olmasıdır. Cahit Zarifoğlu, Akif İnan, Rasim ve Alaeddin Özdenören hepsi 1940 doğumludur. 1945 doğumlu olan Nazif Gürdoğan çiçeği burnunda bir akademisyen olarak aralarına katıldı, birlikte uzun bir yol yürüdü, haklarında güzel yazılar kaleme aldı. Edebiyatımıza birlikte önemli eserler kazandırdığı arkadaşlarının kabirlerini bir bir ziyaret etmek ona nasip oldu.

Son zamanlarında Nazif Hoca âdeta bir neslin, bir ekolün son temsilcisi durumundaydı. Bununla birlikte her zaman aktif bir insandı. Rahatsızlıklarına rağmen kenara çekilmedi, çağrıldığı her yere gitmeye çalıştı. Gençlerle birlikte sohbetler, programlar yaptı. Kurumsal olarak Üsküdar Üniversitesinin ona yakından sahip çıktığını birlikte projeler yürüttüklerini biliyoruz. Gerek rektörün gerekse Savaş Tuglar'ın bu süreçte önemli hizmetleri, önemli katkıları olduğunu burada hatırlatmak isterim.

Nazif Hoca'ya ahir ömründe bir ev sıcaklığıyla kucak açan kültür mekânlarımızdan önemli birisi de Yedi İklim dergisi oldu. Yedi İklim, Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil ustaların elinde şekillenen, Maveria grubunda en yakın ifadesini bulan bir ekolün en önemli mirasçılarından birisidir. Ali Haydar Haksal öncülüğünde istikrarlı, samimi ve verimli çalışmalarıyla bu günlere gelmiştir. Maveria da Cahit Zarifoğlu'nun himmetleriyle başlayan, mektep hüviyetini

devralarak ısrarla bugünlere kadar süren bir çizginin devamı olmuştur. Genç kalemlerin ilk akla gelen ocaklarından birisidir.

Nazif Hoca Üsküdar'da oturmasının verdiği kolaylıkla arada bir Yedi İklim dergisinin Mihrimah Sultan'ın hemen arkasındaki yeni yerine gelir orada yazarlar, okuyucular ve öğrencilerle buluşur, çay kahve eşliğinde güzel sohbetler yapardı. Buradaki karşılıklı etkileşimlerin özellikle yeni yetişen nesiller için ne kadar önemli olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Nazif Hoca Eskişehirliydi ve orada toprağa verildi. Bu bölümde sözünü etme gereğini duyacağım bir başka gerçek, şehirlerimizin kültür ve düşünce hayatımıza kazandırdığı açılımlarla ilgilidir. Bu anlamda Kahramanmaraş'ın vazgeçilmez bir yeri olduğu gerçektir. Nazif Hoca'nın birlikte eserler verdiği ustaların bir şekilde Kahramanmaraşlı olması herhâlde tesadüfi değildir. Bir Anadolu şehrinde yetişen bazı insanların ülkenin entelektüel hayatına böylesine damga vurması, öncülük yapması, bir model olarak sosyolojik ve kültürel temelleri üzerinde çokça düşünülmesi gereken bir olgudur.

Aynı dönemlerde ilginç bir şekilde Eskişehir'de de verimli bir entelektüel ortam yaşandı. Lise çağındaki çocukların Batı'ya ve Doğu'ya ait özgün klasiklerden haberdar olduğu, okuduğu, tartıştığı, yazdığı bir atmosfer oluştu. Deneme adıyla oldukça sıra dışı bir dergi çıkarıldı. Nazif Hoca böyle bir ortamda yetişerek kendi üslubunu buldu. Oradan İstanbul'a İTÜ'deki üniversite hayatına geçti. Başta Atasoy Müftüoğlu olmak üzere bu ortama düşünceleriyle, eserleriyle katkıda bulunan güzel insanlara selam olsun. Arkasında güzel bir sada, değerli eserler bırakan Nazif Hoca'ya selam olsun.

Ömer Erdem'in Gözünden Sezai Karakoç

Fikirlerini “Diriliş” kavramı etrafında şekillendiren Sezai Karakoç ömür boyu bir dava adamı olarak hayatını ve sanatını bu düşüncesinin hizmetine sunar. Diriliş, Sezai Karakoç’un idealindeki medeniyet düşüncesidir. İslam medeniyetini bir düşünce medeniyeti olarak gören Karakoç, düşüncede diriliş olmadan inançta diriliş olamayacağına; inançta diriliş olmayınca sanat ve edebiyatta da dirilişin gerçekleşemeyeceğine inanır (Şakar, 2013: 72). O, İslam medeniyetinin köklerine inmeye, geçmiş ve gelenekle yeniden bağ kurmaya çalışır. Şiirlerinde İslami gelenekten, halk edebiyatı verimlerinden, imge ve motiflerden yararlanır. Böylece İslam medeniyetinin köklerine iner ve medeniyeti modern çağda, Diriliş kavramı etrafında yeniden inşa eder.

Modern Türk şiirinin usta kalemlerinden Ömer Erdem de Sezai Karakoç’a benzer bir çizgide ilerleyen isimlerdendir. Erdem’in şiirlerinde de gelenekle bağ kurulur, halk şiiri verimleri kendine yer bulur ve dil işçiliğine sahip evrensel seslenen şiirler ortaya çıkar. Erdem, şiirinden bahsederken: “Orta Doğu coğrafyası ve onun kültürel olduğu kadar tarihsel derinliğini, dinlerin, mütlerin, şehirlerin, sokakların, seslerin, insan yüzlerinin eşliğinde, bugünün müziği yapmak istedim.” (Erdem, 2014: 29) der. Şiirin dışında Ömer Erdem, kalem aldığı denemelerle de Türk edebiyatına katkı sunar. Bu türdeki son eseri *Günler Çözülükçe* bunun son örneğidir. *Günler Çözülükçe*, Ömer Erdem’in Sezai Karakoç’la ilgili anılarından

bahsettiği denemelerden oluşur. Fakat bu anılar yalnızca denemelerin başında Karakoç’un dünyasına açılan bir kapı vazifesi görür. Ömer Erdem, henüz genç bir üniversite öğrencisi olarak İstanbul’a geldiği ve bir anlam arayışı içinde olduğu yıllarda, daha önce insanların konuşmalarında adını duyduğu Sezai Karakoç’la tanışır. Geçmiş günlerinin içinde en vazgeçilmez ve etkili şahsiyeti olarak saydığı Sezai Karakoç’un kendisinde bıraktığı etkiyi: “Onunla karşılaşmadan önce arayışlarım vardı. On yedi yaşına kadar kendimin etrafında bir insandım. Ondan sonra ise kendini bulmuş bir şahsiyetle dönmeye başladım.” cümleleriyle ifade eder. Elinde Karakoç’la yaşadığı günlere dair günlükler ve notlar olduğunu, bunların ancak bir bağlam içerisinde anlam kazanacağını belirten Ömer Erdem, *Günler Çözülükçe*’de bu bağlamı kurar. Çalışmada yer alan yirmi sekiz denemede yazar, bir anıdan, bir hatırlama anından hareketle Sezai Karakoç’un düşünce dünyasına, Diriliş kavramına verdiği değere, edebî kişiliğine, dergicilik ve şiir hakkındaki düşüncelerine, özel hayatındaki duruşuna, aşk, ölüm ve hayat karşısındaki tutumuna eğilir. *Günler Çözülükçe*, Sezai Karakoç’un şiirlerini okumak için bir yol göstericilik görevini de üstlenir. Ömer Erdem, Karakoç’taki kimi temalardan bahsederken hangi şiirlerin bu tema çerçevesine gireceği konusunda okuyucuyu aydınlatır. Bu hâliyle *Günler Çözülükçe*, hem Sezai Karakoç’un yaşamına, düşünce dünyasına ve sanatına açılan bir kapı hem de onun şiirlerini yorumlamak için bir kılavuz vazifesi görür.

Şair mi Mütefekkir mi?

Kitaptaki denemelerde Sezai Karakoç'un şairliği, şiirin onda nasıl bir yankı uyandırdığı, fikir adamı kimliğiyle şair kimliği arasındaki münasebetin nasıl olduğuna dair önemli tespitler açığa çıkar. Bu tespitler, Erdem'in bizzat Karakoç'un yanında bulunması ve onun ağzından duyduklarını aktarması yönünden önemlidir. Ömer Erdem'in değindiğine göre Karakoç şiir konusunda sık sık "*Ben davamız için şiir yazdım*" sözünü tekrarlar. Dönemin şartları da davayı sahiplenmeyi gerektirir. Bu bağlamda Karakoç için yazmak hiçbir zaman konfor olmaz. Onun sanatı ve yazarlığı tamamen pratiğin eseridir. Bu nedenle "estetigi kadar sorunları, yaratıcılıkları kadar tökezlemeleri" vardır. Ömer Erdem, Sezai Karakoç ve şiirinin yaşanan dönemle olan ilgisini de irdeler. 1960'lı yıllarda toplumda ve şiirde yaşanan dönüşümle birlikte 50'lerden itibaren bocalamaya başlayan insanın toplumsal bağlarının koptuğu, şiirde daha şahsî önceliklerin ortaya çıktığı ve modern şiirin bir yalnızlaşma süreci yaşadığı görülür. Karakoç bu dönemde bu yeni bilinci duyuş ve yazış önceli olmayan bir bilinçle şiirine akıtır. O, fert olarak kendi şiirini ve düşüncesini yaşar. Fakat şiirleri salt şiir sanatı içinde değerlendirilemez. Davası için yazar. Bu nedenle Sezai Karakoç için şiir, Diriliş fikrinin bir parçasıdır. Ondaki bu düşüncenin oluşmasında yaşadığı dönemin de payı vardır. Türkiye'nin sadece şair kimliği ile yetinerek çıkış yolu bulunamayacak bir sürece girdiğini düşünen Karakoç; Batıcılık, materyalizm, din karşıtlığı, kültürel yozlaşma gibi tehditlerin karşısında topyekûn bir "Diriliş kavgasına" soyunur. Buna rağmen muhafazakâr çevreye yön veren aktörlerin bilinçli şekilde kendisini şairliğin içine hapsedmeye çalıştıklarını ve böylece etki alanını daraltmak istediklerine inanır. O, Diriliş'i bir edebiyat, şiir hareketi

saymaz. Fakat şiir hakkında konuşmasa da şiiri yaşar. Ömer Erdem'in işaret ettiğine göre Karakoç şiirindeki "siz", "biz", "onlar" özneleri de önemlidir. Onun şiirinin arka planında bir "biz ve onlar" karşıtlığı vardır. Karakoç bu karşıtlığı eserinin odağına yerleştirir. Erdem, Karakoç'un şiirinde "personalalarına ve kiplerine" daima dikkatle yaklaşılmasını çünkü onun şiirinin modern şafaklarının buralarda olduğunu da ekler. Böyle dikkatli bir okuma, Karakoç'un düşünsel ayrışmalarını içerir ve farklılığı ortaya çıkar. Ömer Erdem, Sezai Karakoç şiirinin metafizik, sır, fizik ötesi, gelenek, inanç, spiritüalizm, maneviyat gibi kavramlarla ilişkilendirildiğini ancak Karakoç'un içten ve samimi bir metafizik duyuya sahip olduğunu söyler. O, dini hem yaşayıp hem duyar ve onu salt güncel bir pratik olmanın ötesinde en arkaik olanla en çağdaş olanın birlikte aktığı manevi coşkun bir kaynak olarak algılar.

Merhamet, Aşk, Ölüm ve Hayat:

Ömer Erdem, Sezai Karakoç'la yaşadığı anlardan, günü gününe aldığı notlardan hareketle kaleme aldığı denemelerinde Karakoç'un çeşitli yönlerini okuyucuya sunar. Bu kapsamda Karakoç'un hayat karşısındaki duruşu, öfkesi, hiddeti, merhameti, cömertliği, tercihleri, dertleri açığa çıkar. *Günler Çözül-dükçe*'nin sayfalarında Karakoç'a atfedilen en önemli vasıflardan biri merhamettir. Buna göre Karakoç, bir gün kendisini iki köfte, iki ırmık helvası almaya gönderir. Fakat Erdem geri döndüğünde Karakoç büyük bir hata yaptıklarını, kuşlara ekmek almayı unuttuklarını söyler. Ömer Erdem ekmek alıp geldikten sonra Karakoç önce kuşları besler, ardından kendisi sofraya oturur. Bu anıdan hareket eden Erdem, Karakoç'ta merhametin bir davranış politikası değil, kendi irasından tüten bir doğal hâl olduğunu ve bu dokunun Karakoç'un

şiiirine de yayıldığını ifade eder. Onun “Yoktur Gölgesi Türkiye’de”, “Çatı”, “Büyüyüp de Çocuk Kalmak”, “Şehrazat”, “Karaçay’ın Türküsü” adlı şiirlerinde merhamet duygusunun ön planda tutulduğu görülür.

Sezai Karakoç’un aşk kavramına bakışı da kitaptaki denemelerde işlenen konular arasında yer alır. Ömer Erdem, Karakoç’ta aşkın, aşkla bağlanmanın bir insana, meseleye, tutkuyla yaklaşmak ve aşkın âdeti çılgın bağlamında kalmanın onun hayat ülküsü olduğunu belirtir. Bu bağlamda “Monna Rosa” şiirine eğilen Ömer Erdem, bu şiirin hem şiir hem şehir efsanesi yanları olduğunu da ifade eder. Şiirin her iki bağlamından da koparıldığını, Karakoç şiiri içinde bir anlam bulsa da modern Türk şiiri içinde yıpranmaya mahkûm olduğunu söyler. Karakoç ise bazı çevrelerin kendi düşünce adamı vasfını gölgelemek için bu hikâyeyi evire çevire dolaşıma soktuklarını düşünür. Ömer Erdem’e göre ise “Monna Rosa” şiiri büyük ve talihsiz bir algı çıkmazdır. Aşk tek öznedi aranmaz ve orada sıkışamaz.

Karakoç’un yaşamında merhamet ve aşk gibi ölümün de önemli bir yer tuttuğu görülür. Ömer Erdem, Karakoç’un cenazelere katılmadığından Cahit Zarifoğlu’nun ve hatta babasının dahi cenazelerinde bulunmadığından bahseder. Karakoç ölümün bu somut göstergesini tercih etmez, sanki her şey hayatta kalsın istiyor gibidir. Bununla birlikte Karakoç’ta ölüm için diriliş değil; diriliş olduğu için ölüm fikri vardır. Onun ölüm duygusu düşünce ve sanattaki hazır ölüm duygusu değildir. O, ölümü yeniden tanımlar. Erdem’e göre Karakoç’ta ölüm; *“hem bir hatıra hem bilgi hem bilinç hem de aydınlatıcı bir düşünme yöntemidir. Gerçek ölümün arabı gibi çalışır hayat karşısında. Ve ölümün şiir ve yazılarda sıklıkla birlikte anılması ondaki doğurganlığa, anaçlığa, tersinden de olsa koru-*

yuculuğa denk düşer.” Karakoç’ta “ölüm günde birkaç kez bana göz kaş eder” dediği formülle dönüşür ve yaşamın tam ortasına koyulur. Onun “Anneler ve Çocuklar”, “Ben Kandan Elbiseler Giydim”, “Eski Kirazın Gereği”, “Yoktur Gölgesi Türkiye’de”, “Festival” adlı şiirleri ölüm duygusunu işler.

Karakoç’un yaşamında ve şiirinde kente kurduğu ilişki de dikkat çekicidir. Bu kentlerin başında İstanbul gelir. Ömer Erdem’e göre Karakoç, karadan yani Ergani’den gelip denize yani İstanbul’a ulaşmış bir şairdir. Bu ya duygudan düşünceye ya da insan gerçekliğinden idealin yüksek soyutluğuna geçiş olarak İstanbul onun varmak istediği sembolik mekândır. Onun *“İstanbul’u nostaljik, romantik, zorlama, güncel, dönemsel hatta psikolojik bir fon değil, şiiirsel varlığını açtığı poetik ve geniş bir mekândır”* Karakoç’un “Kapalı Çarşı”, “Şehzadebaşı’nda Gün Doğmadan”, “İstanbul’un Hazan Gazeli”, “Kız Kulesine Gazel”, “Sultanahmet Çeşmesi”, “Çeşmeler” şiirleri İstanbul’u işler. Karakoç’ta İstanbul dışında dokuz şehir vardır: Kudüs, İstanbul, Bağdat, Şam, Kahire, İslamabad, Mekke, Kuala Lumpur ve Darüselam. Bu İslâm şehirleri tutsaktır. Diriliş fikri hâkim değildir. Karakoç, bir yere Diriliş fikri ulaşmışsa ilk adımın başarıyla atılmış olacağını söyler. Bu bağlamda 1990’lı yılların ortalarında seslenmek istediği şehirlere mektup yazma girişiminde bulunur. Yazılan bu mektuplar şehirlerde elden ele dağıtılır.

Hem Tercih Hem Mecburiyet:

Günler Çözöldükçe’de Sezai Karakoç’un yaşamındaki zorlukların başında gelen yoksulluk ve parasızlıktan bahseden denemeler vardır. Fakat bu yoksulluğun, parasızlığın sebebi biraz da Karakoç’un kendi tercihidir. Yoksulluk Karakoç gibi Ömer Erdem’in anı-

larında da unutulmaz izler bırakır: “Parasızlık vasattı. Olanlar, bir gün olacaklar, olması istenilenler için yaşıyor gibiydi. Ki bir öğle vakti, cebinden para çıkardı. Daha doğrusu para çıkaramadı, bozuklukları bir bir saydı. Tekrar saydı. Ceketinin ceplerini, çantasının gözüni karıştırdı. İşte bu kadardı bütün para. ‘Sende ne kadar çıkıyor?’ dedi. Ben de aynı usulle bir bir koydum masanın üstüne bozuklukları. Ne kadar istesem de artmıyordu. Onunkine ancak yaklaşıyordu cebimdekiler. Bu kez hepsini karıştırıp yeniden saydı. Tekrar ederek önüme doğru sürdü. Birer çeyrek ekmek, birer haşlanmış yumurta ve eğer yeterse birer parça da yaz helvası alırsın,’ dedi.” Ömer Erdem, Karakoç’un para biriktirmek gibi bir hevesinin olmadığını, günlük koşullara göre hayatını idame ettirdiğini ve sıklıkla “yarına atacak kadar” tabirini kullandığını belirtir. Bu tavır onun idealist duruşundan, ahlaki değerlere verdiği önemden kaynaklanır. Yalnız ihtiyacı olduğu kadarıyla yetinir Karakoç. Ne cimridir ne de savurgan: “Eldeki her şeyle idare ediliyordu. Sezai Karakoç eski pantolonunu giyiyor, paçaları lime lime olmuş pantolonlardan çekinmiyor, ayakkabılarının altı iyice aşınıncaya değin yenisini almıyordu.” Eline imkân geçtiğinde ise “göz yaşartan bir cömertliği” vardır. Ömer Erdem’e göre Karakoç’un eline para geçtiğinde önce yakınlarının ihtiyaçlarını gidermeye, aldığı borçları ödemeye gayret eder. Kendi ihtiyaçları en son gelir ve bu ihtiyaçlar ancak yeteri kadarıyla karşılanır, fazlasıyla değil.

Karakoç’un “Baba”lığı:

Ömer Erdem, Karakoç’u çeşitli yönlerden incelerken sözü, onun “baba” kavramına bakışına getirir. Karakoç’un hem kendi babasından ne yönde etkilendiği hem de Karakoç’ta oluşan babalık duygusu bu denemelerde ortaya çıkar. Erdem’in söylediğine göre “hiç baba olmamış bir kişi olarak dile, kültüre, düşünce ve inanca babalık etme bilinci saklı

bir hal olarak yaşayacaktır onda.” Karakoç’un yaşamında kendi babasının rolü büyüktür. Anılarında babasının konumunu da hatırlar ve şiirlerine yansıtır. Baba figürü *Hatıralar*’da olumlu, yaratıcı, öncü ve örnek bir kişi olarak çizilir. Ömer Erdem, Karakoç’taki yılmazlık ve arayıcılık vasıflarının da babadan miras olduğunu ekler. Hayatında yaşadığı zorluklar direnç ve buluşçuluğunun kaynağıdır. Karakoç özellikle çocukluk yıllarında Ergani ve ailesinin geçirdiği sosyal değişikliklerden etkilenir. Bu değişken hâller onda bir “teyakkuzda olma hâli” oluşmasına yol açar. Daha çocukken başlayan bu hâl neticesinde Karakoç şiirlerinde sadece insanı değil toplumu mesele edinir. Şairin duygu, düşünce ve gözlemleriyle toplumdan ayrı düşemeyeceğini yoksa çağının dışında kalacağını düşünür. Onda bireysellik bir ideale dönüşmez. Gününü gün eden konformist bir şair olma amacında da olmamıştır.

Hatıralardan hareketle kaleme alınan denemeler ışığında Sezai Karakoç’un düşünce dünyasına, onun Diriliş kavramına verdiği öneme, “dava adamı” kimliğinden bir ömür vazgeçmeyip duruşunu yaşamının sonuna kadar sürdürdüğüne kadar pek çok noktaya değinen *Günler Çözüldükçe*’de kendisi de modern Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan Ömer Erdem’in şiirsel anlatımıyla Karakoç’un şiir evreninin arka planı derinlemesine işlenir. *Günler Çözüldükçe*, Sezai Karakoç’a yakın bir ismin kaleme almış olmasının yanı sıra Türkiye’nin modernleşme sürecinden şiirin nasıl etkilendiğini göstermesi açısından da dikkate değer bir çalışma olarak okurunu beklemektedir.

KAYNAKÇA

Erdem, Ö. (2014). “Ömer Erdem ile Söyleşi”, *Türk Dili Dergisi*, S. 743. ss. 24-37.
Şakar, C. (2013). “İslâm Milleti”, *Sezai Karakoç’u Anlamak* (haz. Bıyıklı, M. & Aslan, B.), ss. 71-72. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.

Aklını Kalbiyle Genişleten Hareket İnsanı: Akif İnan

Akif İnan'ın *Edebiyat ve Medeniyet Üzerine*'de yer alan yazılarının ilki **Köprü Kurmak** başlığını taşır. Bu başlık, bir bakıma onun hayat mücadelesinin merkezine yerleştirmiş olduğu şeye de işaret eder. Sıklıkla edebiyat ve medeniyet kavramları üzerinden kurmaya çalıştığı ve çilesini çektiği şey, mazi ile atiyi buluşturmak, geleceği geçmişle birlikte düşünmek, dahası bunlar arasında köprü kurmaktır. Şairin dediği gibi:

Yürür özlemlerin maverasına

Yürür başı mağrur Fırat'ın oğlu

Köprüler kurarak dünden yarına¹

Hakkında söylenenleri ve yazılanları göz önüne aldığımızda onunla ilgili üç tespitin öne çıktığını görürüz: şair, mütefekkir ve hareket insanı. Şairliği, en bilinen yönüdür ve Kudüs şairi sıfatı herkesçe malumdur. Lise yıllarında başlamış olan şiir merakı içinde bulunduğu muhit ve kendisinde var olan istidat sayesinde kısa sürede meyvelerini vermeye başlamıştır. Çeşitli formlarda bestelenmiş olan şiirleri onun duygu ve düşüncesini, dilden dile, gönülden gönüle kulaktan kulağa taşımaya devam etmektedir.

Fikir ve düşünce adamlığı yönü ise, hayatının bütününe şamildir; çünkü o bir ideal insanıdır. Derdini

ve düşüncesini çeşitli platformlarda dergi, gazete vb basın yayının imkânlarıyla her fırsatta paylaşmış ve bunu da büyük bir aşkla yapmıştır. Sanat, edebiyat, siyaset, güncel ve tarihi sorunlara ilişkin çok sayıda köşe yazısı ve makale kaleme almıştır. Unutmamak gerekir ki o, *Büyük Doğu*'nun bir evladı, "Çile"nin bir mensubudur.

Hareket insanı olması, Nurettin Topçu'yu tanıyıp onunla aynı derde ortak olmasına ve yeri geldiğinde ondaki isyan ahlakını kuşanmasına bağlanabilir. Bu yönünün öne çıkmasında Necip Fazıl'la olan münasebetlerinin, ona duyduğu hayranlığın ve onda bulduğu dava adamlığının etkisi de çok büyüktür. Bir aksiyon adamı olmasını hayatı, yaptıkları ve dostlarının anlattıkları üzerinden değerlendirecek olursak Akif'in doğasında önderlik etmek Erdem Bayazıt'ın ifadesiyle ağalık vardır.

Üç hâlin bir kişide bu şekilde bulunması ve bunların birbirine mecz olması hâlinin örneği çok azdır. Onda temayüz etmiş olan bu üç yön, fikrî mücadelesinde âdeta birbirini tamamlar durumda olmuştur; yani duyguyla akıl, düşünceyle eylem hep bir insicam oluşturmuştur.

¹ Alim Yıldız, *Yeniden Söylenen*, Be Yayınları, İstanbul 2017, s. 79.

Şiiri üzerinden bunu biraz açabiliriz. İnan, şiirde duygunun yerini inkâr etmez ve ona göre şiir duyguyla yazılır, fakat akıllı da ötelemez. Rasim Özdenören, “onun şiirlerinde öylesine yoğun bir işçilik göze batır ki akıl ve mantık şiirleri bile denebilir” der.² Şiir, onda sadece duygu ve lirizm değil, akıl ve düşüncenin de taşıyıcısıdır.³ Ona göre, toplumların geleceğinde edebiyatçıların gönül derinlikleri ile birlikte akıl zenginlikleri de vardır; çünkü onlar akıllarıyla düşünürler gönülleriyle yazarlar.⁴

Bir mülakatta, “şiiri bir akıl-mantık işi olarak görenler olduğu gibi, şiir bir coşku-duygu işidir diyenler de var. Siz bu konuda nasıl düşünüyorsunuz?” şeklindeki soruyu; “Bence sanatçının esas kalkış noktası duygudur, duyarlıktır. Akıllı, o duyarlılığı biçimlendirmede görevlendirmek gerekir... Şiirim duy-gudan yola çıkıyor ama kültürümle, aklımla törpülüyorum ve şiirsel hâle gelmesinde aklıma ve düşünceme hak tanıyorum” şeklinde cevaplandırmıştır.⁵

Şiir üzerinden ifade ettiği bu bağ kurma düşüncesi, sıklıkla dile getirdiği edebiyat ve medeniyet arasındaki ilişkiye dair yazılarında da çok belirgindir.⁶ Ona göre şair, bir ayağı geçmiş edebiyatımızda öteki ayağı dünya edebiyatımızda ama bedeni ile çağın içindedir.⁷ Akif İnan, mazisi olmayan, mazisiyle köprü kuramayan ve onunla bağını koparan milletlerin atisinin olamayacağını bilincindedir. Bunu söylerken, geçmişte kalmak, söylem olarak onu tekrar etmek ve de taklit etmek çabası içinde değildir; çünkü o, günün gerçekliği ve çağın ihtiyaçlarının farkındadır. O, tarihinden ilham almış, yeniye ve yeniliklere açık olmuş, tekrara ve taklide ise karşı çıkmıştır:

Benim şiirim divan şiiri kültürünü almış ve o şiiri ayrıntılarına kadar tanımaya çabalayışın kişide oluşturduğu estetik kurguyla yola çıkılarak ama tamamen değişik imajlarla örülü ve o eski şiirimizle arasında hiçbir taklit unsuru taşımayan bir şiirdir.⁸

İnan, *Mavera* dergisi ekibinin gündemine de Türkiye'nin gündemine de klasik şiir vurgusuyla girmiştir. Buradaki yazılarında divan şiirinin günümüz şiirine doğrudan kaynaklık etmesi gerektiğini dile getirir ve şiirleri de bu düşünceyi yansıtır; düz yazılarında ise bu düşünce geniş bir şekilde işlenmektedir.⁹

Akif, sanatçının millî varlığa yönelmesi ve millî orijinalitemize aykırı bir dünya görüşüne dayanmaması gerektiğinde ısrarcıdır. Aksi takdirde bu sanatın edebiyatımıza katkı vermeyeceği görülmektedir. Ona göre, Batı'ya yöneldiğimiz günden beri, birçok edebiyat adamı bu kadere yaşamış, sanatını sağlam, yani yerli bir kaynağa dayayamadığı için, bu gök kubbede büyük, kalıcı bir ses bırakmadan göçüp gitmiştir. O, bunlara sosyal hayatımızın kurbanları gözüyle bakmak gerektiğini düşünür. Sanatçı bağlı olduğu milletin edebiyatına yasalanmalı, onu baş tacı etmelidir.

² Rasim Özdenören, “Akif İnan'ı Anarken”, *Hece Dergisi*, Sayı 39, İstanbul 2020, s. 8.

³ D. Mehmet Doğan, “Mehmet Akif İnan, 20 Yıl Sonra”, *Hece Dergisi*, s. 284.

⁴ Nazif Gürdoğan, “Seküler Çağa Karşı Edebiyatın Zırlına Bürünmek”, *Hece Dergisi*, s. 268.

⁵ Akif İnan, “Söyleşiler”, *Mehmet Akif İnan Eserleri III* içinde, Ankara 2020, s. 301.

⁶ Duran Boz, “Çorak Toprakta Akan İrmak: Mehmet Akif İnan”, *Hece Dergisi*, s. 36.

⁷ Şükrü Karatepe, “Akif İnan: Cesaret ve Zarafetin Portresi”, *Hece Dergisi*, s. 62.

⁸ Akif İnan, “Söyleşiler”, *Mehmet Akif İnan Eserleri III* içinde, s. 157.

⁹ Osman Ozbahçe, “Mükemmel Karşım”, *Hece Dergisi*, s. 319.

Akif İnan'ın, geleneği korumaya ve yaşatmaya, tarih ve medeniyete dair vurgusu, yenliğe ve değişime kapalı olduğu anlamına gelmez. Kendi hayat hikâyesinden aktardığı bir kesit, Maraş Lisesi'ndeki ilk günlerine dair anlattıkları, Rasim Özdenören, Alaeddin Özdenören ve Cahit Zarifoğlu'yla olan münasebetlerine işaret ettiği cümlelerinden de bu açıktır.

Onlar sanırım beni ve düşüncelerimi tanımaya ve takdir etmeye yönelmeksizin tutucu, bense onları kendilerini köksüz bir moda yaklaştırmış ilericilik meraklısı görüyordum. Ama iyi arkadaş olmuştuk hepsiyle. Ben de şöyle böyle bir değişim başlamıştı, onların önem verip okuduklarını biraz daha dikkatli izler olmuştum. Bu dikkatli izleyişim zamanla onların izlediği sanatı tanımama ve benim sevmememe yol açtı.¹⁰

Kendi çağını sorgulayan *Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat* ve *Mavera* dergileri çevresinde toplanan edebiyatçıların temel çabası hep bağ kurmak, köprü olmak şeklinde olmuştur. Edebiyatı medeniyetle medeniyeti edebiyatla bütünleştirmek çabası başta Akif İnan olmak üzere yedi güzel adamın tek dünyalı seküler kültürün çorak topraklarına değil iki dünyalı kutsal kültürün bereketli topraklarına yatırım yapmak gayesi gütmüştür.¹¹

Akif, Batı medeniyetini insanı merkeze almayan, bir eşya medeniyeti bir akıl medeniyeti olarak görür. Bu yönüyle eksikli bir medeniyettir. Buna mukabil, İslam medeniyeti ruh

ve cisim, mana ve eşya ilişkisine bağlı olarak kurulmuş, İslam uygarlığında en ideal ve en haklı bir hüviyet kazanmıştır. Akif, yanılmayan dosdoğru olan vahiydir vahiy ve medeniyetidir görüşünün altını çizer. Ona göre, Batı Uygarlığı temelde ve bugünkü görüntüsü içinde bu insanı, insanı yani ilahi özden mahrumdur.¹²

Farklı yönleri kendinde meczetmiş olan Akif İnan'ın fikir ve düşünce açısından bir sentezci olduğu sonucu çıkarılmamalıdır; çünkü o, senteze şiddetle karşı çıkar "Senteze Paydos" başlıklı bir de yazı da kaleme almıştır.¹³

İnan'a göre, Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan bazı İslâmcı akımların düştüğü açmazların sebebi, İslâm'la öteki sistemler arasındaki farkı görememektir. Bu akımlar Batı dünyasının dış görünüşüne kapılarak duydukları heyecanla temel meselelerle ayrıntılar ve bazı tezahürler arasındaki nispetleri birbirine karıştırmış ve birtakım sentezler peşinde olmuşlardır. Onlara göre, şarkın yani bizim geri kalmamız, "harap iller, yıkılmış hanümanlar" hâline gelmemiz, buna karşılık Batı ülkelerinin "kâşâneler"i bayındırlığı hep medeniyetlerimizin birer tabii sonucu gibi algılanmıştır.¹⁴ Buradan hareketle ilerlemek, terakki etmek, Batı'yı kendimize uyarlamakla, yani bir anlamda onunla kendimiz arasında bir sentez yapmakla mümkün olacağı düşünülmüştür.

¹⁰ Akif İnan, "Söyleşiler", *Mehmet Akif İnan Eserleri III* içinde, Ankara 2020, s. 337.

¹¹ Nazif Gürdoğan, *Seküler Çağa Karşı Edebiyatın Zırhına Bürünmek*, *Hece Dergisi*, Sayı 39, İstanbul 2020, s. 267.

¹² Akif İnan, "Din ve Uygarlık", *Mehmet Akif İnan Eserleri I* içinde, Ankara 2020, s. 299.

¹³ Akif İnan, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, s. 387.

¹⁴ Akif İnan, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, s. 388.

Bir dönem hürriyet, adalet, eşitlik gibi Batılı söylemleri kendi inancımızın unsurlarıyla ayniyet içinde yorumlayarak isteyerek yuttuk diyen Akif, “Meşrutiyet”i keza dünya görüşümüzün bir emri olarak gördük ve laisizmi sanki Batı’nın özel durumlarından kaynaklanmış bulunan bir hareket değil, doğrudan doğruya İslâm’ın malıymış gibi görüp kabul ettik der. Ona göre bu sentezci yaklaşım, zamanla ve gelişen olaylarla gittikçe çoğalarak sosyal hareketlere zemin oluşturdur. Bütün bunlar, telifçi, sentezci anlayışın uzantılarıdır. Bu sentezci yaklaşımın, genel dünya görüşümüz başta olmak üzere, inancımızın temel rükünlerine kadar birçok alanda yansımaları oldu¹⁵ ve maalesef bizi terakki ettirmedi; çünkü bu anlayış bizim öze bağımızı göremedi ve kuramadı.

Akıyla gönlü, düşüncesiyle dili, sanatıyla sosyal hayatı arasında bağ kuran, köprüler inşa eden Akif İnan’ın derdi, davası ve ideali ait olduğu milletin kök değerlerine bağlılık, bu değerler üzerine kurulmuş medeniyet ülküsüdür. O, Türk toplumunun bütün bunalımlarının temelinde medeniyet davası olduğunu düşündüğü için açık yüreklilikle “Biz Batı medeniyetinden değil Türk İslam medeniyetindeniz”¹⁶ der. Bu ifadesiyle “Türk milletindenim İslam dinindenim, Batı medeniyetindenim” diyen Ziya Gökalp’in sentezci yaklaşımını itiraz etmiş olmaktadır.¹⁷ Çünkü Akif İnan’ın dâhil olduğu ocağın en belirgin özelliklerinden biri yerliliktir; bu ekseninde düşünmüş ve bu damardan beslenmiştir. Bu anlamda o, tasavvuf ağırlıklı ve Türk geleneğinden beslenen İslam anlayışını idealize etmektedir.

Akif, meselelerimizi çözmede milli yapımızı, millet özelliklerimizi, şartlarımızı göz önünde bulunduran bir yenileştirme hareketinin uygun yol olacağını düşünür.¹⁸ Çünkü ona göre, bir milletin devlet düzeni, mensup olduğu medeniyet dünyasının bir tezahürüdür ve millidir. Bu manada Batı medeniyeti, eski Yunan düşüncesi, Hristiyan ahlakı ve Roma hukuku gibi kaynaklara dayanır. Bizim medeniyetimizin temeli ise İslâmiyet olmuştur.¹⁹

Şair ve fikir adamı olan Akif, dün ve bugünü bilmenin, karşılaştırmamanın, hükme varmanın, aydın olmanın şartı olduğunu düşünür. Bir insanın hükme varması, varlığının tescili anlamındadır. Ona göre, bu hükme varma işinde, zihnine ve duygularına mesai yaptıran da sanattır, edebiyattır.²⁰

¹⁵ Akif İnan, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, s. 389-390.

¹⁶ Akif İnan, Batıcılık ve Aydınlarımız, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, Ankara 2020, s. 150.

¹⁷ Akif İnan, *Mehmet Akif İnan Eserleri III*, Ankara 2020, s. 24

¹⁸ Akif İnan, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, Ankara 2020, s. 161.

¹⁹ Akif İnan, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, Ankara 2020, s. 178.

²⁰ *Mehmet Akif İnan Eserleri III*, s. 155.

KAYNAKÇA

Boz, Duran, “Çorak Toprakta Akan Irmak: Mehmet Akif İnan”, *Hece Dergisi*, Sayı: 277, İstanbul 2020.

Doğan, D. Mehmet, “Mehmet Akif İnan, 20 Yıl Sonra”, *Hece Dergisi*, Sayı: 277, İstanbul 2020.

Gürdoğan, Nazif, “Seküler Çağa Karşı Edebiyatın Zırlına Bürünmek”, *Hece Dergisi*, Sayı: 277, İstanbul 2020.

İnan, Akif, “Söyleşiler”, *Mehmet Akif İnan Eserleri III*, içinde, Ankara 2020.

-----, “Din ve Uygartık”, *Mehmet Akif İnan Eserleri I*, Ankara 2020.

Karatepe, Şükrü, “Akif İnan: Cesaret ve Zarafetin Portresi”, *Hece Dergisi*, Sayı: 277, İstanbul 2020.

Özbağcı, Osman, “Mükemmel Karışım”, *Hece Dergisi*, Sayı: 277, İstanbul 2020.

Ozdenören, Rasim, “Akif İnan’ın Anarken”, *Hece Dergisi*, Sayı: 277, İstanbul 2020.

Yıldız, Alim, *İniden Söylenen*, Be Yayınları, İstanbul 2017.

Çağdaş Türk Şiirine Çıkan Yola Bir Bakış: Çözümlemenin Estetiği¹

“Güçlü estetik teslimiyetin mistik bir boyutu vardır ki, dindarların kendinden geçerek birleşme dedikleri şeye çok benziyor.”²

Estetik, doğuştan getirilen yetilerle deneyimlerin harmanlanarak oluşturulduğu iyiye, güzele yönelme sanatıdır. Öğrenmeyle değişir ve gelişir. Kişiseldir. Kişilerin farkındalık ve farklılıklarını ortaya koyar. Kişiler eliyle yükselir ya da alçalır. Ancak toplumun tamamına sirayet ettiğinde (kolektif bir güç olduğunda) refah düzeyinin, yaşamın çeşitli kodlarının, insan eli değen her şeyin ardından varlığını hissettirir. Estetik, bir toplumun iyiye ve güzele yönelmesinin göstergesidir. Türk Dil Kurumu estetiği “Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi” olarak tanımlarken sanatın ve türevlerinin genel yasalarından, dolayısıyla hatlarından söz etmektedir. Sanat eserlerinde genel yasalar nedir, sanatçı bu yasalardan ne denli yararlanır yahut bu yasalar neleri yasaklar vb. sorulara aranan çözümlerle birlikte aslında estetik algının çalıştığını, estetiğe giden yolun düşünceden geçtiğini anlamak pek uzun sürmese gerek. Zira her şey düşünmeyle başlar. Düşünmeyle düğümlenen düşünceyle çözünür. Düşünme düşünceyi, düşünce ifadeyi, ifade savunmayı tetikler.

Çoğu zaman yazılı ve sözlü olsa da düşünmenin ilanı pek çok yolla mümkündür. Söz gelimi bir heykeltıraş zihnindeki

görselle yansıtır. Koca bir taştan anlam yontan heykeltıraş bir düşünceyi böylece ifade eder. Yine de bir şey eksiktir. Savlar ne kadar güçlü olursa olsun, kökleri ne kadar derine inerse insanın mutlak doğru uzaktadır. Zira savların eleştirel bir gözle eksiklikleri, çarpıklıkları, yanlışlıkları ya da görecelikleri dile getirilmedikçe estetik bir sağlamadan yoksun kalmaları kaçınılmazdır. Eleştiri, sanatta ve hayatta kusursuzluğun olanaksızlığını gözler önüne sererken estetiğe değer katan biricik eylem olarak kendinden söz ettirir.

Yunus Emre Altuntaş’ın kitabına bu pencereden bakacak olursak ortaya koyduğu savın daha anlamlı ve değerli olacağını düşünüyorum. Çağdaş şiirin temeline eleştiriye koyan Altuntaş, şiirin eleştirel kökenine ait çeşitli düşünürlere, yazar ve şairlere kulak veriyor. Kant’tan Hegel’e, Edgar Allan Poe’dan Baudelaire’e birçok güçlü isme değinerek zemin oluşturduğu kitabında şiire bu isimlerin eleştiri yoluyla derinlik kazandırmasının günümüz şiirine etkilerini ayrıntılı bir şekilde titizlikle ele alması kitabı değerli kılan bir başka nitelik.

¹ Altuntaş, Y.E. (2024). *Çözümlemenin Estetiği*, Ebabil.

² Dewey, J. (2021). *Deneyim Olarak Sanat* (Çev. Nur Küçük), Vakıfbank.

Tabii ki sanat akımlarının eleştirisiyle geliştiği gerçeğini yadsımadan çeşitli örneklerle, öncü isimler ve onların görüşleriyle savını desteklemesi, *Çözümlemenin Estetiği*'nde klasik şiirden çağdaş şiire uzanan yolun ilk taşlarını döşemesi anlamına gelmektedir. Altuntaş bu yolu tarif ederken kendi kültürümüzde yetişen şairlerimizi de eleştirmeyi ihmal etmez. Kitabın ikinci bölümünde yer alan şu paragraf söz konusu tutum hakkında fikir vermesi açısından değerlidir: *“Modern çağda, şairler aynı zamanda birer eleştirmendirler ve Baudelaire’den Eliot’a, pek çok olayda, düşünmeyi canlandırmadan, şiirseli şiirden ayırmak mümkün değildir. İspanya’da bir Ortega y Gasset, Arjantin’de bir Borges, Şili’de bir Pablo Neruda gibi eleştirel bilinçle donanmış birkaç ender şair ve yazar ülkelerini modern edebiyatla tanıştırmaya yetmiştir. Oysa bizde bir Kant olmadığı gibi onun düşüncelerine kulak verebilecek isimler de yoktu. Devletin içinde bulunduğu durum pek çok şey gibi buna da izin vermiyordu. Bu sebeple uzun süre Batı’nın tuhaf bir parçası olmaktan kurtulamadık.”*

Yunus Emre Altuntaş, edebiyatımızda şiir eleştirisinin eksikliğinden ziyade neredeyse yokluğundan, hiçliğinden yakınırken şiirde eleştiri yöntemleri için de bir öneride bulunuyor. Bunun için şairin tecrübesinden yararlanılarak iki aşamadan oluşturulan yöntem önerisini sunuyor. İlk aşamada şiirin nesnel özellikleri çözümlenerek tespit edilirken ikinci aşamada ise şiirin genel değerlendirmesinin yapılabilirliğini ifade eden Altuntaş’a göre şiirin nesnel özelliklerinin belirlenmesinde şu aşamalar takip edilmeli ve şiirler: Türüne (lirik, epik, toplumcu gerçekçi vs.), biçim yapısına (hececi, serbest, görsel vs.), kullanılan tekniklere (imgeci, yansıtmacı, alegorik, bilinç akışı vs.) ve anlamına (açık

anamlı, kapalı anamlı, saçma vs.) göre tasnif edilmelidir. Ardından ikinci aşamaya geçilmeli ve genel bir değerlendirme yapılmalıdır. Bu değerlendirmede ise şu sorulara yanıt aranır: “Şiir yeni bir şey söylüyor mu? Şiirde ses ahengi sağlanmış mı? Şiirde dirilik, heyecan var mı? Söz sanatları yerinde ve kararında kullanılmış mı? Şiir şairi yansıtabilmiş mi? Şiirde bütünlük sağlanmış mı?”

Altuntaş’ın oluşturduğu ya da düşüncesini kurduğu şiir evreninde eleştirel bakışın önemi gittikçe artan bir ihtiyaç gibi şiirden sanata, edebiyattan hayata olmazsa olmaz bir konuma doğru ilerlerken bir kültürün kendi sesinin kendi toplumunda yankılanmasının önemi vurgulanıyor. Kendi olmak, kendiliğin farkında olmak ve buna göre yapıt sunmak. Yaratma cesaretini öz benliğinden alarak içinde bulunduğu toplumu kendi gözüyle görüp, idrak ederek sorunu da çözümü de kendi içinde bulmak eleştiriye duyulan ihtiyacın apaçık ilanı. Elbette modern çağda küresel düşüncelerin kültür emperyalizmiyle zihinleri kuşattığının hepimiz farkındayız. Amerika’nın sorunu bizim de başımızı ağrıttıyor. Ortadoğu’ya düşen her bomba gönlümüzde patlıyor. İklimlerin bozulması, ormanların yok edilmesi, insanların göçe sürüklenmesi, açlık, yoksulluk, yoksunluk, savaşlar, katliamlar, sömürgeler tüm insanlığın ortak sorunu ancak kendi benliğine kavuşamamış, dünyayı kendi rengine boyayamayan herhangi bir milletin sesi ne yazık ki ya hiç çıkmıyor ya da çok kısık çıkıyor. Sırf bu nedenle bile eleştirel bakışın anlam bulacağı bir yapı inşa etmek, bunu da sanatın en köklü dallarından birinde şiirde yükseltmek günümüz şairlerinin kendilerine bir borcu sanırım.

Bu topraklarda dilin zenginliklerinin en sert, en renkli, en duygulu sunumu şiirden geçiyor. Bir meram varsa şiirle, bir hasret varsa şiirle, bir sevdâ varsa şiirle, bir isyan varsa şiirle, bir yokluk varsa şiirle dile getiriliyor. Belki bu yüzden şiir bizim için edebî türlerin akla ilk geleni. Ağtılarımız, türkülerimiz, destanlarımız şiir diliyle söylenegelmiş, böylece halkın tamamına ulaşmış. Her ne olduysa modern zamanlarla birlikte şiir söyleme, yazma bırakılıp şiir yapılmaya başlanmış. Ne yazık ki günümüzde pek çok şiir yapıcısı, pek az şair var. Popüler kültürle birlikte yükselip alçalan bu moda pek çabuk demode oluyor. Özgün ve bir derdi olan eserlere ulaşamıyor. Birbirinin kopyası sesler, birbirini doğuran sözler bir şairin imzasında var olamadan yok oluyor. Bunun ne Türk şiirine ne de okura faydası var. Öncelikle etik değil, kitapta da alıntulandığı üzere Andy Grundberg'in şu sözleri çağdaş şiirin boşluğa dayanmasının kısacık bir özeti gibi: *"Postmodern sanat, dünyayı herkesin görüntü olduğu, görüntüden başka bir şey bilmediği sonsuz bir aynalar koridoru olarak kabul eder. Bununla her şeyin tükendiğini ima etmektedir."* Evet, her şey tükenmiştir. Tüketim toplumunun onulmaz alışkanlıkları kocaman bir konfor alanına evrilmiş, tüketilebilecek ne varsa yalayıp yutmuştur. Yunus Emre Altuntaş, kitapta bu süreci değişen insan tipine bağlıyor. Haklı da. Küreselleşme dünya vatandaşlığı kavramını ortaya koyunca insanların günlük dertleri, kendi gerçekliğinden kopmaya başladı. Günümüze hızlıca göz atacak olursak bizi ilgilendirmeyen pek çok şeyden haberdarız. Pek çok şeyle zihnimiz meşgul ve pek çok şeye karşı üşengeç bir tutum içerisindeyiz. Şairin hâli insanın hâline uzak değil.

Günümüz şiirinin yapısal sorunlarının ortaya çıkışında değişen zamanın yanında dışa dönük yaşamayla dış faktörlerin etkisini

birbirine karıştıran şairin kusurunu unutmamak gerekir. Şair kendinden önceki şairlerin poetik tavırlarına eleştiri getirmeden kendi şiir dilini oluşturabilir mi, tartışılır. Ancak kesin olan şu ki kendinden önceki şairin şiirinden etkilenen şair özgün yapıt sunamıyor. *Çözümlemenin Estetiği*, başvurduğu kaynaklar, büyük şairler ve yer verdiği örneklerle şiire hâkim bir tepeden bakma fırsatı sunuyor; üstelik bir poetik pencereye sahipken. İşte bu da eleştirel bakışın damakta tat bırakan kendine has varoluş ironisi olarak karşımıza çıkıyor.

Modern Türk şiirine varan uzun yolun ortalarından itibaren yükselen çeviri metinlerin etkisini göz ardı etmeyen Altuntaş, Türk edebiyatının etkileşim hâlinde olduğu dillerin -Osmanlı'nın son dönemi için özellikle Fransızca- etkisiyle Türk şiirindeki şekil değişikliklerine işaret ediyor. Modern Türk şiirinin gerek taklit gerek özenme yoluyla ilk denemelerinin ardından yetkin ilk örneklerinin İkinci Yeni akımıyla verildiği savını savunan Altuntaş'a göre bu dönemin en etkili savunucusu Sezai Karakoç olmuştur. Deneyisel olan yeni şiir anlayışı yaygınlaştıkça dil ve edebiyatta kabulü kolaylaşmış, günümüz şiirini besleyen kaynaklardan olmuştur. Klasik çağlarda yaratılan sanat eserlerinin dallanıp budaklanarak günümüze kadar gelmesi sanat olayının yaşayan ve yenilenen bir canlı gibi yaşamın içinde var olmasından ibarettir. Sosyal varlık olan insanın etkileşim içinde olduğu her an yeni bir öğretiyle karşı karşıya kalması kaçınılmazdır. Neyse ki insan uyum sağlamada ve kendine uydurmada mahirdir. Zaman içerisinde değişen şiirin kalıplara sığmaması da bu nedenle gayet doğal ve olağandır. Nitekim yazarın da kitabın özü itibarıyla vurguladığı asıl konu *her türlü sanatın alımlanmasına dair görme biçimine ve yorum bilincine ulaşabilmektir.*

| ZEYNEP SATI YALÇIN

Gözlerinde Derin Kuyular

Karanlığın içinden yürüyüp salona geldi Nurgül. Issız, soğuk, izbe sokaklardan geçmiş gibi tedirgindi. Pencerenin önüne oturdu, sızlayan göğsünü ovdu. Bebeğinin doyması için ilahi bir el tarafından hazırlanan sütü akıp boşa gidiyordu. Az önce değiştiği ıslak kazasını banyoya bırakıp geceliğini giymişti, akabinde o da ıslanmıştı işte.

Dışarıda alabildiğine yağmur, etrafın çerini çöpünü süpürüp sokak dolusu akıyordu. Bu gece de uyku yoktu... Günlendir gözüne uyku girmiyordu. Sabah olsa bir kahvaltı edip giyinseler, sütünü sağıp doldursa biberona, yola çıksalar, hastanenin yeni doğan bölümüne ulaşsalar. Bu sefer alsalar biberonu, içirseler kuzucuğuna annesinin ak sütünü.

Bir kez, yalvarırım bir kez verin, belki şifa olur kızıma, diye ağlamıştı dün şişman hemşirenin karşısında.

Bunu içemez hanım, şu an yutkunamıyor, kaç defa söyledik, serumla besleniyor zaten, merak etmeyin, demişti. Karlı dağlardan esen rüzgâr soğukluğu vardı bu hemşirede, ne zaman onunla karşılaşsa içi ürpertilerle doluyordu.

Çaresiz sustu, susmazsa hemşire öfkesini bebeğinden çıkaracakmış gibi içi titreyerek sustu. Biberonu koltuk altına koydu, otobüsten inip dolmuşa binerek iki araçla gelirken yaptığı gibi, kendi ısını korusun istiyordu, ak pak sütünü içirebileceğine dair umudunu diri tutuyordu.

Bir an kalbi sıkıştı, sıkıştı, sıkıştı, parçalanırcasına acıdı. Bir şey mi olmuştu. Kuvözde yan yatan, ipek saçlı, cennet kokulu kızını uzaktan da olsa görebildiği için şükretmeliydi. Solgundu, yeterince rahat nefes alamadığını, yutkunamadığını söyleyerek bilmediği, adını telaffuz edemediği cihazlara bağlamışlardı kızını.

Doğduğunda bir kez görebilmişti, saniyelerle tutabilmişti kucağında. Mavi bezlere sarılmış minicik mis kokulu bir çiçektir. Anneler anlardı, yoktu bir sorunu, iyiydi, demişti kaç kez Faruk'a. Dile getiremediği için kalbinde ötelemediği bütün korkuları bu cümleye sığdırmaya çalışmıştı. Vesveselenme o kadar, koskoca doktor yalan mı söyleyecek, sen kendine iyi bak da çabuk toparlan, demişti Faruk.

Kendine nasıl bakacağını düşünecek hâli mi kalmıştı... Her gün hastaneye gidip bazı günler uzaktan da olsa göremeden geri geliyordu, tek başına yollarda, hastane bahçelerinde, evde ağlayıp duruyordu. Doğumuna da kimse gelememişti. Var olmasına vardı kimseleri ama müsait olmamışlardı. Annesi olmayınca insanın kimsesi olamayacağını doğum için hastaneye yattığı gün anlamıştı.

Doğumdan bir ay önce hazırlamıştı doğum çantasını. Zıbınlar, el kadar çoraplar, patikler, pijamalar almıştı. Faruk bol bol harçlık bırakıyordu, kızımın bereketi bu Nurgül diyordu, gözleri yeni baharları taşıyordu. Kız olacağını öğrenince kalkıp

önce şükür namazı kılmış sonra harmandalı oynamıştı sevincinden. Kendisini hayranlıkla izleyen Nurgül'ü de kaldırmış işte şurada tekli koltuğu itip halının üstünde oynamışlardı. Ertesi gün beşiğini, yorganını, ıslıl ıslıl çiçekli nevresimini, battaniyesini almış yıkayıp paklayıp yerleştirmişlerdi odaya.

İki hafta oldu bir kez bile beşiğinde yatamadı daha, diye içlendi. Göğüsleri ıslanan geceliğinin üstüne şalını örtüp aynı karanlıkta beşiğin başına gitti. Kızının kokusu sinememiş beşiğini, yastığını, battaniyesini, oyuncağını kokladı. Yumuşatıcı kokusunun arasına hayalinde sarıp sarmalayıp sakladığı yalnız bir kez aldığı kokuyu da ekledi. Hayali kokuyla bile nabızı düzeldi, kasları gevşedi.

Göğsünden geceliğine incecik sızılarla yeniden süt indi. Bir müddet sonra ıslaklık üşütmeye başlayınca gidip karanlıkta tekrar değişti. Yorgunluktan horlayan Faruk'a merhametle baktı, saçını okşadı. Nurgül kombiyi iyice kısılam, lambaları da gereksiz açmayalım, kızımız için... demişti birkaç gün önce. Nurgül'ün bunları düşünecek aklı mı kalmıştı sanki. Tek düşüncesi, tek dileği bir an önce kızının iyileşip hastaneden çıkmasıydı. Daha adını bile koyamamışlardı, adını ezanla ilk kendisi duysun bilsin istemişlerdi. Faruk her gün iş çıkışı bir kutu mama bir paket bez götürüyordu hastaneye. Doğum masrafları için biriktirilen tükenmişti, bebek için böyle bir süreç akıllarının ucundan geçmemişti, her şey yolundaydı. Ev kiraydı ama tek mal varlıkları arabalarını satarlardı bebeğin yatış masrafları için. Yeter ki iyileşsin Allah'ım yeter ki... diye duadaydı.

Kullanılmadığı için perdeleri kapatılmamış bebek odasına ayın şavkı vurmuştu.

Tülün desenlerinin gölgesi yerde büyüyüp küçülüyordu. Nurgül o yarı yumuk gözleriyle kolunda yatan cennet kokulu bebeğini beşiğinde hayal ediyordu. Uzanıp kucakladığını, yere oturup bebeğin yüzünü seyrederek emzirdiğini prova ediyordu.

Ezan sesiyle kendine geldi, minicik yastığa kafasını koyup yerde uyuyakaldığını anladı. Bebeğiyle beraber uyumuş, onu emzirmiş, altını değiştirmiş, gazını almış, ayağında sallamıştı. Rüya bile olsa bir doyunluk sardı içini. Soğuktan ve yerde yatmaktan kolları, sırtı kaskatıydı ama içinde bebeğiyle birlikte olma düşünün ılık huzuru vardı.

Gidip soğuk suyla abdest aldı. Titrerken, kızım için dedi. Onu kucasına aldığı anda ısınan bedeninin hayaliyle namaz kıldı. Faruk'u uyandırdı. Sonra mutfığa gidip çaydanlığın altını yaktı. Kahvaltılıkları masaya bırakıp çayı demledi. Çay demini alana kadar salona gidip pencereden tekrar sokağa baktı. Yağmur durmuştu. Alacakaranlıkta taşların ağaçların kıyıda köşede yığılmış çöplerin, yaprakların ıslaklık içinde titrediklerini gördü. Fecrikâzıp kısa sürdü, yerini koyu karanlığa bıraktı, sonra gökler açıldı, gri bulutlar beyaza döndü, ortalık birden aydınlandı, gök mavi oldu. Pencereyi araladı, derin derin solurken iki beyaz kelebek gelip saçlarına kondu. Evde yaşayamazlar diye dışarı bırakmak istedi, incecik bacaklarıyla saçına yapışmış gibiydiler, zor ayırdı. Kalbini bir el sıkıp sıkıp bıraktı. Pencereyi kapatırken bu havada kelebek ne ola, dedi.

Faruk'u uyandırmaya gitti. Bugün hafta sonuydu, beraber gideceklerdi hastaneye. İçinden bir ses, derin kuyulardan yankılanırcasına bugün bal kızlarını alabileceklerini fısıldadı. Tanındığı bir kim-

senin sesi gibi değildi ama belirgin bir sestti işte. Kafası dağılsın, evde ses olsun diye televizyonu açtı.

Banyodan gelen su sesinden Faruk'un uyanıp elini yüzünü yıkadığını anladı, çayları doldurdu. Sabah haberleri, belki geceden gelen haberlerdi. Trafik kazaları, gasplar, şiddete maruz kalan kadınlar, genç kızlar... İçi tekrar ürperdi.

"Kan donduran iddia" alt yazısını okudu, kanı donacak gibi oldu, dikkatini vermek istemiyordu. Yeterince yorgun, uykusuz ve kederliydi. Lohusalığın hayalini kurduğu tatlı günlerini değil, sonu belirsiz bir bekleyişin azabını yaşıyordu.

Ekmeği dilimlerken Faruk geldi, hırkasının düğmelerini ilikleyerek sandalyesine oturdu. Nurgül dilimlediği ekmeği uzattı. Spikerin sesi dev kayaların parçalanıp dağılması gibi yayıldı: "Yeni doğan çetesi... Hastanelerin ruhsatı iptal edildi... 12 bebek..."

İkisi de donup kaldılar, lokmalar boğazlarına durdu, birbirlerine bakarken yüzlerce soru aktı dipsiz kuyular gibi derinleştikçe derinleşen gözlerinden.

Konuşurken sesi titreyen boğuklaşan spikerin sesi yoktu artık. Yağmur yağacak, kapalı olacak, rüzgâr esecek şehirleri sıralayan hava durumu bilgileri akıyordu ekrandan.

Korkunç bir savaşın ardından viraneye dönmüş ıssız bir şehirdi evleri. Yağmur yağmış, rüzgâr esmiş ne çıkardı...

Adını bile koyamadıkları bebeklerini alırken nefesini duyabilecekler miydi bilmeden apar topar yola koyuldular.

| SİNEM SEVGİLİ

Acı Çaya Dönerken

Bir telin gerilim sesi;
Sertçe bastığında
Veya şingır şingır eden bir pranga
Ayakları insanın.

Acı çaya dönerkenki
Rüzgâr ayaklarda.
Fena esintiler deren ak kıllara
Kor, kafası insanın.

Kekeme

Yıllardır dilimde eski bir korkunun gölgesi.

Kadim bir acıya ağlıyor melankolik ve öfkeli.

Sevdiğim kız, yakın dostlarım. İş arkadaşlarım, komşularım, akrabalarım. Mağazada tezgâhtar, okulda öğretmenim. Sokaktaki çocuk, bankadaki veznedar. Hep yarım, hep eksik... Kusurlu buldular. Defolu damgasını vurdular.

Haklıydılar. Mimarlık fakültesinden dereceyle mezun olduğumda mikrofona yenik düşmüştüm, mesela. İnşa ettirdiğim kongre merkezinin açılışında soğuk algınlığı bahanesiyle soğuk bir bulutun ardına gizlenmişim, söz gelimi. Sözcüklerimle beyaz usu siyaha çevirmiştim kız isteme merasiminde. Noksandım. Şaibeliydim. İki kelimeyi bir araya getirip derdimi anlatamayacak kadar acizdi cümlelerim.

Şiire âşıktım. Şiir yazardım. Resmî bayramların hiç birinde şiir okuyamadım öğrenimim boyunca. Kadife kıvamında, kanarya tınısında ses tonuna sahiptim, müzik öğretmenimce. Bırak okul korosuna katılmak, şarkı mırıldanmaktan bile ürktüm. Eksiltili bir cümle olarak kaldım korsan bir yaşamın kucağında.

Umacı değildim, korkup uzaklaştılar. Suçlu değildim, ayıpladılar. Yetersiz değildim, küçümsediler. Arsız değildim,

utanma duygusuyla tanıştırdılar. Yetersiz değildim, yetersiz olduğuma inandırdılar. Büyük bir travma sonucu acısı diline kilitlenen bir aynaydı sadece harflerle düşmanlığım. Göremediler.

Kendine tırmanan uçurum. Kış yalnızlığı kıynın. Dev bir orman yangını. Batık kentin ıslaklığı. Kırık ayna yansıması. Yolcusuz garın nefesi. İçine akan bir nehir. İnce ince kıyılan yosun. Çırpınan okyanus dalgası. Yağmurun ağırlaştırdığı bulut. Ayvaz'ın iki dudak arasında bir jilet. Harfler dağ, tepe, yokuş, bayır...

Hep bir sonrakine kaldı hayat. Boğazımı parçaladı yutkundüğüm sesler. "O ayıplar, o kınamalar, o dalga geçmeler, şunlar, bunlar".

Konuşmamak, çıkıksız kuyularda yaşamak. Susmak, diyaframın karanlık hücrelerinde hapsolmek. Ne zor şeymiş meğer yanan bir ateşi dilinin ucunda taşımak.

Uyudum kâbus, uyandım gerçek. Ampulleri söndü; tabureleri ters döndü ömrümün. Annem, babam, kardeşim. Gözümde yaş, gönlümde hicranım. Boynumun köküne vuran balçıkla sıvanmış bir sancı. Şah damarımın atan susuz, topraksız bir acı. Göçü unutan bulutlar Ayvaz'ın koynunda dal budak.

Hâlâ, o haydut duvarın dibinde uyuyor bedenim. Ev tuzak, gece lanetli, mermi vicdansız. Yaramın arka sokaklarında çocukluğum paslı. Kan revan içinde yerde yatan gövdemin üç ciğer parçası. Gözlerimin ekranında acımasızca katledilen ailem. Geride kalan tek vücut lav okyanusu. Kekeme bir çocuk, damağında akrebin kısıkcı.

Ölümü sırtıma düğmeleyip pelte bir ömrü dudaklarıma doladı hayat. Kekre bir tat gibi düştüm yaşamın merkezine. Yandım. Piştım. Musalla taşlarına küllerimi savurdum. Baştan aşağıya tuz yağdı başımdaki strastutan. Üç beş pepeli hece, hüznle çırpınan bir yürek oldu artakalan Ayaz'dan.

Yüzlerce yaralı kuş arasında, yaralı bir kuştum yurttaki barınağında. Koynumdaki tabutların yansımasydı, dilimin ucuna abanan kekeç. Ünlü ünsüz fark etmeksizin düşmandık alfabenin bütün seslerine. Yürüyüşe çıktığım bütün parkurlarda susmaya doğru yürüyordu bedenim.

Dağı, tepeyi aştım. Taşı, kayayı kırdım. Bayırları tırmandım. Yokuşları koşarak indim. Ovaya kar düştüğünde ikinci güneşiyle ısındım. Yaralı bir daldım. Kendi dalımı kendi sargılarımla sarmaladım. Camdım, kırıldım. Dağılan parçalarımı toparlayıp yeniden bütünledim. Her düğümü çözdüm de iki dudağımın arasındaki boşluğu çözemedim.

Damarlarımda dünden kalan bir sızı dolanıyor anne. Tokmak Tepe mezarlığında üç beş nöbetindeyim baba.

Koştı sana geldi kız kardeşim Azra. Yaralı gövdemdeki kalbim ezik, bertik içinde kapkara. Düşlerim zincirlere vurulmuş, düşlerim esir. Titreyen çenemde konuşma kaygısı, sessizlik, tasa...

Aa! Abdulkadir Paşa, Afife Sultan, meleğim Azra... Nasıl çıktınız kabirlerinizin içinden? Başımı okşayan annem, sırtımı sıvazlayan babam, elinde bez bebeğiyle bacaklarıma dolanan kardeşim. Allah'ım rüya mı gördüklerim, yoksa hayal gücüm mü?

Gözlerde acı, gamzelerde yağmur damlası... "Noksanız, hüznülü-yüz, alevlerin ortasındayız". Avuçlarımı avuçlarının içine alıp "Huzur içinde uyumamız sana bağlı." At artık hecelerinden o buz ayazı izi. Unutma ki kilitli kapının anahtarı sadece Ayaz'da gizli. "diyordu peripeykerim.

Bedenimi sarsan bir irkilmeyele ansızın yok oldu üçünün de gölgesi. Adımı haykıran bir ses bana doğru yaklaşıyordu. Benim gibi amcaoğlu Rıfat da ailemi ziyarete gelmişti. İkimizin de gözleri fal taşı misali... Boynuma sarıldı Rıfat.

"Kekelemiyorsun amcaoğlu!" dedi. Hıçkırıklarla kucakladım topraklarını. "Artık kekelemiyorum, rahat uyuyabilirsiniz anne!"

Sıradan Bir Kaza!

“Bugün de kalsaydınız be oğlum.”

“Kalırdık da, Necla’nın nöbeti var anne. Sabah işe gidecek.”

“Ehh peki o zaman. Ne diyeyim gelinin nöbeti varsa. Dikkatli gidin ha. Oğlum acele etme, kurban olam yavaş sür. Usul usul gidin emi!”

“Tamam anne. Merak etme sen.”

“Eve ulaşınca arayın beni olur mu? Bak merak ederim aramazsanız.

“Peki, anne kaygı etme sen. Ararım.”
Usulca uzanıp ellerini öptü annesinin. Annesi yanaklarından öptü. Daha sonra eşi, ardından Enes ve Esra babaannelerinin ellerini öptüler. Babaanneleri de yeniden koklayıp öptü torunlarını. Arabaya girdi Ekrem Bey. Kontağı çevirip çalıştırdı arabayı. Enes ve Esra arka koltuktan babaannelerine el sallıyorlardı. Enes;

“Baba, babaannem su döktü sürahi ile arabamıza.” Güldü babası.

“Oğlum o âdettir.”

“Nasıl âdettir?”

“Yola çıkanın ardından, geri gelsin, tekrardan dönsün diye su dökülür.”

“Ama biz dönmeyeceğiz ki evimize gidiyoruz şimdi.” Annesi de gülmüştü bu kez. Annesi yanına çekti Enes’i. Usul usul bir kez de o anlatmaya çalıştı.

Uzun ince virajlı yollardan yol alarak artık köyden çıkmak üzerelerdi. Ağaçlar

yapraklarını dökmüş, yaza eşsiz güzellik katan o yeşile boyanmış doğa çirkinleşmiş, yaprakların kapattığı dallar bir nevi çalı hüviyetine bürünmüştü. Var olmak ile yok olmak arasındaki çizgi, geçen üç beş aylık zamandı sadece. Bu çirkin görüntüden yine üç beş ay sonra muhteşem bir yeşillik, mis gibi doğa, toprak ve çiçek kokusu âleme yayılacaktı. Zaman sonbaharın son günleriydi. İnsanın içine işleyen bir soğuk, yollar ıslak, ancak an itibari ile yağış yoktu. Hava kapalı, sis dağdan aşağı kadar inmiş, kar tepelerin eteklerini beyaz bir örtü ile örtmüştü. Arada sıyrılan siyah kayalıkların kar yığınlarına meydan okur hâli vardı. Ekrem Bey uzanıp radyoya dokundu.

“Bayramın son günü itibari ile kazalardan ölenlerin sayısı 97’ye yükseldi. Bugün Konya Aksaray karayolunda meydana gelen...” frekans değiştirdi Ekrem bey. Havanın kaoslu hâli. Yolun ıslak, görüş mesafesinin bu kadar az olması, sabah annesinin yüzündeki endişeli ifade. Tüm bunlar biraz daha yavaş ve dikkatli gitmesi gerektiğini bilinçaltına fısıldıyordu. Daha fazlası, endişenin kendisine sıçraması güven kaybı demek olurdu ki, bu daha kötü olurdu.

Köyü geçmişler, ana yola girmişlerdi artık. Hava biraz bozmuş, az da olsa kar başlamıştı. Seksen olan ortalama süratini yetmişe kadar düşürdü. Tam o anda dikiz aynasında, aynı zamanda sol aynasında yanıp yanıp sönen ışık dikkatini çekti. Arkadaki araba ısrarla yol istiyordu. Oysa

zaten sağ şeritteydi. Acelesi vardır herhâlde deyip biraz daha sağa yanaştı. Adam son sürat bastı gitti yanından, giderken de uzunca bir kornaya bastı. Başını iki yana salladı Ekrem Bey. Kornanın sesiyle uyuklamakta olan Necla Hanım açırverdi gözlerini. Yoldan bir an olsun gözünü ayırmayan küçük Enes;

“Baba neden bize korna çaldı. Yarış mı yapacak bizimle. Baba geçsene şunu. Hadi baba geç baba!”

“Yok oğlum, acelesi varmış yol istedi.” “Peki” Anlamında başını salladı Enes. Başladı her zamanki gibi öndeki arabayı geçmesi için babasına telkinde bulunmaya.

“Şu kamyonu geç baba. Şu taksiyi geç baba.” Ara sıra annesi araya giriyor, “oğlum babanın dikkatini dağıtıyorsun bak yapma!” Enes’in suskunluğu üç beş dakika sürüyordu. Hatta bazen ablası Esra dahi bildik bildik konuşuyor, kardeşine karışmamasını söylüyordu. Eee Enes altı, kendisi sekiz yaşındaydı. Ondan iki yaş büyüktü. Tabi daha iyisini bilirdi.

Ekrem Bey yaklaşık beş kilometrelik bir yokuşun başında bir tırın arkasına takıldıklarını fark etti. Sollamak için iyice sola yanaştı. Çok uzaklardan bir karartı gördü. Emin olamadı. Vazgeçti o yüzden sollamaktan. Bekledi. Evet, bu havada farlarını bile yakmaktan aciz bir şoför diye geçirdi içinden. Açık kasalı bir kamyonet. O geçtikten sonra yeniden baktı. Yolu boş olduğundan emin olunca sola sinyali verip çıktı. Sollamaya başladı. Enes;

“Tamam baba, geç baba, bas baba...” Güldü Ekrem Bey. Sollamayı bitirip, yeniden sağa sinyali verip şeridine döndü. Necla Hanım lafa girdi;

“Ekrem sanki geçen yılki kurbanlığı-mız daha iyiydi. Bu yıl çok az çıktı sanki etimiz.” Başını salladı Ekrem Bey;

“Haklısın. Bu yılki benim de çok hoşuma gitmedi. Seneye çift keseriz inşallah.”

“Zaten bize çift düşermiş iki maaşımız olduğu için.”

“Yok, araştırdım ben onu, öyle değilmiş. Ama çift kessek de iyi olur tabi.”

“Senin yarınki nöbetten başka var mı bu hafta?”

“Yok. Ama acil işte. Acil hemşiresi oldun mu canın çıkıyor. Nöbetten sonra yirmi dört saatte kendini toparlayamıyorsun.”

“E çık diyorum sana acilden.”

“Alıştım işte arkadaşlara, iş ortamına. Bilirsin değişiklikleri sevmem ben.” Esra girdi söze;

“Baba değiştir şunu ya. Flaşı tak.” Enes;

“Evet baba, evet.”

“Tamam, tamam” dedi Ekrem Bey. Flaşı teybe yerleştirip flaş bellekte bulunan müzikleri açtı. Ortalık yine sessizliğe büründü. Enes’in araç kullanma konusundaki talimatları hariç.

“Geç baba, solla baba. Onu da geç baba...”

Karla karışık yağmur devam ediyordu. Şimdi artık yollar hariç her taraf beyazdı. Beyazın insan ruhuna kattığı huzur, camı hafif aralayınca bıçak gibi insanın yüzünü kesen soğuk ile gerçek yüzünü gösteriyordu. Klima sıcak ayarında, arabanın içinden dışarıdaki beyazlık gayet

güzeldi. Buzlanma olur mu acaba diye geçirdi içinden Ekrem Bey. Yok, saat artık 11: 00 olmuş, öğle yaklaşmıştı. Bu saatte artık olmazdı buzlanma. Yokuşu inmeye başlamışlardı. Esra;

“Baba neredeyiz? Tekir’e gelmedik mi daha?” Tekir kasabası çocuklar için kaynamış mısır demekti. Ne zaman köy yoluna düşseler Tekir’den mutlaka kaynamış mısır alırlardı. Bu arada Ekrem Bey’de şöyle bir dinlenir, arabaya yakıt alırdı.

“Geldik bir tanem. Üç beş dakika sonra ordayız.” Arabanın hızını düşürdü. Sağa sinyali verdi. Tekir’e gelmişlerdi. Bir petrol istasyonuna girdi. Arabaya yakıt aldı. Bu arada Necla Hanım çocukları da alıp lavaboya geçti. Tekrar arabaya geldiler. Ekrem Bey arabayı müsait bir yere çekti.

“Dışarı çok soğuk. Siz hiç inmeyin. Ben mısır alıp geleyim size.

“Oleeey” dedi Enes. Gidip dört tane mısır alıp geldi. Beraberce yediler. Arabayı çalıştırıp yeniden yola düştüler.

Henüz on dakika bile gitmemişlerdi ki, Ekrem Bey önlerindeki trafiğin iyice arttığını gördü. Arabalar iyice yavaşlamış, süratleri saatte otuz kilometreye kadar düşmüştü. Bir gariplik vardı ama ne. Acaba polis ya da jandarma kontrolü mü vardı. Yol ikiye bölünmemişti. Ortada trafik dubaları da yoktu. Trafik kontrolü olduğuna dair bir emare yoktu. Aklına kaza ihtimali geldi. Biraz daha ilerlediler güç bela. Bu arada arkadan gelen ve gittikçe artan siren sesi, olay yerine ambulansın geldiğini haber veriyordu. Evet, önlerinde bir kaza olmuştu. Hatta artık kaza yerini arabadan görebiliyorlardı. Yalnızca yüz metre uzaklarında idi kaza yapan araçlar. Bir tır

gözüküyordu yoldan çıkmış, diğeri de ya kamyonet, ya minibüs. Bu arada trafik tamamen durmuştu. Sağa doğru iyice çekti aracı. Park etti ama kontağı henüz kapatmadı. Çocuklar ikisi iki yerden soruyordu;

“Nooldu baba, neden durduk baba?”

“Kaza olmuş galiba yol kapalı.”

“Hımm “dedi ikisi de. Necla Hanım;

“Bir gitsek baksak mı acaba? Belki bir faydam dokunur.”

“Boş ver ya. Ambulans falan geldi. Sıradan bir kaza işte.” Ses etmedi Necla Hanım. Arkadaki trafik gittikçe uzuyordu. Meraklı insanlar arabadan iniyor, kimisi olay yerine gidiyordu. Necla Hanım;

“Valla Ekrem ben bir bakacağım. Böyle oturmakla rahat edemiyorum.”

“Ya ne işin var, her gün onlarca kaza oluyor. Sıradan bir kaza işte. Çocuklar var şimdi, onlar durmaz.”

Üç beş dakika daha durdular öylece. Necla Hanım daha fazla dayanamadı.

“Bir bakacağım ben. İhtiyaç olmazsa gelirim geri.” Eşinin kararlı ses tonu karşısında pes etti Ekrem Bey.

“Dur bekle o zaman. Dedi Ekrem Bey, Çocuklara döndü;

“Çocuklar biz annemizle bir bakıp geleceğiz. Yerimizden kalkmak, arabadan inmek yok tamam mı? “Tamam” anlamında başını salladı her ikisi de. Hızlı adımlarla kaza yerine vardılar. İlk dikkati çeken, yerde yatan elli yaşlarında bir kadındı. Başında bulunan bir hemşire kalp masajı ile hayata döndürmeye çalışıyordu. Ekrem Bey arabaları inceliyor, kazanın nasıl olduğunu anlamaya çalışıyordu. Anladığı kadarıyla

hatalı sollama yapan ya da yoldan çıkan minibüs, tır ile kafa kafaya çarpışmıştı. Sandığı gibi sıradan ya da küçük bir kaza değildi. Tırın ön tarafı çarpmadan dolayı içe doğru çökmüştü. Minibüse yaklaştı. Ön taraftaki üç kişi hâlâ arabanın içinde idi. Şoförün bilinci yerindeydi. Yanındakinin başından yüzüne doğru süzülen kanlara rağmen onun da bilinci yerinde idi. Ancak sağ tarafta bulunan kırk yaşlarındaki kadının yüzü tanınmaz hâldeydi. Baş tamamen yana düşmüş, yüzü bembeyaz bir hâl almıştı. Kaza ânında öldüğü belliydi.

Ortada tek bir doktor, bir o hastaya bir bu hastaya yetişmeye çalışıyor, hemşirelere talimatlar veriyordu. Hemşireler hastalara yetişmeye çabalıyor, hiç değilse kan kayıplarını önlemeye çalışıyorlardı. Necla Hanım doktora yaklaşp kendini tanıttı. Doktor memnun olmuş bir yüz ifadesi ile yerde yatan 13-14 yaşlarındaki kız çocuğunu gösterdi.

“Bacığının iki yerinde kırık var. Açık yara, kan kaybediyor. Onunla ilgilenirsen.”

“Peki” dedi Necla Hanım. Hemen hastanın yanına geçti. Onun yanında beş yaşlarında bir kız çocuğu daha vardı. Başka bir hemşire de onun solunum yolunu açmaya çalışıyordu. Ama onda da hiçbir yaşam belirtisi yoktu.

Ekrem Bey ne yapacağını şaşırdı. Birilerine yardım etmek, bir şeyler yapmak istiyordu. Diğer taraftan aklı arabadaki çocuklarındaydı. Eşinin yanına yaklaştı. Eşi yanındaki battaniyeyi göstererek;

“Ekrem şu battaniyeyi verir misin?” Hemen aldı, uzattı eşine. Eşi kızın boynuna kadar çekti battaniyeyi. Battaniyenin ucu kızın çenesine kadar gelmişti ki;

“Örtmeyin! Kapatmayın üstümü! Ben ölmedim dahaaa!” diye inledi. Necla Hanım;

“Yok kızım yok. Bak kar yağıyor, üşümeyesin diye örtüyoruz.” dedi. Vücudu battaniye ile kapatıp, sağ bacağı hafif kendisine çekti Necla Hanım. O anda bir çığlık attı yaralı genç kız. Pantolonu paramparça olmuş, sağ bacağı iki yerden kırılmış kırık kemik dışarı çıkmış hâldeydi. Bu tür durumlara alışık olmayan Ekrem Bey bakamadı daha fazla. Diğer tarafta hemşire, yarım saattir kalp masajı yaptığı hastaya artık kalp masajı yapmayı bırakmıştı.

“Teyzeeee... Teyzeeee” diye üstüne kapanan, geldiklerinden beri ortalıkta dolaşan, bir o yaralıya bir diğer yaralıya koşan yirmi yaşlarındaki kız anlamış teyzesinin öldüğünü, feryat figan ağlıyordu. Kendisinde, görüldüğü kadarıyla bir şey yoktu. Kaşının üstünde hafif bir açılma, oradan yüzüne süzülen az bir kan. Ama anlaşılan kaza yapan ticari bir minibüs değildi. Bir aile hep beraber, tek bir minibüse dolmuş, bir yerlere gidiyorlardı.

Fazla ağlamaya ve teyzesinin başında beklemeye zamanı yoktu genç kızın. Oradan minibüsün içine koştu, “Baba babaaa...” diye.

Ekrem Bey, kızın şaşkın çaresiz hâlini içi ezilerek izliyordu. Doktor yaklaştı bu arada. Necla Hanım kanı durdurmuş, ilk müdahaleyi yapmıştı. Doktor;

“Hemşire hanım dolmuşun arkasında da bir yaralımız var. Ona da bakabilirsen!”

“Tamam” dedi Necla Hanım. Hızlı adımlarla oraya yöneldi. Ekrem Bey ile birlikte dolmuşun arkasına geldiler. Burada

kırk, kırk beş yaşlarında bir kadın oturmuş, ayaklarını uzatmıştı. Bu arada yirmi yaşlarındaki kızın feryadı duyuluyordu;

“Annem... Annem nerde? Annem?” Ekrem Bey ile Necla Hanım’ın olduğu yere gelmişti. Annesini gördü.

“Anne. Annemm. Annem şükür bir şeyin yok.” Kızına baktı kadın. Sonra Necla Hanım’a döndü.

“Ağrım var. Çok ağrım var. Bana bir ağrı kesici yapsanız.”

Tamam anlamında başını salladı Necla Hanım. Yaralının ayaklarının ucunu kapatan eteğini hafifçe kaldırıncı genç kız feryadı basmıştı;

“Annneee anne ayaklarına ne oldu senin?” Yaralı kadının sağ ayağı, bilekten ters dönmüş, kemikleri dışarıda idi. Koptu kopacaktı. Daha fazla duramadı Ekrem Bey... Eşine döndü.

“Çocukların yanına geçeyim ben.”

“Tamam” dedi Necla Hanım. Yanlarından geçerken doktorun diğer hemşireyi arabadaki şoföre yönlendirdiğini duydu; Arabadaki diğer iki kişi için çok yapacak bir şey yoktu.

Ekrem Bey’in yüzü sapsarı kesilmişti. Çocuklar hiçbir şeyi görmemiş duymamış olsa da, olağanüstü bir şeyler yaşandığını hissetmişlerdi.

“Nooldu baba?”

“Kaza mı olmuş? “

“Kötü mü kaza olmuş baba?”

“Evet...” dedi. Evet kötü kaza olmuş çocuklar.” Yarım saat arabanın içinde öylece beklediler. Bir süre sonra ikinci, ardından üçüncü ambulans da olay yerine

geldi. Polislerin çalışması ile yol yeniden trafiğe açıldı. Eşi Necla Hanım da gelmişti artık. Eşi sordu;

“Nooldu, naaptınız?” Necla Hanım çocukların duyup etkilenmemesi için sesini iyice alçaltıp;

“O beş yaşındaki küçük kızı da kaybettik maalesef. On üç, on dört yaşındaki kız yaşayacak sanırım. Ama umarım sakat kalmaz.”

“Anneleri?”

“Onun ayağı gitti. Sanırım artık yürüyemez. Dört tane ölü. Allah sabır versin.” dedi.

“Âmin” dedi Ekrem Bey. Çalıştırdı arabasını. Açılan trafikte yavaş yavaş ilerlemeye başladı. Ekrem Bey hafif süratini arttırmıştı. Öndeki arabayı sollamaya hazırlanıyordu ki küçük Enes;

“Geçme baba. Geçme... Yavaş git.”

Beyaz dağların arasında uzanan, uzun ince kapkara yollarda, kaskatı kesilmiş yürekler ve kasvetli bir ruh hâli ile yolculuğun geri kalan bir saatini zorlukla bitirdiler. Sağ salım evlerine gelmişlerdi. Ekrem Bey telefonla annesini arayıp geldiklerini haber verdi.

...

Şahit oldukları “sıradan bir kazaydı” işte. Her gün onlarcası yaşanan. Onlarca insanın canını alan, bir o kadarının sakat kalmasına sebep olan. Sıradan bir kazaydı. Her gün televizyonda izlenen, radyodan duyulan...

Sıradan bir kaza... Hep “başkasının” başına gelen!

İSMAİL KILINÇ

Sardunya

İnsan, bütün renklere şahit olacak!

Oğlum, renklerin büyüüne kapılmış gökkuşağını seyrediyordu. Biraz şaşkın, biraz hayran... Öyle ya, insanı insan yapan hayretidir. Seyrin sefası dinmesin diye hiç müdahale etmedim. Beni fark ettiği an soru yağmuruna tutacaktı, biliyordum. Elimde çay ben de baktım gökkuşağına. Genelde yarısı belirginleşir, diğer kalan yarısı ise belli belirsiz olurdu; ancak bugünkü görsel şöleninde tam bir gökkuşağı vardı. Tüm renkler belirgindi. Çayımдан yudumladım. Eşim geldi balkona. Oğlumun üstüne bir hırka geçirdi. Ben hayal âleminde gezerken onun gerçekçi tavrı -kendine söylemesem de- hayranlık uyandırırdu bende. Bir miktar azar yedim. Çay yüzünden su içmediğimi bilmem kaçınıcı kez yüzüme vurup gitti. Geçıştirmeli bir cevap vererek uğurladım onu. Çünkü buradan sigara konusuna geçiş yapacaktı ve kendini güçlü sanan bir erkek için en dayanılmaz acı, haksız olmaktı. Dışarıda güçlü görünen erkeklerin annesinin veya eşinin yanında nasıl pusup kaldığını tahlile kalkışsak ortaya trajikomik bir manzara çıkardı.

Mevsim bahar olunca insan da baştan aşağı yürüyen bir umuda dönüşüyor. Çarşıya pazara giderken gelen iğde kokularıyla bozkır bile ferahlık veriyor insanın içine. Sicim sicim yağmur düşüyor bazen. Bitkileri şahlandıran ve gösteriş katan bereketli yağmurlar... Tarlalar çamıra bulanıyor. Çamur gibi görünse de toprağın her zerresi gıdasını alıyor. Çiçeğinden böceğine bir uyanış söz konusu. Güz gibi değil; hiç değil. Şairlerin güz mevsiminden hüznün dermeleri boşuna değil. Baharı gören güzde hüznülenmesin de ne yapsın! Hanımla beraber

oğlumıza doğayı hissettirmek için elimizden geleni yapıyoruz. Teknoloji karşısında ne kadar başarılı olabiliyoruz tartışılır. Bu papatyadır, bu karıncadır, bu kaplumbağadır ve evini sırtında taşır, bu inektir; içtiğın sütleri bu üretir, bu badem ağacıdır... Çocuğın umurunda mı? Bilmiyoruz. Şu her şeyi bilen kişisel gelişimciler “gizil öğrenme” diye bir şeyler anlatıyorlar. İşin “belki”si bile teşvik ediyor bizi.

Çiçek saksısı alıp eve dönüyoruz. Sardunya dikeceğiz. Oğlumu yanıma alıp başka bir sardunyanın erişkin bir dalını kesiyoruz. Oğlum, çiçeğın canının acıyıp acımadığını soruyor. Evet, bitkilerin de canı acır. Masumiyet dolu saf bir kalp bunun farkında. Her doğum sancılıdır diyessim geliyor ama yaşı müsait değil. Saksıyı hemen her yerde satılan çiçek toprağıyla dolduruyoruz. Erişkin dalı içine dikiyoruz. Oğlum saksıyı alıp balkona, yukarıya çıkarırken telefonum çalıyor.

Böcekli...

Üç kişiydik. Ben, Sezai ve Hüseyin... Yaşlarımız birbirine denk sayılırdı. Aramızda ay farkı vardı sadece. Birimiz domates çitilleri dikilirken, birimiz arpalar biçilirken, birimiz şeker pancarları sökülürken doğmuşuz. Ay ve günden daha manidar doğum günlerine sahibtik. Üç çiftçinin üç oğlu için sayılardan daha değerli başlangıçlardı bunlar. Hiç ayrılmadık. Liseye kadar köyde yediğimiz içtiğimiz ayrı gitmedi. Ben uzun, Hüseyin kısa ve çelimsiz, Sezai ise tombuldu. Birimizi gören diğerlerini sorardı. İlkokul üçten itibaren okulumuzun sobasına yalankı toplayarak başlamıştık doğayla olan mücadelemize. Yıllar sonra başka bir şe-

hirde başka bir arkadaşım “Bu bitkiye sığır-kuyruğu derler bizde.” demişti. Herkesin farklı coğrafyalarda aynı bitkiden neşet eden farklı anıları vardı. Bizim için sobayı tutuşturacak çıra görevindeydi. Bazen evde, bazen beş sınıflı birleştirilmiş okulda... Yalankı, en çok Böcekli denilen tepede bulunurdu. Tepenin köye nazır manzarası da işin içine girince ayrı bir değeri vardı. Üzerine söylemler geliştirilir, efsaneler türetilir, şüirler söylenirdi. Pek bir özelliği yoktu ama kurak köylerin muhayyilesinde dağlar ve tepeler hep başka manalara gelirdi. Tepesinde bir tane badem ağacı vardı. O ağaç onu “seçilmiş” bir tepeye dönüştürür, benzerlerinden ayırır, bizim köye aidiyet sağlardı. Tepenin eteklerine defalarca gitmiş, hem okul hem de evimiz içine yalankı toplamıştık. Zirvesine çıkmaya hiç cesaret edememiştik. Zirveye çıkmanın özellikle okulumuzda kendine has bir olgunluk seviyesi vardı. Beşinci sınıfa gelmeden zirveye çıkılmazdı. Bu, yazılı olmayan bir kuraldı. Tepede çok fazla yılan ve akrep olduğu, esen rüzgârdan ayakta bile durulmadığı, ağaç altındaki kayalardan uğultu benzeri sesler geldiği gibi korku dolu birçok söylenti vardı. Zirvenin esas simgesel değeri ise Kısıklıkaya ve badem ağacından kaynaklanırdı. Kısıklıkaya denilen minimal ve mağaramsı kaya kütesinin içinden geçebilenlerin ileride çocuğunun olacağı, kısılp kalanların ise kısır kalacağı söylenirdi. Aynı şekilde zirvede tüm ihtişamıyla duran ve tepeyi kendine has yapan badem ağacının bir dilek ağacı olduğu, bağlanan bez parçalarıyla yapılan dileklerde insanların muratlarına kavuştukları anlatılırdı.

Üçüncü sınıfın yaz tatilinde, okul başlamadan zirveye çıkma planı yapmıştık. Plan dediğimizde pek fazla teferruat yoktu. Giderken yanımıza peynir, zeytin, ekmek ve su alacaktık. Tepeye çıkan geniş arazide üçümüzün ailesine ait üzüm bağları olduğundan çıkış tarihini “üzümlerin yetmesi” olarak belirlemiştik. Gün yetişip devran dönünce hazırlıklarımızı tamamlayıp çıkacağımız zaman, köy tandırında

ekmek yapılıyordu. Gelinlik kızlar ekmek tah-tasında ekmeği intizamla açar, köyün tecrübeli kadınlarından birisi de geniş bir sac üzerinde ekmekleri pişirirdi. Pişirmenin adı bu yöreler için evirmektir. Ekmek eviren kadını her zaman bulmak zordu. Tandıra gidip tepeye çıkacağımızı söyledik. Annelerimiz bu meşgale içerisinde yağladıkları bazlamayı aızığımıza ilıştirdiler. Nerden çıkılır, nasıl çıkılır, kaç saatte çıkılır, bu yaşta nasıl güvenilir umurlarında bile değildi. Çünkü ömürleri doğanın kanunlarına biat ederek geçmişti. Bizim de bu kanunları tecrübe etmemiz, olabildiğine klasik olan bu eğitimi başarıyla tamamlamamız onlar için daha önemliydi. Tecrübenin en iyi öğretmeni olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Aızığımız tamam olunca yola koyulmuştuk. Tepe, köye yaklaşık iki kilometre uzaklıktaydı. Arpa-buğday firezleri, kurumaya yüz tutmuş dereler, nadiren su gelen sulama kanalları, traktör iziyle dolu çamurlu yollar, kayısı ve elma ağaçları derken tepenin eteğine varmıştık. Yorulmuştuk ama birbirimize pek belli etmemeye çalışıyorduk. Aızıklarımızı çıkarıp bir güzel karnımızı doyurmuştuk. Çocuklukta görev edinilen her şey mana aranmaksızın aşırı keyif veriyordu. Çocuk zihninde âdeti kutsî bir hâl alıyor, başlamak ve bitirmek arasındaki süreç gururla doluyordu. Yaşı kemale ermiş bir çoban için bu tepelerdeki meralarda hayvan otlatmak günlük rutindi. Asfalt yollardan geçen şehir halkı için bu tepeler kel bozkır kalıntılarıydı. Çiftçilerin tarlalarının konumunu belirten bir bellik niteliğindeydi. Çocuk zihni hariç bütün zihinlerde basit algılanan Böcekli, bizim için komando duyarlılığıyla çıkılması gereken anlam dolu bir yerdi.

Tepeler ve dağlar, çıkılması kolay zannedilen ama zirveye yaklaştıkça dikleşen, insanı nefes nefese bırakan yerlermiş, anlamaya başlamıştık. Gözümüz bir zirveye, bir adım atacağımız yere odaklanıyordu. Zirvedeki badem ağacı çok nazlıydı. Yakında görünüyor ama kolay yaklaşmak mümkün olmuyordu. Yerlerde kuru

otlar, koyun gübreleri ve gri-siyah kayaçlar vardı. Bir taraftan hedefe yaklaşırken bir taraftan da yılan çıkar korkusu yaşıyorduk. Sezai, hafif tombul olduğundan en arkada ve şikâyetlenerek ilerliyor, Hüseyin maceraperest bir hazla en önde gidiyordu. Sezai suyumuzun azalmasını; Hüseyin yolumuzun azalmasını dillendirirken zirve gayemize ulaşıyorduk. Onca kayanın arasında hemen Kısıklıkaya'yı bulmuştuk. O kadar dar görünüyordu ki açıkçası arasından geçmeyi ilk aşamada düşünememiştik. Birbirimize bakıyor, bu işin pek de kolay olmayacağını söylüyorduk. Hüseyin her zamanki atikliğiyle Kısıklıkaya'nın arasına daldı. Biz heyecanla onu izledik. Aslında dalmasıyla çıkması bir oldu. Kayadan geçmenin çok basit olduğunu söyleyerek alayı bir şekilde bize bakıyordu. Sonra ben girdim kayanın arasına. Biraz zorlansa da karşıya çıkmak zor olmadı. Sezai kayaya girmeyeceğini söyledi. İçerisinde yoğun emek barındıran eğlenceleri pek sevmezdi. Biz onu ikna etmeye çalışırken o son parça bazlaması ve üzümüyle karnını doyurmanın derdindeydi. Onu destekleyeceğimizi söyleyerek ikna ettik. Kayaya girdi, ben arkadan ittirdim, Hüseyin önden çekti ama nafile... Sezai sıkışıp kalmıştı. Yılan gelir korkusuyla öyle bir ağlamaya başladı ki sesi muhtemelen köye ulaşıyordu. En az yarım saat uğraştık ama Sezai'yi kayadan kurtaramadık. Hüseyin köyden yardım çağırmak için tepe aşağı inmeye başladı. Sezai'ye korkmaması gerektiğini, onu bırakmayacağımı söyledim. Yakın bir mevkide köyün çobanlarından Grundig Ahmet'i bulmuştu Hüseyin. Vaktiyle köye alınan Grundig marka televizyonlardan alan Çoban Ahmet, televizyonu sabah-akşam o kadar övmüş ki lakabı Grundig Ahmet kalmıştı. Güçlü, yapılı bir adam olduğundan ve kayaların ilmini bildiğinden kakhaha atarak çıkarmıştı Sezai'yi. Ondan ayrılıp köye dönerken Sezai bizimle hiç konuşmamıştı. Belli ki bize kızgındı. Biz ise onu o kayaya zorlamanın pişmanlığını yaşadığımızdan üzerine gitmemiştik. Köye yaklaştığımızda

dilek ağacında dilek dilemediğimizi fark ettik. İnsan yaşadığı ânın kaygısına bulanırken geleceği düşünmüyordu. O yüzden günü kurtarıp, yarın için bir tasavvur girişiminde bulunmamıştık. Yaşananları kimseye anlatmadık ama Grundig Ahmet hepimizi köye reklam etmişti. Okul başladığında bir süre Sezai ile Kısır Sezai diye dalga geçti herkes. Özellikle beşinci sınıflar, yaşımız gelmeden kalkıştığımız macerayla ilgili bize lakayt cümleler kuruyorlardı.

Sezai'nin Kızı Olmuş

Telefonu açıyorum. Arayan Hüseyin. Kısa bir hâl hatırdan sonra Sezai'nin kızının olduğu müjdesini veriyor. Çok seviniyorum. Onu kapatıp hemen Sezai'yi arıyorum. Sesi çok mutlu geliyor. İlk fırsatta bebeği görmek istediğimi belirtiyorum. Kısıklıkaya'da kaldığımız günden bu yana hiç açılmayan muhabbeti açmak istiyorum. Hiç duymamış gibi yapıp konuyu değiştiriyor. Kendime bir defa daha kızıyorum. İnsan, acılarıyla bir geçmiş biriktirmiş. Neden o birikintinin üzerine gittiğimi anlamıyorum. Çocukça yaşantılar ve hayaller üzerine kurulan geçmişimizde her zaman güzel izler kalmıyor. Hatta hangi yaşta olursak olalım kişiliğimiz bu yara izlerinden ilham alarak şekilleniyor.

Yukarı çıkarken çiçek saksısının düşüp kırıldığını, toprağın her tarafa saçıldığını görüyorum. İçeriye giriyorum. Oğlumu odasının köşesinde elinde diktığımız sardunya dalıyla ağlarken görüyorum. "Bebek sardunya"yı elimden düşürüp öldürdüm, diyor. Gülümseyerek sarılıyorum. Ölmediğini beraber göreceğiz diyorum. Biraz rahatlıyor. Birlikte başka bir saksıya dikiyoruz. Ölmediğine inanamıyor. Bir ay sonra çiçekleniyor sardunya. Oğlum annesiyle çiçeği sularken derin bir yara izi sezilmiyor. Kim olursa olsun, düşene dost olmanın güzelliğini anlıyorum. Tüm yaraların iyileşmesinin formülünü bulmuş bir mucit gibi... "İnsan!" diyorum, "Tüm renklere şahit olacak!"

| AHMET ERGİN

İlk Göz Ağrım: *Hayat Bir Sahne*



İçimdeki yazma arzusu ne zaman ortaya çıktı bilmiyorum lakin şiirin sokaklarında dolaştım ilkin. Heceyle şiir denemelerim oldu. Sese, ahenge, ölçüye kapılmak güzel bir deneyimdi. Yazmak iyi geliyordu. Bir zaman sonra öykünün kapısını çaldım ve öyküde karar kıldım. Sesimi bulacağım mecranın öykü olduğunu düşündüm.

Askerdeyken günlük tutardım ve küçük cep defterime öyküler yazardım. Okuru kendim olan öykülerdi bunlar. Ne için yazıyordum, amacım neydi? Bu soruların cevabını bilmiyordum. Yazmak iyi hissettiriyordu sadece. Sonrası öykü okumaları...

Okudukça yazmaya, yazdıkça okumaya hevesim, isteğim arttı. Bazen okuduğum bir kitap, bazen gözlemlediğim ya da şahit olduğum bir olay, bazen eleştirdiğim bir durum öykülerime malzeme oldu. “Bundan da bir öykü çıkar mı, diye bakmaya başladım. Şunu da yazabilir miyim acaba? Bu nasıl kurguya dönüşür?” soruları hep peşimdedi. Yazılabileceklerle dair küçük notlar tutuyordum. Notlara dönüp bakıyordum arada. Nerede ve ne zaman karşıma çıkacağını bilmeden öykü kovalıyordum. Bunun öyküsünü yazmalıyım, dediğim anlar da kimi ansızın kimi de birkaç gün sonra bir kurgunun belirdiğine çokça şahit oldum.

Tandığım birinin ulusal bir dergide öyküsü yayımlanınca yazdıklarımı dergilere göndermeye karar verdim. İlk öyküm Haziran 2020'de Yedi İklim dergisinde yayımlanınca yaşadığım mutluluğu anlatamam. Dergide ismimi görünce, dergiyi elime alınca tarifsiz bir duyguya katılmışım. O ilk öykü benim için bir eşikti kuşkusuz. Beni güdüleyen bir şey vardı artık. Sonraki süreç kolay olmasa da dergilerle kurduğum ünsiyet artarak devam etti. Farklı dergi ve mecralarda öykülerim yayımlandı.

Ne yazıyordum peki? *Sıradan insanların sıradan endişelerini* anlatıyordum. Sıradan insanları anlatmayı seviyordum. Öykülerimi okuyanın kendinden bir şey bulmasını arzuluyordum. Bir öykü kahramanımın gerçek hayatta bir köşeden çıkıverecek kadar sahici olsun istiyordum. “Evet, böyle biri var. Böyle bir olay yaşandı, benim de başımdan geçti.” dedirtmekti gayem ki öyle de oldu. Çoğu öyküme bu amaca vasil dönüşler oldu.

Yazmak bir tutkuydu ve beni esir almaya başladı. Yazmasam çıldırır mıydım bilmiyorum ama yazmadan edemedim. Bazen bir öykü takılır zihnime, günlerce onunla dolaşırım. Yatarken, uyurken, yerken, içerken, isteyken sürekli o olur ve yazdırmadan da peşimi bırakmaz. Bir sancı çekerim öykü vücut bulana kadar. Kıvrırır dururum. Ne zaman veya nerede olduğunun bir ehemmiyeti olmaz. O sancı gelince elim telefona gider, o anki krizi atlatana kadar yazarım. Öykü bitince derin bir nefes alır, büyük bir yükten kurtulmuş gibi gönenirim. “Niye bu eziyeti çekiyorum?” diye düşünsem de o eziyete meftun olurum. Bile isteye koşarım ona. Celladına âşık mahkûmum.

Yazmanın sancısı kadar yazamamanın eziyetini de çekerim. Günlerce, haftalarca hatta aylarca yazamadığım olur. Süre uzadıkça bir daha yazamayacak olmaktan korkarım. Korkum arttıkça okumaya, okudukça bir şeyler kurmaya başlarım. Özellikle iyi öyküler okuyunca yeni bir öykünün kapısının aralandığına şahit olur, yeniden yazabilmenin mutluluğuna ererim.

Yazarken insana dokunmaktır gayem. Öykünün konusuyla, kullandığım dil ile hayatın içinde olmayı arzularım. Sade, yalın, akıcı ve temiz bir dil kullanmaya ve bu bağlamda yazmaya çalışırım. Önce bir kısıt olmadan yazar sonra yazdıklarımı ayıklarım. *İyi bir öykünün yazdıklarınızdan attığınızda geriye kalanlar* olduğuna inanırım.

Dosyamda öyküler birikince bunların bir kitap olma fikri kaçınılmaz oldu. Özenle seçtiğim on sekiz öyküden oluşan dosyayı Uzam yayınlarından Abdurrahim Karadeniz Hoca'ya gönderdim. Birkaç ay sonra olumlu dönüş aldım ve serüven başladı. Beklemek yazmaktan daha zordu. Kültür ve Turizm Bakanlığının Edebiyat Eserlerini Destekleme Projesi'nde desteğe layık görülen *Hayat Bir Sahne*, Eylül 2024'te ete kemiğe büründü. Güzel bir duyguydu.

Hayat Bir Sahne'nin gönüllerde yer edinmesi en büyük dileğim. Dört yıllık belki de daha uzun bir zaman diliminin emeğini taşıyor. Her bir öykünün ayrı bir hikâyesi var. Her birinin ayrı yeri. Dolan bardağın taşması, insanın içinde birikenlerin bir işaret fişeğiyle dökülmesi gibi. Benim yüreğime şifa olan bu öykülerin okuyana da dokunmasını dilerim.

Hayat Bir Sahne Bize Ne Söylüyor?

Hayat Bir Sahne eğitimci yazar Ahmet Ergin'in ilk öykü kitabı. Kültür ve Turizm Bakanlığı ilk eser desteğiyle yayımlanan kitap toplamda 18 öyküden oluşmakta. İlk öykü *Uyumak İstiyorum*'da dikkati çeken en önemli husus anlatıcısının okuyucuyu yormadan sade ve iddiasız bir dille okuyucu anlatının içine çekmesidir. Bu tür bir üslupla öyküye başlangıç yapmak, anlatı ilerledikçe okuru çepeçevre kuşatan bir atmosferin oluşumuna da katkı sağlamaktadır. Milić'e (2020) göre bu tür bir dil kullanımı, okuyucunun anlatıya duygusal ve bilişsel olarak bağlanmasını sağlayarak atmosferin oluşumuna ciddi katkılarda bulunur. İkinci öykü *İŞKUR* doğrudan olayla başlamaktadır. *"İki kuruş için gül gibi işini bırakırsan böyle olur, diyor babam biraz da sitemle."* (Ergin, 2024, s. 13) Anlatının doğrudan olayla başlamış olması karakterlerin motivasyonları ve içsel çatışmalarını erkenden ortaya koyar. Bu yöntem, okuyucuların dikkatini hızla çeker ve öykünün ilerleyen bölümlerinde karakter davranışlarının altında yatan nedenleri daha iyi anlamalarını sağlar. Böylece, tematik derinliklerin keşfi kolaylaşır ve anlatının etkisi artar. Bakhtin'e (1981) göre, bu tür bir anlatısal strateji, zaman ve mekânın kesişiminde karakterlerin çok katmanlı yapısını ortaya koyarak metne hem dinamizm hem de anlam zenginliği kazandırır. Aynı şekilde, Paul Ricoeur (1984) zamanın döngüsel doğasının bu tarz anlatılarda okuyucu tarafından daha



güçlü bir şekilde deneyimlendiğini ve karakterlerin gelişim süreçlerinin daha etkili bir biçimde izlendiğini öne sürmektedir. Üçüncü öykü kitaba da ismini veren *Hayat Bir Sahne*'dir. Anlatıcı tercihi, bu öyküyü kitaptaki diğer öykülerden ayırmaktadır. *"Annenin ölümünden sonra seni sorumlu tutarmış gibi davranan baban ve yaşamaya çalışsan sen... Neye uğradığını şaşırmıştın ancak çok geç olmadan şaşkınlık maskeni bir kenara koyup yapmacık güllücükler dağıtmayı öğrenmek zorunda kaldın. Evdeki huzursuzluk, şiddet içinde derin yaralar bıraksa*

da okula giderken neşe saçmayı bildin.” (Ergin, 2024, s. 20-21). Anlatının “sen dili” ile kurgulanması anlatıbilim açısından dikkate değer bir strateji olup, okuru özne konumuna yerleştirir. Bu teknik, okurun karakterle özdeşleşmesini ve empati kurmasını güçlendirir (Fludernik, 1996). Anlatının bu formunda, okur hem dışsal bir gözlemci rolünü hem de anlatılan olayların doğrudan bir öznesi olma hissiyatını deneyimler. Sen anlatım okuyucuyu anlatıdaki karakterin yerine koyarak, olayları onun perspektifinden görmeye zorlar. Bu durum, hem okurda psikolojik bir yakınlık yaratır hem de anlatının duygusal etkisini artırır (Mills, 2004). Bu teknik aynı zamanda anlatıdaki duygusal yükü yoğunlaştırır; okuyucu, karakterin yaşadığı travma ve çatışmaları doğrudan deneyimliyor gibi hisseder. Özellikle *Hayat Bir Sahne*’deki içsel çatışmalar ve aile içi dinamiklerin bu yöntemle sunulması, karakterin yaşadığı zorlukları ve toplumsal baskıları daha güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Dördüncü öykü *Taziye* de psikosomatik bir rahatsızlıkla mücadele eden anlatıcının yaşadığı iç çatışmalar başarılı bir şekilde okuyucuya sunulur. “*Yine hiç istemediğim bir durumla karşı karşıya kaldım. Ölüm hak, amenna ancak uzakta olup da telefonla taziye vermek yok mu aklıma düştükçe cenderelere sokuluyor, nefesim daralıyor. Birkaç dakikalık, belki o kadar bile değil, telefon görüşmesi eziyet oluyor. Nereden başlayacağını, ne diyeceğini bilememek... Düşündükçe içim içimi yiyor.*” (Ergin, 2024, s. 25). Anlatıcının deneyimlediği bu iç çatışmaları bireysel travmanın toplumsal ritüellerle nasıl kesiştiğini gösteren başarılı bir anlatı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu tür anlatılar, bireysel deneyimlerin toplumsal yapıların bir

parçası olarak nasıl şekillendiğini ve bu durumun birey üzerindeki etkilerini derinlemesine anlamamıza olanak tanır (LaCapra, 2001). Sekizinci öykü *Yolda* da ise *anlatı* sezdirmelerle ilerler. Okuyucu anlatıcının neden gitmek istediğinden emin olamadığını, ayağının gaz pedalına basmasından neden pişmanlık duyduğunu, son sürat giderken neden arabasını durdurup gerisingeri geldiği yere dönmek istediğini hep merak eder. Bu merak, anlatının bilinçli olarak oluşturduğu belirsizliklerin sonucudur. Iser’in (1978) “etkin okur” kuramında belirttiği gibi, anlatıdaki belirsizlikler, okuru anlatının aktif bir katılımcısı hâline getirir ve boşlukları kendi varsayımlarıyla doldurmasını sağlar. Bu yaklaşım, okuyucunun metinle daha derin düzeyde bir etkileşim kurmasını sağlayarak, anlatının anlam katmanlarını genişletir. On birinci öykü *Muhsin*’de anlatıcı çocuksu bir duyarlılıkla hastane koridorlarını arşınlar. “*Annem kaçacakmışım gibi elimi sımsıkı tutuyor. Aklım geri dönmek istese de ayaklarım annemin adımlarına eşlik ediyor. Hastanenin kalabalığına karışıyoruz. İlaç kokusu genzimi yakıyor. Koridorlarda gelip geçenleri süzen insanların ümitsiz yorgun gözleri, beyaz önlüklülerin telaşlı hâli, koşturan başka renk önlüklüler, fayanların temizliği, tavanı boydan boya kaplayan lambaların güçlü ışıkları dikkatimi çekince bir an, niçin burada olduğumuzu hatırlamaya çalışıyorum.*” (Ergin, 2024, s. 57). Bu betimlemeler, Bachelard’ın (1958) “mekânın poetikası” kavramında belirttiği gibi, mekânın bireyin zihinsel ve duygusal dünyasında bıraktığı izleri vurgulamaktadır. Ayrıca, anlatıcının yaşadığı kaygı ve belirsizlik, Ariès’in (1962) çocukluk duyarlılığı üzerine yaptığı çalışmalarda değindiği gibi, çocuğun dünyayı algılayışındaki hassa-

siyet ve kırılğanlıkla uyum içindedir. Bu durum, okuyucunun çocuğun içsel çatışmalarını ve kaygılarını daha derinlemesine hissetmesine olanak tanır, böylece anlatının duygusal bağlayıcılığı artar ve karakterle kurulan empati güçlenir. On altıncı öykü *Anahtar*'da kısa ve kesik cümlelerle yolda bulduğu bir otomobil anahtarının sahibini bulmaya çalışan obsesif bir anlatıcının duyduğu sorumluluk ve bu süreçte yaşadığı gerilim etkileyici bir biçimde okuyucuya sunulur. “*Oğluna kaç kere tembih etmesine rağmen kapının yine bir kez kilitlenmiş olduğunu gördü. [...] Masanın üzerindeki dağınıklık canını sıktı. [...] İçini bir sıkıntı aldı. Takılırdı böyle şeylere. Anahtarın sahibini bulana kadar rahat edemezdi. Böyle şeyler de hep kendini bulurdu zaten. [...] Nuri'nin umursamaz tavrına sinirlendi. 'Yoksa ben mi çok takıyorum!' diye düşündü.*” (Ergin, 2024, s.81-82) Anlatıcının yaşadığı içsel gerilim, okuyucunun karakterinin psikolojik durumuna daha yoğun bir şekilde odaklanmasını sağlar. Her küçük detay karşısında hissettiği rahatsızlık, onun içsel denge ve kontrol arayışını vurgulamaktadır. Bu durum, Sigmund Freud'un obsesif-kompulsif kişilik özelliklerine ilişkin teorileriyle de örtüşmektedir; karakterin düzen arayışı, onun kaygılarını kontrol altına alma çabasının bir ifadesidir (Freud, 1926). Anlatıcının düzensizlik ve belirsizlik karşısında duyduğu huzursuzluk, kontrol ihtiyacını arttırarak gerilimi pekiştirir. Kitapta yer alan son öykü *Yeniden*'de ise talihsiz bir kaza sonucu hafızasını yitiren anlatıcının yaşadığı çaresizlik farklı duylara seslenen ayrıntılarla okuyucuya hissettirilmeye çalışılır. “*Başımı pencereden yana çevirip*

sükûta büründü hasta. Geçmiş, bütün varlığı, hatıraları, yaşantısı, acıları, neşesi, gözyaşları, umutları, hayal kırıklıkları, özlemleri ve daha-sı ellerinin arasından uçup gitmişti.” (Ergin, 2024, s.94) Anlatı ilerledikçe anlatıcının kaybettiği hafızasını yeniden kazanma sürecini deneyimleyen okur; anlatıcının yerine kendisini koyarak başta öz bilinci olmak üzere yakından uzağa çevresindeki nesne ve insanları yeniden tanımlama arzusu duyar. Bu arzu, bireyin temel varoluşsal kaygılarına ve bellekle olan ilişkisine de ayna tutar.

Toparlamak gerekirse, *Hayat Bir Sahne*, bireyin iç dünyasına ve sosyal çevreyle olan etkileşimine dair duyarlı bir bakış açısı sunmaktadır. Kitap, sade dil kullanımı ve ince karakter çözümlemeleri ile okuyucuyu etkilemeyi başarırken, öykülerin her biri bireysel deneyimleri ve toplumsal meseleleri ele almaktadır. Ergin, bu eserinde farklı yaşam kesitlerini ve duygusal manzaraları samimi bir üslupla işleyerek, okuyucuların öyküleri kişisel bir deneyim olarak hissetmelerine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda *Hayat Bir Sahne*, Türk edebiyatındaki öykü anlatımına yeni bir soluk getirerek, insan deneyiminin çeşitliliğini ve zenginliğini gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

- Ariès, P. (1962). *Centuries of childhood: A social history of family life*. Vintage Books.
- Bachelard, G. (1958). *The poetics of space*. Beacon Press.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays*. University of Texas Press.
- Ergin, A. (2024). *Hayat bir sahne*. Uzam Yayınları.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' narratology*. Routledge.
- Freud, S. (1926). *Inhibitions, symptoms, and anxiety*. Hogarth Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Milić, D. (2020). The emotional and cognitive engagement in storytelling. *Journal of Narrative Theory*, 50(1), 22-34.
- Mills, S. (2004). *Discourse*. Routledge.
- Paul Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative, Volume 1*. University of Chicago Press.

GEÇMİŞİ ANLAMAK İÇİN: ULUSLARARASI DÎVÂNU LUGÂTİ'T TÜRK SEMPOZYUMU KAHRAMANMARAŞ'TA GERÇEKLEŞTİ.



Yazılışının 950. Yılında
**Uluslararası
Dîvânu Lugâti't-Türk
Sempozyumu**
30-31 Ekim 2024
KAHRAMANMARAŞ



 Kahramanmaraş Söğüt İmam Üniversitesi, 251/A, 46000
Onikişubat/Kahramanmaraş

www.tdk.gov.tr



Sonbahar İçin Gecikmiş Bir Şarkı

| MUSTAFA KÖNEÇOĞLU

Sonbaharı görünce tökezliyor ellerim
yoklamayı aldın mı, soruyorum kalbime
ilk darbede düşen, fire veren hep benim
ey büyük aldandın, bilmem ki niye

Bilmem ki niye
benimle konuşmuyor mevsimler
ağzını bıçak açmıyor bana gelince günlerin
yağdan kıl çeker gibi yaşamak varmış
varsa da ben rastlamadım, rivayet derim

Her şey tamamken bir şeyler yine eksik
bir şeyler yol gözler gibi kalıyor hep geride
hükümü bu mu, dünya denen şu derde uğramamın
kırılmış gül dalından ev yaptım da kendime
bir gün olsun gölgede oturdum