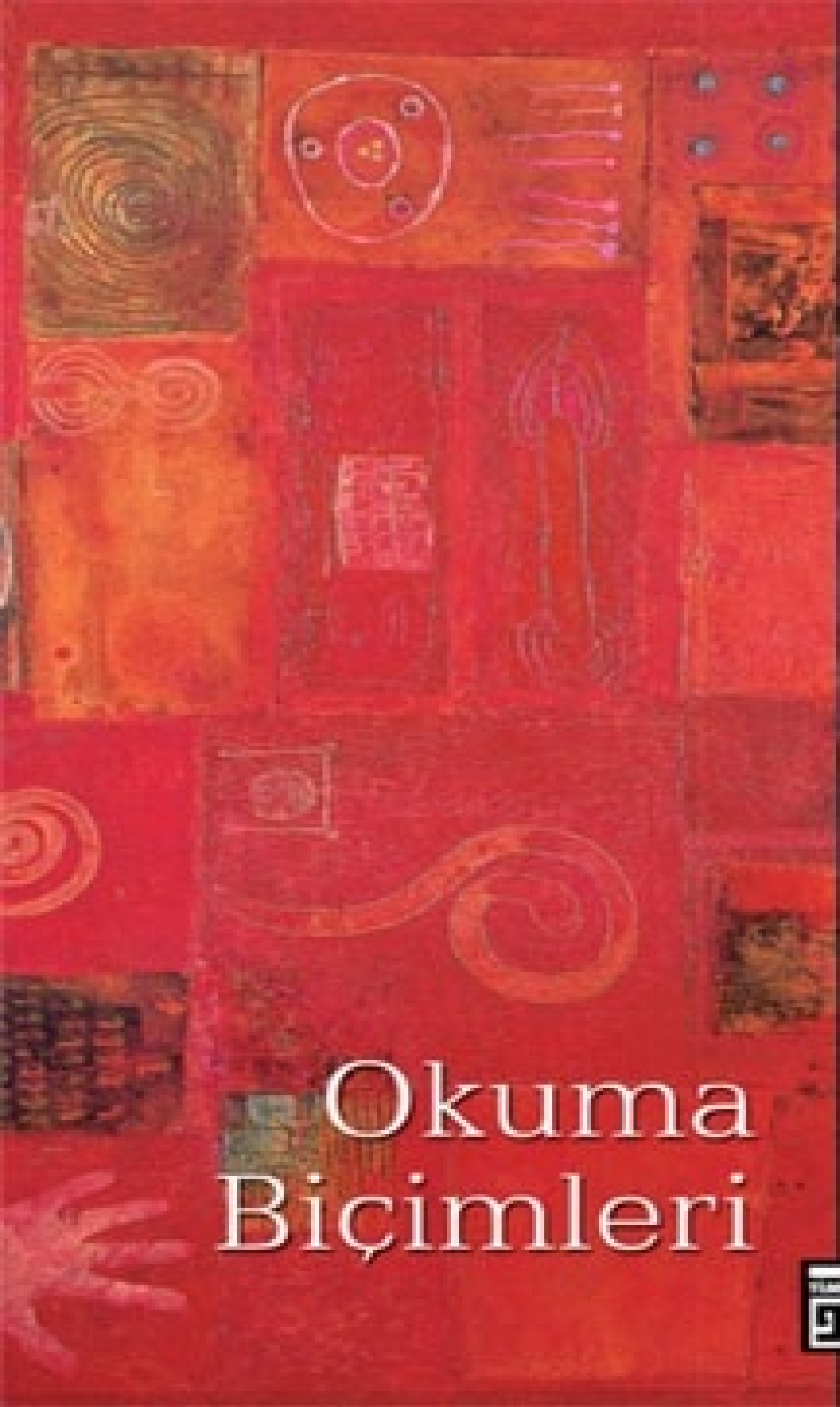

Okuma Biçimleri

hilmi yavuz

BÜTÜN ESERLERİ-4

OKUMA BİÇİMLERİ

Hilmi Yavuz

HİLMİ YAVUZ

Hilmi Yavuz, 1936, İstanbul doğumlu. İstanbul'da Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdi, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okudu. 1952-1957 yılları arasında Vatan gazetesinde muhabir olarak; 1962-1964 yılları arasında da Cumhuriyet gazetesinde dış haberler sekreteri olarak çalıştı. 1960 yılında Pulliam Bursu ile A.B.D'ye giderek Indianapolis'te, Indianapolis Star ve Indianapolis News gazetelerinde görev yaptı. İngiltere'de BBC Radyosu Türkçe Bölümü'nde çalıştığı yıllarda (1964-1969) Londra Üniversitesi'ne bağlı University College Felsefe Bölümü'nde yüksek öğrenimini tamamladı. Dönüşünde Cumhuriyet gazetesinde (bir kısmı Ali Hikmet imzasıyla), Milliyet gazetesinde kitap eleştirileri, incelemeler, Yeni Ortam gazetesinde de köşe yazıları yazdı. Uzun yıllar Mimar Sinan ve Boğaziçi Üniversiteleri'nde Uygarlık Tarihi ve Felsefe okuttu; Ercan Arıklı ve İsmail Cem'in yayımladıkları Politika gazetesinin sanat sayfasında köşe yazıları yayımlandı. Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki öğretim görevinden emekli oldu (2001). Halen Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde, öğretim üyesi (senior lecturer) olarak görev yapmakta ve Zaman gazetesinde köşe yazıları yazmaktadır: İki oğlu (Ali Hikmet ve Ömer Emre) ve bir de torunu (Mercan) vardır.

Şiire başlayışı, lise yıllarında Dönüm dergisindedir. İlk kitabı, 'bakış kuşu' (1969) idi. Onu, 'bedreddin üzerine şiirler' (1975), 'doğu şiirleri' (1978), 'yaz şiirleri' (1981), 'gizemli şiirler' (1984), 'zaman şiirleri' (1987), 'söylen şiirleri' (1989), 'ayna şiirleri' (1992), 'çöl şiirleri' (1996), 'akşam şiirleri', (1998), 'yolculuk şiirleri' (2001), 'hurufi şiirler' (2004) ve 'kayboluş şiirleri' (2007) izledi. Son beş kitabı dışında 'toplu şiirler'ini 'gülün ustası yoktur' (toplu şiirler 1) ve 'erguvan sözler'de (toplu şiirler 2) (1989) derledi, 'kayboluş şiirleri' dışında tüm 'toplu şiirler'inin yeni basımı ise, 2006 yılında, 'büyü'sün yaz!' adıyla yapıldı. Deneme ve incelemelerinden bir bölümü 'Felsefe ve Ulusal Kültür' (1975), 'Roman Kavramı ve Türk Romanı' (1977), 'Kültür Üzerine' (1987), 'Yazın Üzerine1 (1987), 'Denemeler Karşı Denemeler' (1988), 'Dilin Dili' (1991), 'İstanbul Yazıları' (1991), 'Okuma Notları' (1992), 'İstanbul'u Dinliyorum' (1992), 'Geçmiş Yaz Defterleri' (1998), 'İnsanlar, Mekânlar, Yolculuklar' (1999), 'özel Hayattan-Küreselleşmeye' (2000), 'Budalalığın Keşfi' (2002) ,'Kara Güneş' (2003), 'Sözün Gücü' (2003), 'Bulanık Defterler' (2005), 'Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar' (2005), 'Biz Bu Dünyadan Değil miydik?' (2006) ve 'Yüzler ve İzler' (2006) adlı yapıtlarındadır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (ve daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde) 25 yıl boyunca verdiği 'Uygarlık Tarihi' derslerini (Burcu Pelvanoğlu ile birlikte) 'Batı Uygarlığı Tarihine Teorik Bir Giriş'te (2008) topladı. Üç de anlatı yazdı: 'Taormina' (1990), 'Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri' (1991) ve 'Kuyu' (1994). 'doğu şiirleri' ile 1978 Yeditepe Şiir Armağam'nı, 'zaman şiirleri' ile de 1987 Sedat Simavi Büyük Edebiyat ödülü'nü kazandı. 'Ceviz Sandıktaki Anılar'da (2001), ilk gençlik yıllarına ilişkin anılarını derledi. Nobel Edebiyat ödüllü Şili'li şair Pablo Neruda'nın 100. doğum yıldönümü dolayısıyla, Neruda'nın şiirlerini Türkçe'ye çevirdiği için kendisine 2004 yılında Şili Cumhurbaşkanlığının özel Şeref Madalyası verildi.

İçindekiler

Sunuş 5

Şiir ve Eleştiri 6

Okuma Biçimleri 1: Yazar Merkezli Okuma 8

Okuma Biçimleri 2: Okur Merkezli Okuma 12

Okuma Biçimleri 3: Metin Merkezli Okuma 17

Bir Metin Merkezli Okuma Denemesi 19

Okuma Biçimleri 4: Şiir ve Psikanaliz 25

Tanpınar: Yahya Kemal'in Ephebe'si 29

Genel bir Okuma Modeline Doğru 37

Kenara Çekilmekten Yola Çıkarak Sezai Karakoç'u Marksist Kuram Bağlamında Yeniden-Okuma Denemesi 41

Necatigil'in KTL Şiirini bir Modern 'Muamma' Olarak Okuma Denemesi 49

Yapı ve Bağlam 52

Şiirde Tecrit mi (Soyutlama), Teşhis mi (Somutlama) Önce Gelir? İki Farklı 'Usul' 55

Şiir ve Gerçeklik 57

Şiir, Dil, Hakikat 59

Hölderlin ve Şiirin Özü 61

Doluluk: Şiir + Felsefe 66

Şiir ve Ruhaniyet 68

Şiire ilişkin İki Mesele 70

Şiir Hangi Sözcüklerle Yazılmalı Ki… 74

Şiir Öğretilebilir mi? 77

Şiir Değiştirilebilir mi? 80

Bir Şair Başka Bir Şairin Şiirini Değiştirirse... 83

Şiir Çevirisi Üzerine 86

Felsefenin Şiir Üzerindeki Tahakkümünün Yapısökümüne İlişkin Notlar 88

Şiir ve Entelektüel Tarih 90

Şiir, Neden Bu Kadar Ürkütücü? 92

Şiir ve Satış 94

Şairler ve Kadınları 98

Şiir Okumaya Dair 103

Yahya Kemal Deist mi idi? 105

Yahya Kemal: Rindlik ve Melâmet 109

Fazıl Hüsnü Dağlarca'da 'Nitelik' ve 'Nicelik' Üzerine Aykırı Notlar 113

Tûtînâme 115

Mesnevî Şerhleri Üzerine 118

Ney ve Edebiyat: Modern Türk Edebiyatında Ney'in Simgeselliği Üzerine Bir Deneme 121

Divan Edebiyatı Beyanındadır'da İki Mesele 127

Sanat, Sanat için midir, Yoksa Toplum için mi? 132

Müzik ve Gürültü 134

Yunus ve Mozart 136

Kutluer, Mozart, Nietzsche 139

Gelenek, Müzik ve Tanrıkorur 141

Bir Büyük Bestekâr: Cinuçen Tannkorur 144

Cenneti Beklerken 146

Derviş Zaim'in Nokta'sı 148

Zeki Faik izer'in 'İnkılâp Yolunda'sı ve Bir 'Görsel ideoloji' Okuması 151

Kamil Fırat'ın 'Düş Kentleri' Bağlamında Bir Objenin 'Haz Objesi' Olarak Temellükü Üzerine 154

Bir Kubbe Fotoğrafçısı: Kamil Fırat 156

Kamil Fırat'ın 'Ufka Dair' Sergisi Üzerine 158

Rahmi Aksungur'un Heykel Sergisi: 'Soyutun, 'imgeselin ve 'Somutun Bir Aradalığı Üzerine Notlar 160

Sunuş

Elinizdeki kitap, ilk bölümüyle, benim şiir okuma uğraşılarımın ürünü. Türkiye'de şiirin, teorik bir bağlamda okunması konusunda ne yazık ki, çok az uğraş veriliyor. Bu, belki de 'zamanın ruhu'nun ('Zeitgeist'), edebî okumaları, ağırlıklı olarak romana ve düzyazı türlerine doğru yönlendirmiş olmasındandır. Ama Türkiye gibi, edebî tarihi, şiir ile özdeşleşmiş olan bir ülkede, şiirin, teorik yeniden okumalarla, Zeitgeist'a eklemlenmesi mümkün olabilir. En azından bu konuda iyimser ve umutlu bir bakış açısına ihtiyaç var.

İlk bölüm, bu doğrultuda yazılmış yazılardan oluşuyor. İkinci bölüm ise fotoğraf, sinema, resim ve heykele ilişkin, somut metinsel örneklerden yola çıkarak yapılan okumalardır. Okumalara katılınır ya da katılmmaz, ama kendi içlerinde tutarlı olmadıklarını söylemek mümkün değil.

Biz gayret gösterdik, tevfik Allah'tandır.

Hilmi Yavuz
Ayaspaşa,
26 Ocak 2010

Şiir ve Eleştiri

Eleştiri tarihimizi Divan edebiyatının ‘şuara tezkireleri’ ile başlatanlar var. Elbette, tezkirelerdeki biyografilerin sübjektif ve değer yargısı içeren bölümlerini ‘eleştiri’ sayarsak! O nedenle de Tanzimat eleştirisi, Şinasi’nin Fatin Tezkiresi’nin yeniden basımı konusundaki yaklaşımı ile objektif sayılabilecek bir nitelik kazanır. Ama bilindiği gibi, Tanzimatçılar, tenkid kavramını değil, eleştirinin, yapıtın olumsuz yönlerini sergilemek anlamında muaheze kavramını tercih etmişlerdir. Batılı anlamda ‘edebî tenkid’in ise, Servet-i Fünûncular aracılığıyla özellikle Hyppolitte Taine ve Sainte-Beuve etkisinin ağır bastığı pozitivist ve bir anlamda (özellikle de Taine bağlamında!) ırkçı bir eleştiriyi öne çıkardığı görülür; —Servet-i Fünûn’un önde gelen eleştirmeni Ahmet Şuayb’ın Taine ile ilgili çekincelerini unutmadan elbette...

Şiir eleştirisi ise Tanzimat’la birlikte, bir yapıt ya da bir şiir üzerinden değil, bir tür üzerinden yapılır. Ziya Paşa’nın Şiir ve İnşa’sı[{1}] ile başlayan Divan edebiyata eleştirisi, Cumhuriyet döneminde Abdülbaki Gölpınarlı’nın *Divan Edebiyatı Beyatımdadır*’ı[{2}] ile neredeyse birebir tekrarlanır. Divan şiirinin, Victoria Holbrook’un deyişiyle[{3}], ‘görünmez’ kılınması sürecidir bu! (Ayraç içinde belirteyim: Tanzimat ve Servet-i Fünûncuların Divan edebiyatına bakışı üzerine son derece değerli ve kuşatıcı bir çalışma, Dr. Erdoğan Erbay’ın *Eskiler ve Yeniler*[{4}] başlıklı doktora tezidir. Elbette, Prof. Dr. Bilge Ercilasun’un *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkid*’ini[{5}] ve Dr. Hacer Gülşen’in *Milli Mücadele Dönemi Edebiyatında Edebî Tenkid*’ini[{6}] unutmadan!)

Cumhuriyet döneminde şiir eleştirisinden söz ederken ise ilk akla gelenler Ataç’ın izlenimci eleştirileri, Mehmet Kaplan’ın *Şiir Tahlilleri*[{7}], Fethi Naci’nin, Asım Bezirci’nin Marksist eleştirileri ya da Hüseyin Cöntürk’ün ‘Yeni Eleştiri’ (*New Criticism*) tarzı yazıları. Marksist ve Yeni Eleştiri dışında teorik hiç eleştiri yok!

1990’lardan sonra, şiir eleştirisi yerini, ‘şiir okuma’ya bıraktı. ‘Okuma’, şiir yorumlamaya ilişkin hermenötik ufkun genişlemesi anlamına geliyordu. Salt şiir okumak üzere üretilmiş olan teoriler (mesela, Michael Riffaterre’in Semiyotik Kuramı) ile eleştirinin, edebiyatın içinden ve salt retorik araçlarla (*metafor, metonimi*) yapılması demekti. Psikanalitik eleştiri, Lacan’m, Freud’un

‘yoğunlaştırma’ ve ‘yer değiştirme’ kavramlarını Jacobson’un *metafor* ve *metonimi* kavramlarıyla birebir ilişkilendirmesiyle, metnin bir ‘rüya metni’ olarak okunmasını sağladı. Lacan örneğinden yola çıkarak, bu kez Marx’ın ‘tarih’ ve ‘ideoloji’ kavramlarıyla, *metonimi* ve *metafor* kavramları arasında mütekabiliyet ilişkisi kurup Marx’çı şiir okunmasına hem edebî hem de teorik (bilimsel) bir açılım kazandıran çalışmalar da oldu. Postkolonyal ve Feminist okumaların teoriyle, edebî retorik araçlar arasında ilişkiler kurarak gerçekleştirilmesi için yapılan araştırmalar da, bildiğim kadarıyla, sürüyor.

Şiir eleştirisi alanında her şey, asıl şimdi başlıyor.

Okuma Biçimleri 1:
Yazar Merkezli Okuma

Okuma Biçimleri'! Bu adı, John Berger'in *Görme Biçimleri*'ne özenerek koydum yazımın başlığına; —her ne kadar benim anlatacaklarımla Berger'inkiler arasında bir benzerlik söz konusu olmasa da!

'Okuma Biçimleri'nden bir edebî metnin okunma, yorumlanma ve anlamlandırılma biçimlerini kastettiğimi belirtmeliyim. Şüphesiz bir metin, birbirinden çok farklı bağlamlarda okunabilir; ama galiba, en doğrusu, öncelikle, bu bağlamların neler olduğunu ortaya koymak olmalıdır. Bunun için de, bir edebî metnin üretim ve tüketim sürecini inşa eden 'olmazsa olmaz' unsurlarını, kriter olarak almak gerekiyor.

Bilinenden başlayayım: Bir edebî metnin üretim ve tüketim sürecinin üç temel unsuru vardır: Yazar (üretici), yapıt (ürün) ve okur (tüketici). Bunlardan herhangi biri olmazsa, üretim ve tüketim süreci tamamlanmış olmaz. Bu unsurlar da, 'okuma biçimleri'nin bağlamını oluştururlar. Dolayısıyla, birbirinden farklı üç 'okuma biçimi'ni ayırt etmemiz mümkün hale gelir: Yazar merkezli okuma, metin merkezli okuma ve okur merkezli okuma! Orta Çağ belagatinin kullandığı terimlerle söylersek *intentio auctoris* ('yazarın niyeti' veya 'yazar merkezli okuma'), *intentio operis* ('metnin niyeti' veya 'metin merkezli okuma') ve *intentio lectoris* ('okurun niyeti' veya 'okur merkezli okuma'). Kısaca okuma, yorumlama ve anlamlandırma uğraşı, ya o metnin yazarının metne verdiği anlamın ne olduğunu (yazarın niyetini) bularak, ya yazarından bağımsız olarak metnin kendisinin anlamını (metnin niyetini) ortaya koyarak, ya da okurun o metni nasıl yorumladığına (okurun niyetine) bakılarak gerçekleştirilebilir.

'Yazar merkezli okuma' özellikle, 'doğru yorum'un ne olduğu sorusuyla yakından ilişkilidir. E.D. Hirsch, ilki 1967'de, İkincisi 1976'da yayımlanan *Validity in Interpretation*[8] (Yorumda Geçerlilik) ve *The Aims of Interpretation*[9] (Yorumun Amaçları) adlı çalışmalarında, metnin yorumunda her zaman problemler çıkabileceğini kabul etmekle birlikte, yine de 'doğru yorum'un olduğunda ısrar eder. Hirsch'e göre, 'doğru yorum' vardır ve edebiyat araştırmalarının amacı, bu yorumu bulmak olmalıdır. 'Doğru yorum' ise, 'metne,

yazarın kendi yüklediği anlamın bulunması' demektir. Janet Wolff'un *Sanatın Toplumsal Üretimi*[10] adıyla dilimize çevrilen kitabında da belirttiği gibi, Hirsch, 'yeni okurlar[ın], metinden her zaman yeni, arzu edilmeyen sonuçlar çıkarabildiklerini]', ancak bunun, yazarın 'özgün' niyetiyle, ya da metne yazarca 'yüklenen, istenen anlamın araştırılmasıyla aynı şey' olmadığını iddia eder.

E.D. Hirsch'in 'doğru yorum'un yazarın niyetini ortaya çıkarmak olduğu konusundaki iddiası, genelde, bizzat kendisinin de kabul ettiği gibi, bu yorumdan emin olamayacağımıza ilişkin, ciddi bir eleştiriyle karşılanmıştır. Hirsch, şöyle der: "Bir yoruma dair kendi tahminlerimizin doğru olduğundan hiçbir zaman emin olmasak da, doğru olmaları olasılığının olduğunu biliriz ve bir disiplin olarak yorumculuğun asıl amacı da budur: Doğru yoruma varma ihtimalini sürekli arttırmak." Hirsch, yorumcunun şu soruyu sorması gerektiğini bildirir: "Tüm olasılıklar gözönüne alınarak: 'Yazar, ne anlatmak istemiş olabilir?' "

Hirsch, yazar merkezli okuma biçiminin dışında, metin ve okur merkezli okuma biçimlerini, 'yazarın anlamı[nın] yok sayıl[dığı]' ve 'yazar[ın] acımasızca sürgüne gönderil[diği]' gerekçesiyle reddeder. Şüphe yok: Hirsch'in savunduğu 'yazar merkezli okuma'nın, yorumun 'yazarın niyeti' ile örtüşüp örtüşmediğinden, kısaca 'doğru yorum' olup olmadığından hiçbir zaman emin olunamaması bir yana, metnin anlamını teke indirgemek gibi bir başka maluliyeti de vardır. 'Doğru yorum' her zaman, tek yorum olacağından, metin bu anlamda 'çoğul okuma'ya kapatılmış olmaktadır. Dahası, mesela Gadamer gibi bazı kuramcılar, 'yazarın anlamının, ilkesel olarak bile anlaşılamayacağı' kanaatindedirler.

Bir edebî metnin anlamı, o metnin yazarının niyeti (*intentio autoris*) ile bir ve aynı şey midir? Metnin anlamı ile yazarın niyeti arasında bir özdeşlik ilişkisinden söz edilebilir mi?

Başta Gadamer olmak üzere birçokları, içinde cevaplandırılması mümkün olmayan birtakım soruları barındırdığı gerekçesiyle Hirsch'in teorisini reddetmiş olsalar da, yorum tarihi bakımından önemli bulduğum için, 'yazarın niyeti' konusunu irdelemeye değer görüyorum.

Hemen şunu belirteyim: Yorum tarihi üzerine Türkçe'de dört başı mamur bir ya da birkaç metin bulmak zordur. Janet Wolff'un *Sanatın Toplumsal Üretimi* adlı kitabını anmıştım, ama elimizde, Hirsch'in, yazarın niyetini, metnin anlamı ile özdeşleştiren yaklaşımını kuşatıcı bir biçimde irdeleyen, çok başarılı bir çalışma

var: Dr. Burhanettin Tatar'ın *Felsefi Hermenötik* ve *Yazarın Niyeti*[{11}] Dr. Tatar'ın kitabının altbaşlığı, *Gadamer Versus Hirsch* (Gadamer Hirsch'e Karşı). Dolayısıyla, kitapta, ağırlıklı olarak Gadamer'in yönelttiği eleştiriler öne çıkıyor.

Nedir bu eleştiriler? Dr. Tatar'ın belirttiğine göre, *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde Gadamer, yazarın niyeti ile metnin anlamının, 'özleri itibarıyla farklı şeyler oldukları varsayımından hareketle, anlam ve yazarın niyetinin özdeşleştirilmesini açıkça reddetmektedir]'. Bu bağlamda Gadamer, şunu ileri sürer "Sadece ara sıra değil, fakat daima, metnin anlamı yazarının [niyetini] aşar."

Peki, Gadamer ne düşünüyor bu konuda? Şunu: "[M]etnin anlamı, herhangi bir tarihsel bireyin bilincini aşan hakikat iddiasında bulunduğu için kendisini tecrübe eden şahsı değiştiren bir tecrübe haline gelir. (...) [M]etin, yazarın niyetine ya da onun bilincine doğru geriye değil, fakat aksine, yorum ortamınca açılan açık alana doğru (ileriye) işaret eder. Ona göre, metnin anlamının 'yazarın öznelliğine doğru geriye gitmek için hiçbir nedeni [yoktur]." (alıntılar, Dr. Tatar'dan) Janet Wolff da, Gadamer'in Heidegger'i izleyerek, bireyi (İngilizce metinde: 'self'), yorumlama eyleminin dışında tutmanın olanaksız olduğunu, (şimdi'nin bakış açısından yapılacak yorumun) her zaman bir yeniden-yorumlama olduğu kanaatini taşıdığını bildiriyor. Yorumlama, Gadamer'e göre, *ufukların kesişmesi*dir (*fusion of horizons*); —'geçmişle bugünün, yazarla okurun' ufuklarının kesişmesi!

Gadamer, Aydınlanma'nın kötülediği 'ön yargı' kavramını aklamakla kalmaz, onu kendi hermenötiğinin temelkoyucu kavramlarından birine dönüştürür: "Eğer ön yargılarımız yoksa yani taraflı değilsek, bir metinden ne elde etmek istediğimizi bilmiyorsak, başlangıçta, metne nasıl yaklaşacağımıza ilişkin bir yönteme sahip değiliz demektir. Ön yargılar, anlamanın ön koşullarıdır."

Hirsch'in teorisi için 'yorum tarihi bakımından önemli', dedim; - evet, öyle! Her şeyden önce, bu teorinin bir felsefi arkaplan üzerine inşa edilmeye çalışıldığını, Dr. Tatar'ın kitabından öğreniyoruz. Bu arkaplanda Husserl'in fenomenolojisi duruyor. Husserl, bütün zihinsel edimlerin (var olan ya da var olmayan) bir objeye yönelmesinin (*intentionality*) zorunlu olduğunu öne süren Brentano'yu onaylar ve sistemini bu öne sürüşten yola çıkarak inşa eder. Hirsch de, metnin anlamının yazarın niyetiyle olan özdeşliğini, objenin (metnin) kimliğinin (*identity*), bilinçle (yazarın bilinci) bir ve aynı şey olduğuna ilişkin Husserl'ci argümana dayandırıyor.

Dr. Tatar, Hirsch’e yönelttiği ve yöneltilen eleştirileri de dile getirdiği bu başarılı çalışmasında, Türkçe felsefe terminolojisiyle bağdaşmayan bazı kavramları kullanmasaydı çok daha iyi olurdu, diye düşünmeden edemiyor insan. Mesela, iki şey arasındaki ayniyet için de, bir objenin kimliği (ya da, ne’liği) için de, ‘özdeşlik’ kavramını kullanıyor. Frege’nin ‘bedeutung’ kavramını ‘önem’ diye çeviriyor. Bu ufak terminoloji hataları bir yana, kitabın, okur için azımsanamayacak bir katkı oluşturduğunu da, belirtmek gerekiyor.

Okuma Biçimleri 2:
Okur Merkezli Okuma

Bir metin nasıl okunmalı? Edebiyat teorileri, bunu ya (i) yazar merkezli olarak okuma, yani, ‘yazarın niyeti’ni (*intentio auctoris*) açığa çıkaracak bir okuma; ya (ii) metin merkezli okuma, yani ‘metnin niyeti’ni (*intentio operis*) açığa çıkaracak bir okuma; yahut da (iii) okur merkezli okuma, yani ‘okurun niyeti’ni (*intentio lectoris*) açığa çıkaracak bir okuma biçiminde öbeklendirirler. Oysa eleştiri pratiği, edebiyat teorilerinin bu kesin sınırkoyucu öbeklendirmelerini aşan, teoriyle pratiğin örtüşmediği durumlarla karşı karşıya bırakır bizi. Gerçekten de, edebiyat teorilerinin ‘yazar’, ‘metin’ ve ‘okur’u birbirinden katı ve kaim çizgilerle ayırarak temellendirdiği yaklaşımlara, eleştiri pratiklerinde ne kertede bağlı kalındığı, üzerinde durulması gereken kışkırtıcı bir sorudur.

Hans-Georg Gadamer’in *Wahrheit und Methode*’de{12}, okurla metin arasında bir yorumbilimsel dialog (hermenötik dialog) biçiminde gerçekleştiğini öne sürdüğü okuma, tam da edebiyat teorisi ile eleştiri pratiğinin birebir bir mütekabiliyet içinde bulunmadığını gösteren tipik bir örnektir. Hem okur hem de metin, anlam üretme sürecine ilişkin okumada birlikte var olurlar Gadamer’e göre. Prof. Dr. Şara Sayın’ın *Metinlerle Söyleşi*’sinde{13} belirttiği gibi, "Okur-metin ilişkisinde okuru özgür, bağımsız bir özne, metni ise öznenin üzerine eğildiği dural [statik, H.Y.] bir nesne olarak değil, her ikisini de etkileşim süreci içinde oluşan bir bütün olarak görmek gerekir." Yorumbilimsel söyleşide okur, kendi ‘ön yargıları’ ile metne yaklaşır. Gadamer’in ‘ön yargılara karşı ön yargılı olmamamız gerektiği’ ifadesini, Prof. Sayın da, "Ön yargı, yanlış yargı değil, [...] doğruyu olduğu kadar yanlışı da içerebilen yargıdır." şeklinde ifade ediyor. Doğru olanı yanlış olandan ayırmak için de ‘gelenek’e başvurmak gerekir. Gadamer’e göre "Geçmişi olduğu kadar bugünü de içeren geleneğin belirlediği, yönlendirdiği [...] olumlu [...] ön yargılar aracılığıyla metne yaklaşarak geçmiş ile bugün, metin ile okur arasında bir köprü kurabilmek ve böylece anlama sürecinin ilk adımını atar."

Gadamer’in ön yargılar, dolayısıyla da ‘gelenek’le inşa ettiği tarihselliğin yerini, Stanley Fish’in *Is There a Text in Tlıis Class*{14} (Bu Sınıfta Bir Metin Var mı?) adlı kitabında, ‘yorumlama stratejileri’ (*interpretive strategies*) alır; - ancak

temelli bir farkla: Gadamer, yorumbilimsel okumanın nesnel bir okuma olduğu kanısındadır; Fish ise, ‘yorumlama stratejileri’nin nesnellikle hiç ilgisi olmadığı! Fish, *Is Tlıere a Text in Tlıis Class*’ta, edebiyatın ‘konvansiyonel bir kategori’ olduğunu ve ‘herhangi bir tarihte neyin ‘edebiyat’ olarak tanındığı[nın], onun öyle olduğunu kabul eden cemaat kararının bir fonksiyonu’ olarak karşımıza çıktığını söyler. Dolayısıyla, metni anlamlandıran, okurun kendisiymiş gibi görünse de okur, ‘toplumda içinde yaşadığı ve değerlerini benimsediği kesimin’ (-ki bu kesim, Fish’e göre, ‘yorumlama cemaati’nin ta kendisidir) dayattığı ‘yorumlama stratejileri’nin belirlediği bir konumdadır. O nedenle de, Fish’te Gadamer’in aksine, ‘yorumlama stratejileri’ okuma sonrasında ‘yürürlüğe konulmaz’lar: "[Yorumlama stratejileri] okumanın biçimidirler ve okumanın biçimi oldukları için de, metne biçimini verirler; genellikle kabul edildiği gibi, metnin [içinden] çıkmaz, tersine metni [dışarıdan] inşa ederler." Başka bir deyişle söylemek gerekirse, "Bu stratejiler, okuma ediminden önce gelirler ve önce geldikleri için de neyin okunduğuna biçim verirler; - çoğu kez zannedildiği gibi, bunun tersi değildir söz konusu olan..." Dolayısıyla Fish’e göre, ‘anlamı üreten ne metin ne de okur’dur; - ‘yorumlama cemaatleri’dir! ‘Yorumlama cemaatler’i de çok olduğuna göre, eleştirinin işlevi, doğru okuma yolunu belirlemek değil, okumanın çok sayıdaki olası perspektiflerden hangisinden yola çıkılarak yapılacağını belirlemektir. Fish, şu sonuca varıyor: "Bir zamanlar, yorumun, her biri, deyiş yerindeyse, tek seçicisi konumunda bulundurularak birbiriyle rekabet halinde gösterilen öğelerinin (metin, okur, yazar) tümü, şimdi, yorumun ürünü olarak görünmektedir."

‘Yorumlama cemaatleri’ni belirleyen nedir? Marksizm bağlamında ‘sınıflar’ mıdır, yoksa başka bir toplumsal yapılanmadan mı söz ediliyor?

Burada sorulması gereken soru, Stanley Fish’in okuma biçiminin Marksist bir okumadan farklı bir yaklaşıma işaret edip etmediği olmalıdır. Gerçekten de Fish’in ‘yorumlama cemaati’ olarak kavramsallaştırdığı topluluğun, Marx’ın ‘sınıf’ kavramıyla atıfta bulunduğu topluluktan; dolayısıyla da, Fish’in ‘yorumlama stratejileri’ ile kastettiği ne ise, onun, Marx’ın ‘ideoloji’ ile kastettiği şeyden farklı olup olmadığı, üzerinde durulması, kışkırtıcı sonuçlara varılmasını olanaklı kılan bir sorudur.

Kışkırtıcı, çünkü bu mesele, metnin varlığına ilişkin bir ontolojik arkaplan üzerinden irdelenmeyi gerektiriyor. Stanley Fish, metnin maddi bir kimliği olmadığım, ya da Anthony Easthope’un deyişiyle ‘gösterenlerin maddeselliğine dayanan biçimsel öğelerin, ‘yorumlama cemaati’ dışında bir varlığının

olamayacağı'nı, dolayısıyla da, anlamın da bir 'yorum-etkisi'nden (*an effect of interpretation*) öte bir şey ifade etmediğini öne sürmektedir. Bu, metinle, onu yorumlama stratejileri bağlamında anlamlandıran okur arasındaki ilişkinin, bir tür Berkeley'ci İdealizm temelli bir immateryalizme dayandığını gösterir. Fish, neredeyse öylesi bir dile getirişle söylüyor bunu: Metindeki gösterenlerin (sıfatlar, fiiller, ölçü, aliterasyon, kafiye vb .), 'bazen göze görünür, bazen da görülmez' olduklarını öne sürüyor; - tıpkı Berkeley ve onun izinden giden immateryalistlerin öne sürebilecekleri gibi!

Hiç kuşku yok: Marxist bir okuma, metnin maddeselolmayışını (*immateriality*) bir felsefi veri olarak kabul etmeyecektir. Bu durumda da okuma uğraşının, okurun 'ideoloji'si ile metin arasında bir ilişki olarak temellendirilmesi, elbette mümkün değildir. Öyleyse, Fish'in 'yorumlama strateji'sini 'ideoloji'ye, dolayısıyla 'yorumlama cemaati'ni de 'sınıf'a indirgemek sözkonusu olamıyor.

Stanley Fish, Is There a Text in Tlıis Class'ta şaşırtıcı okumalar yapıyor, öğrencilerinden, tahtaya alt alta yazdığı (ve onların kim olduklarını bilmediği) yedi özel ismin, bir dinsel şiir olduğunu bildirerek yorumlamalarını istiyor:

Jacobs-Rosenbaum
Levin
Thorne
Hayes
Ohman (?)

Öğrencilerin de bunu yaptıklarını, bu yedi özel ismi, bir şiir gibi okuyarak yorumladıklarını belirtiyor. Easthope'un *Literary into Cultural Studies*'te[{15}] söylediği gibi, Fish, "Metin diye bir şey yoktur; sadece okur ve onun yaptığı yorum vardır!" konusundaki görüşünü kanıtlamak için yapıyor bunu... Ve yine Easthope'un deyişiyle, bu deney 'bir inşaolarak- edebiyatın sıfır derecesi'ne ulaşıldığını gösteriyor.

"Metin yok, yorum var!" Bu görüş, aslında Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*'de[{16}] 'iyi' ve 'kötü' sözcükleri bağlamında öne sürdüğü düşüncelerin, edebiyat teorisi alanına uygulanan bir varyantı sayılabilir. Foucault da, 'sözcükler, aslında, yorumdan başka bir şey değildirler; bütün tarihleri boyunca, birer işaret olmadan önce, birer yorum olmuşlardır' der ve 'yorum'un 'işaret'e olan önceliğinin, modern hermenötiğin temelkoyucu özelliklerinden biri olduğunun altını çizer.

Stanley Fish, öyle görünüyor ki, Berkeley'ci bir İdealizm ile Nietzsche'ci bir Perspektivizm arasında, bir yerde, konumlandırıyor edebiyat (okuma) teorisini...

Öte yandan Roland Barthes, *Yazarın Ölümü* başlıklı yazısında{17} şöyle der: "Bir metin, birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi, yarışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluşur. Ama bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır, bu da bugüne kadar sanıldığı gibi yazar değil, okurdur. [...] Bir metnin tekliği onun nereden geldiğinde (kökeninde) değil, nereye gittiğindedir. [...] Okurun doğuşu, yazarın ölümü bahasına gerçekleşmek zorundadır."

Barthes'in okur merkezli bir okumayı öne çıkardığı bu metin, bizzat onun da söz ettiği gibi, XIX. yüzyılda Stephane Mallarmé ile başlayan bir geleneğe işaret ediyor: "Fransa'da Mallarmé," diyor Barthes, "hiç şüphesiz, dilin, o güne kadar [metnin] sahibi olduğu sanılan yazarın yerine ikame edilmesi zorunluluğunu bütün boyutlarıyla gören ve öngören ilk kişidir."

Barthes'e göre edebî bir metinde konuşan, dil'in kendisidir; - yazar değil! Dolayısıyla Barthes'in teorik olarak gerekçelendirdiği Strüktüralist (Yapısalcı) okuma, 'yapıt'la 'metni' birbirinden ayırır. Yapıt, yazara, metin de okura aittir. Metin (text), okura kendisi için anlam ve etki üretmek üzere bir gösterenler örgütlenmesi olarak verilmiştir. Anthony Easthope'un *Literary into Cultural Studies*'te{18} belirttiği gibi, 'ister edebî, ister popüler kültürel metinler olsun, [metinler] bir göstergeler sistemiyle çalışır; anlam da gösterenlerin organizasyonundan çıkarsanır.'

Bu nedenle de Barthes için, okur daha önceleri yazarın yaşadığı alanda yaşar. Burada, David R. Shumway'in Michel Foucault üzerine yazdığı kitaptan{19} alıntılayarak söylersem, okurun yerine 'eleştirmen'i koymak daha doğru olacaktır; - Barthes'in istediği, eleştirel bir okuma üretimine, özgün yapıttan daha büyük bir önem verilmesidir çünkü... Böylece 'kural öznelliğin, teknik de ifadenin yerini alır'.

Barthes'in Balzac'ın *Sarrasine* okumasında da (S/Z){20} dile getirdiği gibi, yazarın *Sarrasine*'de kendisini ifade etmesi gibi bir durum düşünülemez; - çünkü bu, yazarın, yazdığından bağımsız ve yazdığından önce bir 'kendilik'i (şelfi olduğu ve bu 'kendilik'in dilde yazar tarafından temsil edildiği anlamına gelir. Oysa yazar, metnin bir konvansiyonudur; 'kâğıttan bir yaratıktır', ya da bir 'dil-etkisi'dir; - hepsi o kadar!

John Sturrock, *Structuralism and Since*'de{21} Barthes üzerine yazdığı makalede,

Barthes’e göre yazarın konumunun ‘yazar[ın], yazının parçası olan, gerçek ya da içerilmiş bir dilbilgisel özne’ olduğunu bildirir. Bu ‘kâğıttan yaratık’, *Metnin Hazzı*’nda{22} bir ‘örümcek metaforu’ ile işaretlenir: Yazar ya da özne, ‘örümceğin ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi’ yok olur. Zira ‘metin demek, dokuma demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapılıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün, dokumanın kendisine odaklanı[lmaktadır.]’

Pek iyi de, Michel Foucault soruyor: "Yazarın ölümü mümkün müdür?"

Okuma Biçimleri 3:
Metin Merkezli Okuma

Bir edebiyat eserinde anlamın, yazarın niyeti (*intentio auctoris*) ile özdeş olduğuna ilişkin yazar-merkezli okumalardan (özellikle E.D. Hirsch bağlamında) ve okurun niyeti'yle (*intentio lectoris*) özdeş olduğuna ilişkin okuma merkezli okumalardan sonra metnin niyeti'ni (*intentio operis*) referans olarak alan ve anlamı, yazarın ya da okurun değil de, metnin niyetinin temellendirilmesi olarak okuyan teorik yaklaşımları görmek gerek.

Bu yaklaşım 20. yüzyılın başında Rus Formalistleri (Biçimcileri) ile başlayıp Amerikan-İngiliz New Criticism'i (Yeni Eleştiri) ile ve 1960'ların başından itibaren de Fransız Strüktüralizm'i (Yapısalcılık'ı) ile devam eden tarihsel süreçte teorik bağlamını inşa eder. Formalizm, New Criticism ve Strüktüralizm! Bunlar birbirlerine temelde yakın, ama farkları da gözeten yaklaşımlar. Frederic Jameson'un *Dil Hapishanesi*'nde[{23}], Şklovski'nin deyişiyle ifade ettiği gibi, Fransız Strüktüralizmi ile Rus Formalizmi, 'yeğenin amcayla ilişkisi kadar değil[se bile] [...], karşıt kuzenler kadar yakındır birbirlerine.' Yakınlık, evet; - bu akrabalık, her ikisinin de Saussure'ün dilbilimine ve bu dilbilimin ikili karşıolumlar (*binary oppositions*) üzerine kurduğu ilişkilere dayanıyor çünkü: Dil/söz; eşzamanlılık/ ardzamanlılık gibi ikili karşıolumlara!

Rus Formalistlerinden başlayalım. Onlar, edebî metinleri, yabancılaştırma' (İngilizcesi *defamiliarisation*; Rusçası *ostranenie*) aracılığıyla ortaya çıkan edebilik (Rusçası *literarinost*; İngilizcesi *literariness*) bağlamında ele alırlar. Rus Formalistlerinin önde gelen teorisyenlerinden biri olan Roman Jakobson'a göre (ötekiler: Viktor Şklovski, Boris Eyhenbaum, Yuri Tmyanov) "Edebiyat biliminin gerçek alanı, edebiyat değil, 'edebilik'tir;- 'edebilik', yani bir metni 'edebî' kılan şey!" Bu durumda, edebiyat eleştirisinin görevi, 'yabancılaştırma'yı, dolayısıyla da 'edebîlik'i mümkün kılan 'form' ve 'yapı' öğelerini analiz etmektir. Bu öğeler, metne aittir ve Nazan Aksoy ile Bülent Aksoy'un, *Rus Biçimciliği Üstüne Bir Ön Çalışmanın Notları* başlıklı yazılarında[{24}] belirttikleri gibi, Formalistler açısından 'metnin kuruluşuna, metnin kendine özgü bir söylem olarak gerçekleşmesini sağlayan' ne ise, onun ('edebîlik'in) öne çıkarılması gerekir. Dolayısıyla, edebî metinlerin formel

nitelikleri, ya da metnin edebî bir metin olarak örgütlenmesini mümkün kılan ilişkiler, metin dışına, mesela tarihsel, toplumsal ve ekonomik gerçekliklere indirgenemezler.

Form' ve 'yapı'dan söz etmem boşuna değil. Nazan ve Bülent Aksoy, Formalizm Strüktüralizme doğru yöneldikçe, '[s]adece başka edebiyat metinleriyle bağlantısı dolayısıyla kendi dışına taşan 'biçim'[in], topluma ait bütün bir göstergeler sisteminin bir parçası, bir 'yapı' olarak incelen[meye]' başlandığını belirtirler. Ancak Rus Formalistlerinin 'edebiyat[ı], edebî olmayan kategorilerle arasındaki farkla tanımladıklarını], edebiyat metninin incelenmesi[ni] de metnin içerdiği edebî malzemenin ayırt edilmesine dayandırdıklarını]' belirtmek gerekiyor. Bu da, Formalistleri, meseleyi dil ile ilişkilendirmeye götürecektir. Zira metnin içerdiği edebî malzeme, ancak bir edebî dille gerçekleşebilir.

'Yabancılaştırma', Rus Formalistlerine göre, edebî dil'in yadırgatıcılığı anlamına geliyor. Bu da Tony Bennet'in *Formalistti and Marxism*'de{25} belirttiği gibi, 'içinde gerçekliğin yaşandığı ideolojik ve kültürel formları dönüştürecek' bir yadırgatma anlamına gelir. "Dilin bu yeni düzeni, verilmiş olanı yadırgatır."; - Rus Formalistleri'nin 'otomatikleşmeyi kırma' adını verdikleri durum budur.

Bir Metin Merkezli Okuma Denemesi

1509 DEPREMİ

Bir Zaman vardı ki zamanlar içinde,
Kanatları turuncu bir kuşa benzer,
Üsküdar'ı seyrederdim sarsıldı yer,
Devrildi penceremden kanlar içinde.

Yandı gülüm üç yüz atlı vezir kulum
Mustafa'nın konağında, cumba, revak,
Düştü nakış, indi pul pul altın varak,
Taş taşa dargın, yıkıldı İstanbul'um.

Ve dev suretler göründü, Matta, Lukas,
Yohanna ve melekler, dökülmüş Bizans
Duvarlarında, çifte kartal ve İncil,

Baktılar mavimsi göklerinden bencil,
Baktılar haçlarla korkunç, titreyerek,
Çaresiz kullarıma, yalnız ve ürkek.

Oktay Rıfat'ın 1509 Depremi, adından da anlaşılacağı gibi, tarihsel bir olayla, 'Küçük Kıyamet' adıyla bilinen 10 Eylül 1509'daki büyük depremle ilişkilidir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın anlatımıyla{26}, '915 Rebiulâhırımn 25. salı günü gecesi (Uzunçarşılı, tarihi, Ɪ409 Ağustos' diye veriyor!) Memalik-i Rum denilen Amasya, Tokat, Sivas, Çorum ve havalisinde başlayıp kırk beş gün şiddetle devam eden depremde halk iki ay dışarıda çadır ve örtü altında kal[mış], [a]ynı şiddetle bu deprem İstanbul ve Edirne'de de ol[muştur].' Uzunçarşılı'nın belirttiğine göre, 'İstanbul depreminde yüz dokuz mescid, bin yetmiş ev harap olduktan başka halktan beş bin kişi telef ol [muştur].' Uzunçarşılı 'Küçük Kıyamet'in yaptığı yıkımları betimlemeyi sürdürüyor, - şöyle: "Eğrikapı'dan Yedikule'ye kadar olan üç kat İstanbul suru yıkıldığı gibi Yedikule'den de başlayıp deniz kenarında İshakpaşa semti kapısına kadar harap oldu. Bunlardan başka Fatih Camii'nin kubbesi ve direklerinin başları çatladığı gibi imaret, hastahane ve Sahn medreselerinden bazılarının ve diğer bazı medreselerin de kubbeleri yıkıldı. Fatih tarafında Karaman Mahallesi baştanbaşa harap oldu.

Sultan Bayezid Camii'nin kubbesi dağıldı ve Hadım Ali Paşa Camii'nin (Divanyolu'ndaki Atik Ali Paşa Camii) kubbesi düştüğü gibi Atmeydanı'ndaki sütunlarından altı tanesi devrildi. Yeni Sarayın (Topkapı Sarayı) deniz tarafı yer yer harap oldu.

Sultan Bayezid bu zelzele münasebetiyle Edirne'ye gittiyse de aynı sene Recebinin dokuzunda, yani İstanbul zelzelesinden on beş gün sonra da İstanbul'dakinin aynı şiddetle orada da bir deprem oldu. Mimar Hayreddin, on beş günde padişah için Edirne'de bir çatma ahşap ev yaptı ve Bayezid orada oturdu, aynı sene Şabanının üçünde Edirne'de yine aynı şiddette deprem oldu ve Tunca taşarak üç gün geçit vermedi ve pek çok nüfus telef oldu.

İstanbul'daki yıkılan yerleri yaptırmak için yirmi evden bir kişi ve ev başına yirmi ikişer akçe takdiriyle cerahor, yani ücretli amele tedarik edildi; bu suretle Anadolu'dan otuz yedi bin ve Rumeli'den yirmi dokuz bin cerahor çıka31 nlıp üç bin kadar mimar ve dülger getirildi. Bunlardan başka yayalardan sekiz bin ve müsellem tayfasından üç bin kişiye de kireç yaktırıldı. Bu suretle devlete ait olan İstanbul ve Galata taraflarındaki yerler için 915 Zilhiccesinin on sekizinde başlayan inşaat altmış beş günde sona erdi."

Oktay Rıfat'ın şiirinde 1509 depremi, II. Bayezid'in ağzından anlatılıyor. Şiiri, önce zaman ve mekân eksenleri doğrultusunda okuyalım: '*Üsküdar'ı seyrederdim sarsıldı yer*' dizesi II. Bayezid'i Topkapı Sarayı'nda konumlandırıyor. Mekân, Topkapı Sarayı. '*Bir Zaman vardı ki zamanlar içinde / Kanatları turuncu bir kuşa benzer*' dizeleri de, 'zaman'ı günbatımı olarak saptıyor. Zamanın 'kanatları turuncu bir kuş'a benzetilmesi, akşam güneşinin Üsküdar'a vuran ışıklarının turuncu aydınlığını imliyor olmalıdır. Şiirin ilk dizesi, ayrıca söyleyişi, masal söylemiyle ilişkilendiriyor.

'*Devrildi penceremden kanlar içinde*' dizesi, günbatımı ile kan arasındaki arketipsel bağıntıyı imliyor: Daha önce Nâzım'ın *Simavne Kadısı Oğl u Şeyh Bedreddin Destanı*'nda sipahilerin 'güneşin boynunu vurup kanını göle akıt[maları]'ndan ya da ondan önce Ahmed Haşim'in '*Ufukta bir ser-i maktuu andıran güneş*'ten, dahası Apollinaire'in *Zone* (Bölge) şiirinde 'boynu vuruk güneş'ten (*soleil cou coupe*) söz ediyor oldukları anımsanırsa, Oktay Rıfat'ın da günbatımı güneşinin 'kanlar içinde' devrilmesi'yle, bu arketipsel mazmunu, 'akşam'ı imlemek için kullandığı öne sürülebilir.

'*Yandı gülüm üç yüz atlı vezir kulum / Mustafa'nın konağında, cumba, revak / Düştü nakış, indi pul pul altın varak*' betimlemesiyle bir gerçekliğe atıfta

bulunuyor. Bu betimleme, II. Bayezid'in vezirlerinden Koca Mustafa Paşa'ya ve onun konağına yapılan bir göndermedir. Rıfat'ın burada '*üç yüz atlı vezir kulum*' Mustafa'dan söz etmesinin bir arkaplanı var. N.N. Ambraseys ve C.F. Finkel'in *The Seismicity of Tıırkey and Adjacent Areas, A Historical Review, 1500-1800*[{27}] adlı çalışmalarında belirttiklerine göre (Venedikli Mario Sanuto '*Günlükler*'inde (*I Diarii*) görgü tanıklarından birinin) Transilvanya Voyvodası'nın oğlunun sözlerini aktarırken, Veziriazam Mustafa Paşa'nınki de içinde olmak üzere, Divan-ı Hümayun'dan üç vezirin konak halkının, deprem sırasında öldüklerini; Veziriazam Mustafa Paşa'nın konağındaki 360 atlının, atlarıyla birlikte telef olduklarını yazmıştır. Ambraseys ve Finkel, o tarihte Koca Mustafa Paşa'nın veziriazam olmadığına işaret ediyorlar.

Burada '*yandı gülüm*' deyişi üzerinde de durulmalı. Bunun, argo bir deyiş olduğunu düşünüyorum. Türkçe'de, genellikle bir hayıflanmayı, alaycı biçimde dile getirmek için kullanılıyor. Bu deyiş, aynı zamanda Riffaterre'in hipogram diye atıfta bulunduğu teorik kavram dolayımında da ele alınabilir: Riffaterre, *Semiotics of Poetry*'de[{28}], hipogramm 'bir alıntı, bir slogan, bir klişe-söz, ya da konvansiyonel olarak bir araya gelmiş bir öbek' olabileceğini söyler. Dolayısıyla 'yandı gülüm, keten helva' bir klişe-sözdür ve bu anlamda 1509 Depremi şiirinde bir hipogram oluşturur. Ayraç içinde belirteyim: Riffaterre için, bir hipograma gönderme yapan şiirsel im, (burada *yandı gülüm*), şiirin matrisinin bir varyantı, kısaca 'metnin niyeti'nin (*intentio operis*) 'olmazsa olmaz koşulu'dur.

Öte yandan, '*yandı gülüm*' şiirin bütününe egemen olan 'eda'yla örtüşmeyen, aykırı bir deyiş. Eski belâgatte, Tahir'ül Mevlevi'nin deyişiyle[{29}], 'eda'nın müeddâ ile yani lafzın mana, daha açığı üslûbun mevzu ile muvafık olma[ması]' diye tanımlanan bir kullanım. Anlatılan, bir deprem ve bu depremin neden olduğu yıkımlar ve can kayıplarına hayıflanmanın 'yandı gülüm' deyişiyle bağdaşması ('edanın müeddâ ile muvafık olması') söz konusu değil. Oktay Rifat, o dizede 'gülüm'le 'kulum' arasındaki ses uyumundan yararlanmak için bunu yapmış olabilir, ama şiirin edasına uygun düşmüyor.

'*Düştü nakış indi pul pul altın varak / Taş taşa dargın, yıkıldı İstanbul'um*' dizeleri, 'Küçük Kıyamet'in neden olduğu yıkımları betimliyor. '*Düştü nakış, indi pul pul altın varak*', dizesi, Topkapı Sarayı'ndaki yıkıntıları imlerken, '*Taş taşa dargın, yıkıldı İstanbul'um*' dizesiyle betimleme, saraydan kente doğru genişleyen bir yıkım görüntüsüne açılıyor.

'Sonnet' biçiminde yazılmış olan 1509 Depremi'nin son altı dizesi, bir Bizans

kilisesinin (ya da kilise ve bazilikalarının) deprem-sonrası betimlemesidir. Dolayısıyla şiirin kente açılışı, saraydan ya da konaktan bazilika ya da kiliseye geçiş doğrultusundadır. Ambraseys ve Finkel, yayımladıkları bir taslak haritada, 10 Eylül 1509 günü, İstanbul'da depremden etkilenen anıtsal yapıları göstermişlerdir. Bu haritada, deprem dolayısıyla hasar gören üç kilise ve bazilika var: Topkapı Sarayı Bazilikası, Ayasofya ve Hagios Georgios Manastır ve Kilisesi. Bu bazilika ve kiliselerdeki Hristiyan ululuları tasvirlerinin bulunduğu fresk ve mozaiklerin üzerlerinin, Fetih'ten sonra kapatılmış olduğunu biliyoruz. Büyük olasılıkla Oktay Rifat, deprem sırasında sıvaların dökülmüş olmasıyla bu tasvirlerin meydana çıkmış olmasına gönderme yapıyor. Ayraç içinde belirteyim: Topkapı Sarayı ve çevresinin Bizans devri arkeolojisi üzerinde çalışmalar yapan Hülya Tezcan'ın *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi* adlı kitabından{30}, adı geçen kilise ve bazilikalardan bugüne herhangi bir fresk ya da mozaiğin kalmadığını öğreniyoruz.

Görülüyor: Oktay Rifat, 1509 Depremi şiirinin ilk sekiz dizesini Osmanlı'ya, son altı dizesini de Bizans'a ait olan mekânlarla ilişkilendirmiştir. Osmanlı ile Bizans arasında, 'sonnet'nin iki dörtlüğünün Osmanlı'ya, son iki üçlüğünün de Bizans'a ayrılmış olması bağlamında bir konumlandırma söz konusu. Osmanlı'ya ait mekân, saray ve konak; Bizans'a ait mekânlarsa bazilika ve kilisedir. Dahası, Osmanlı'ya (saray, konak) ilişkin bölümlerde, II. Bayezid (anlatıcı özne) ve Vezir Mustafa Paşa, kısaca Sultan ve kulları ile 'kulların kulları'ndan ('üç yüz atlı') söz edilirken; Bizans'a (bazilika, kilise) ilişkin bölümlerde de, anlatıcı özne'nin değiştiğini; Matta, Luka, Yuhanna, İncil ve meleklerden oluşan betimleme öbeğinden yola çıkarak, son iki üçlükte 'anlatıcı özne'nin, Hz. İsa olduğunu varsayabiliriz. Nedeni şu: Matta, Luka, Yuhanna, İncil ve melekler metonimik betimleme öbeğine, ilk sekiz dizedeki anlatıcı özneyi, II. Bayezid'i, eklemek, onun, öbeğin içinde aykırı durmasına yol açacak; buna karşılık, bağlamı Hristiyanlık olan öbeğe Hz. İsa'yı eklemek, öbeğin türdeşliğini bozmayacaktır.

Bir olasılık da, bu öbeğin türdeşliğini bozmadan ona Bizans'ın simgesi olan 'çifte kartal'ı eklemek yoluyla, öbeğin bağlamını Hristiyanlık yerine Bizans'a kaydırmak, dolayısıyla 'anlatıcı özne'yi Bizans imparatoru olarak sabitlemektir.

Bu incelemede Bizans imparatoru yerine Hz. İsa'nın 'anlatıcı özne' olarak seçilmesi, söz konusu betimleme öbeğinde Hristiyanlığa ilişkin öğelerin, Bizans'a ilişkin öğelerden nicelik bakımından fazla oluşundan dolayıdır. Bizans'a gönderme yapan bir tek öğeden ('çifte kartal') söz edilebilirken,

Hristiyanlığa göndermede bulunan öğeler (Matta, Luka, Yuhanna, İncil, melekler) daha fazladır.

Osmanlı'ya ilişkin bölümdeki Vezir Mustafa Paşa'ya karşılık, bu bölümde İncil'leri yazanlar (Matta, Lukas ve Yuhanna) ve melekler yer alıyor. Yine birinci ya da Osmanlı'ya ilişkin bölümdeki 'kulların kulları'nı, bu bölümde 'kullar' karşılıyor. Dolayısıyla şiirin, 'bakışımlı' bir biçimde örgütlendiğini söylemek, bana göre elbet, olanaklı görünüyor:



1509 Depremi'nde Osmanlı ile Bizans'ın 'bakışımlı' bir biçimde örgütlenmiş olmalarının ne anlamı var?

Bu örgütlenmenin, şiirin matrisine ilişkin kışkırtıcı içermeleri olduğunu düşünüyorum. Daha ilk okuyuşta belli olan, şiirin Osmanlı'ya ilişkin 1. ve 2. dörtlüklerinde, mekâna ve yapıya (saraya, konağa) ilişkin sözcüklerin öne çıktığıdır. Riffaterre'in deyişiyle, birden çok 'betimleme öbeği' oluşturacak kertede yoğunlukla geçen bu sözcükleri,

{pencere, cumba, revak), {nakış, varak}, {taş, yer}

öbeklerinde toplayabiliriz.

Buna karşılık, Bizans'a ilişkin 1. ve 2. üçlüklerde insana ve insanın ruh durumuna ilişkin sözcükler öne çıkıyor. Bunları da,

{Matta, Lukas, Yuhanna}, {yalnız, ürkek, bencil, çaresiz}

öbeklerinde topladığımızda,

Osmanlı: *Yapı*

Bizans: *İnsan*

biçiminde bir metonimik karşıtlık elde ediyoruz. Bunu metaforik bir dönüştürmeye uğrattığımızda,

Osmanlı: Bizans
Yapı: İnsan

karşıtlığı söz konusu oluyor. Bu karşıtlık da bizi doğrudan, 1509 Depremi'nin matrisine götürecektir. Matris, 'Osmanlı insana değer vermez'dir. (Burada bir ayraç açarak, matrisi, 'Bizans insana değer verir', 'Osmanlı eşyaya değer verir'; ya da 'Bizans eşyaya değer vermez' biçiminde de öne sürebiliriz. Osmanlı insana değer vermez'i matris olarak sabitlememizin nedeni, şiirin Osmanlı'ya ilişkin bölümünün, Bizans'a ilişkin bölümden, dize sayısı bakımından daha fazla olmasıdır.) Bu durumda, '*yandı gülüm*'ün, şiirin 'eda'sıyla niçin bağdaştırılamıyor olduğunu da anlamlandırmak mümkün olabiliyor: '*Yandı gülüm*', şiirde, '*üç yüz atlı vezir kulum*' Mustafa bağlamında dile getirilmiştir. Dolayısıyla, Sultan II. Bayezid'in, Vezir Mustafa Paşa'nın 300 atlısının ölümünden, alaycı bir hayıflanmayla söz ediyor olmasını, matrisi konsolide eden bir durum olarak değerlendirmek gerekecektir.

Oktay Rıfat'ın *1509 Depremi*, tarihle şiir arasında kurulabilecek en yetkin ilişkiyi (öteki 'tarihsel' konulu şiirleriyle birlikte) gerçekleştiren bir şiir olarak düşünülmelidir.

Okuma Biçimleri 4:
Şiir ve Psikanaliz

Edebiyat yapıtlarını psikanalitik yöntemlerle okumanın giderek yaygınlaştığına tanık oluyoruz: Haluk Sunat'ın, 'Adalet Ağaoğlu'nun Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış'la yazdığı *Hayal, Hakikat ve Yaratı*[{31}] ile bu defa 'Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarını Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış'la incelediği *Boşluğa Açılan Kapı*'sı[{32}]; Oğuz Cebeci'nin, Selim İleri'nin *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin* adlı romanındaki karakterlere ilişkin [psikanalitik] bir çözümleme denemesini de içeren *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*[{33}]; ve Nurdan Gürbilek'in, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Vüs'at O. Bener ve Leyla Erbil'in yapıtlarını 'Edebiyat ve Endişe' bağlamında irdelediği *Kör Ayna Kayıp Şark*'ı[{34}] ve İsmet Emre'nin, Nabizade Nazım'ın Zehra ve Mehmet Rauf'un *Eylül* yapıtlarını, yer yer psikanalize başvurarak ele aldığı 'metin tahlilleri'ni de içeren *Edebiyat ve Psikoloji*[{35}] adlı çalışması gibi...

Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*'taki bir dipnotunda Edebiyat-psikanaliz alışverişinde kabaca üç yaklaşımdan söz edilebileceğini]' sandığını bildiriyor: "Birinci yaklaşım edebiyat metnini bir dil sürçmesi, bir semptom olarak görecek, semptomlardan hareketle yazarın analizine, kişisel geçmişine yönelecek ya da tersine o geçmişten yola çıkıp yapıta gelecektir [...]. ikinci (ve birincisiyle akraba) yaklaşım, psikanalizi ve edebiyatı herhangi bir ilişkiye sokmadan yan yana koymakla yetinir. Başı şiir, sonu şiir, ortası kuramdan oluşan yazılardır özellikle bunlar: Bu durumda da kuramın bahanesi, örneği ya da kenar süsünden ibaret kalmıştır edebiyat." Gürbilek, 'hem kuram hem de edebiyat açısından daha anlamlı olan' üçüncü yaklaşımı şöyle dilegetiriyor: "Burada kuram kendi hakikatini bu kez edebiyatın imkânlarıyla yeniden üretebilmek ister. Edebiyatın 'maruz kaldığı' bir şey olmaktan çıkar, kendini onun devamı olarak kurmayı dener." "Sanırım," diyor Nurdan Gürbilek, "eleştiri ancak o zaman yapıtı bir semptom olarak görmekten vazgeçip, yazarın okura aktardıkları kadar, okurun da metne aktardıklarının, yazma-okuma sürecinde yazarla okur arasında kurulan bu ikili aktarımın analizine yönelebilir."

Gürbilek'in metodolojik yaklaşımlannı ele almak ve onları tartışmak istiyorum.

Öncelikle, Gürbilek'in 'hem kuram [burada elbet psikanalitik kuramdan söz ediliyor, H.Y.] hem de edebiyat açısından' öteki yaklaşımlara göre 'daha anlamlı' bulduğu yöntemin, onun sandığı gibi 'yapıtı bir semptom olarak görmekten vazgeç[me]' anlamına gelmediğini belirtmeliyim. '[Y]azarın okura aktardıkları kadar, okurun da metne aktardıklarının analizine dayanan bu okuma, metnin bir hasta söylemi' olarak okunmasına indirgenmiş olmasından öte bir anlam taşımaz. Jane Gallop'un *Reading Lacan*'da[{36}] belirttiği gibi, 'aktarım' (*transference*), 'yorum'dan (*interpretation*) ilkinin özneler arasında gerçekleşen bir dialoga, ötekinin ise 'bir bilen'in, örtük metnin gizli anlamını açıklamasına dayanıyor olmaları bakımından birbirinden farklıdır. 'Aktarım' ve elbette 'karşı-aktarım'dan (*counter transference*) oluşan bu dialogun, analiz edilen hasta (*analysand*) ile analiz eden hekim (*analyst*) arasında gerçekleştiğini biliyoruz: Freud'un 'Dora Vak'ası', 'aktarım'ı örnekleyen tipik bir vak'adır. Shoshana Felman'ın *Literature and Psychoanalysis*'te[{37}] belirttiği gibi, hasta ile hekim arasındaki 'aktarım' ve 'karşı-aktarım'a dayalı bu ilişki, bir okuma modeli olarak edebiyata taşındığında, eleştirmenin konumu 'hasta'nın konumuna dönüşür.

Dahası, 'aktarım' ilişkisi bağlamında yapılacak bir metin okumasının bir 'yazınsal' okuma olacağının öne sürülmesi de olanaksızdır: Bu okuma, psikanaliz kuramının kavramlarıyla yapılmak gibi bir konumda bulunduğu için, zorunlu olarak semptomal okuma düzleminde kalacaktır. Çünkü metnin anlamının yazınsal bir düzlemde çözümlenmesini olanaklı kılacak herhangi bir yazınsal araçtan yararlanılması söz konusu değildir bu okumada. Dolayısıyla, 'aktarım'a ilişkin okuma da, edebiyatın 'maruz kaldığı' bir okuma olma maluliyetini taşımaya devam edecektir.

Gürbilek'in üçlü modeli, aslında, ikili bir modeldir: Jane Gallop'un *Reading Lacan*'da dile getirdiği gibi, psikanalitik okuma ya (i) 'yorum'a (*interpretation*) ya da (ii) 'aktarım'a (*transference*) dayanır. Yorum, Terry Eagleton'un *Edebiyat Kuramı*'ndaki[{38}] konumlandırmasıyla 'edebiyat metninin bir rüya-metni olarak' okunmasıdır. Eagleton, "Tıpkı rüya gibi yapıt da bazı hammaddeleri [...] ele alır ve bu hammaddeleri bazı tekniklerle ürüne dönüştürür." der ve şunları ilave eder: "Edebiyat yapıtı da, rüya metni (*dream-text*) gibi, üretildiği süreçleri açıklayacak biçimde analiz edilebilir (*deciphered*) ve ayrıştırılabilir (*decomposed*)."

Şiir dili ile rüya dili arasındaki mütekabiliyet ilişkisi üzerine inşa edilen bu okuma, Lacan'cı bir okumadır. Çünkü Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda[{39}] rüya işlemi (*dream work*) sürecini belirleyen 'yoğunlaştırma' (*condensation*) ve 'yerdeğiştirme'nin (*displacement*), Lacan'cı psikanalizde, Jacobson'dan

yararlanarak edinilmiş karşılıkları vardır: Metafor ve metonimi! Dolayısıyla, yorum, psikanalitik söylemin edebî söyleme, deyiş yerindeyse, tercüme edilmesini mümkün kılar. Gürbilek gibi söylersem, burada edebiyat, teoriye ‘maruz kalmaz’...

Aktarımın ise, bir psikanalitik okuma yöntemi olarak, sorunlu olduğunu düşündürtecek nedenleri vardır. Önce, Freud’un ‘aktarım’ konusunda iki farklı kullanımına dikkati çekelim. İlki, hastanın hekime (*analiste*) aktarımı; ikincisi, bilinçdışı bir düşünceden önbilince bir duygu (*affect*) aktarımı. Dolayısıyla bu kavram (aktarım), Freud’da muğlâk bir kavramdır. Laplanche, bu iki kullanım arasında bir ilişki kurmaya çalışmış ve ikinci kullanımın, ilkinin bir ‘metonimik türevi’ olduğunu öne sürmüştür. Tekrar hatırlatayım: Aktarım (hastadan hekime) ve karşı-aktanma (hekimden hastaya) dayanan bu okumanın, Gadamer’in önerdiği türden bir hermenötik okuma ile ilişkilendirebilme imkânına da sahip olup olmadığını da irdelemek gerekir. Okurun, Gadamer’ci bağlamda ‘ön yargı’larının, Freud’un ‘aktarım’ına karşılık gelip gelmediği de üzerinde durulması gereken bir meseledir. (Gadamer’in okuma’yı okurla metin arasında bir ‘hermenötik dialog’ biçiminde temellendirdiğini de unutmamak gerekir.)

Cynthia Chase, *Transference as Trope and Persuasion*[{40}] adlı makalesinde, Laplance’ın ‘metonimik türev’ kavramı üzerinde durur ve bilinçdışı bir düşünceden önbilince bir duygu (*affect*) aktarımının, hastadan hekime aktarıma direnç gösterdiğini bildirir. Chase’e göre, hastanın hekime aktarımı, özgür çağrışımla açıklanan temel aktarım sürecinin aydınlatılması çabalarını önlemek bağlamında ortaya çıkar. Chase’e göre, aktarım’ın, anlamı değil, metnin aktarım süreçlerini açığa çıkarmaya yarıyor oluşunun kanıtı budur.

Aktarım sürecini açığa çıkarmanın, metnin bir hasta söylemi olarak okunması anlamına gelip gelmediğini de tartışmak gerekir.

Tanpınar: Yahya Kemal’in Ephebe’si

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1938 yılında Ankara’da bulunan arkadaşı Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı bir mektupta, "Sana biraz havadis:" der ve şunları ilave eder, "Geçen akşam Yahya Kemal’i gördüm, yanımda Muhip (Ahmet Muhip Dıranas) de vardı. Sofraya

Bezm-i safâya sâgar-ı sahbâ gelir gider
Güya ki medd ü cezr ile derya gelir gider

beytini okuyarak geldi, biz derhal komplimanı yapıştırdık; Bu, sizin gelişiniz beyefendi!’ dedik ve iyice dalkavukluk ettik. Üstâd sarhoştu, açıldı. Sağa sola bastı küfürü. Nihayet bir yarım saat da bizim nesirleri medhetti, sonra ‘Şiirden vazgeçin.’ dedi. Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız.’ diye bir baba nasihati verdi. Vakıa önce çok kızdım, fakat bilahare Bülbül Manzumesi bu söze hak verdi."

Tanpınar, mektubun, kendi deyişiyle, ‘havadis’ bölümünü şöyle bitirir: "Şiir Yahya Kemal’le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum.”[{41}]

Bu mektup, Tanpınar’ın Yahya Kemal’le olan ‘Baba-Oğul’ ilişkisinin psikanalitik semptomlarını açığa vuran bir metindir. Bu yazıda, Oedipal bağlamda çözümlenmesi gereken bu semptomları okumaya çalışacağım.

Harold Bloom, *The lnfluence of Anxiety*[{42}] (Etkilenme Endişesi) adlı kitabında Eagleton’un deyişiyle, ‘[e]debiyat tarihini, Oedipus kompleksine göre yeniden yazar.’ Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı’nda[{43}] Bloom’un tezlerini şöyle özetler:

"Oğulların babaları tarafından [ezilmeleri] gibi, şairler de kendilerinden önceki ‘güçlü’ bir şairin gölgesinde [endişeyle] yaşarlar ve herhangi bir şiir[in], bir önceki şiiri [sistematik olarak] yeniden [biçimlendirmesi], bu ‘etkilenme endişesi’nden (*the influence of anxiety*) kurtulma çabası olarak okunabilir. Kendisini [iğdiş eden] bir önceki şiirle Oedipal [rekabet] içerisinde sıkışıp kalan şair, bu gücü zararsız hale getirmek için ona içinden girerek onu [gözden geçirecek, yer değiştirtecek] ve yeniden düzenleyecek biçimde yeniden yazmaya

çalışır; bu anlamda bütün şiirler, [öteki] şiirlerin yeniden yazılmış biçimleri, onların ‘yanlış [okumaları] ve ‘yanlış [alımlanmaları], şairin kendi [imgelemsel] özgünlüğüne yer açabilmesi için [büyük] gücünü[n etkisini önleme girişimi] olarak okunabilir. Her şair [bu anlamda] ‘geç kalmış’tır; bir geleneğin sonuncusudur; ‘güçlü’ şair, bu geç kalmışlığı kabul edip, [öncünün] gücünü yıpratma cesaretini gösteren şairdir. Aslında her şiir, yalnızca böyle bir yıpratmadan, [bir başka deyişle], bir [öteki] şiiri çözmek ve onu [aşmak] için düzenlenen retorik stratejiler ve psikanalitik savunma mekanizmaları olarak görebileceğimiz bir [dizi] aygıttan ibarettir. Bir şiirin anlamı, bir başka şiirdir. (*The mearıing of a poem is another poem*)"

Harold Bloom’un *Etkilenme Endişesi*, Freud’cu anlamda ‘iğdiş edilme’ endişesine karşı, bu endişenin aşılabilme imkânlarını gösteriyor. Freud’un *Haz İlkesinin Ötesinde’*de[{44}] ortaya koyduğu gibi, Oedipus ya da erkek çocuklar, erişkin kimlikler olabilmenin zorunlu koşulu olarak nasıl babalarıyla savaşmak durumundaysalar, Harold Bloom için de şairler, tastamam bunun gibi, kendi otoritelerini kanıtlamak için, sanatsal ‘Baba’larıyla hesaplaşmak durumundadırlar. Bloom’a göre, biyolojik anlamda olduğu gibi, şiirsel anlamda da, hiç kimse kendi kendisinin babası olamaz, özgün bir şey üretmede yetersiz kalma, bir yenilgi ya da başarısız olmak şöyle dursun, öncü ‘güçlü’ şairin izleri ve onun nasıl ‘yanlış okunduğu’ ve ‘yanlış alımlandığı’, gerçeklikte, ondan sonra gelen şairin (Bloom, ‘genç’ şairlere, Grekçe Ephebe kelimesi ile atıfta bulunuyor. ‘Ephebe’, antik Yunan’da 18-20 yaş arasındaki delikanlılara deniyordu) şiirlerini değerli ve ilginç kılan şeylerdir. Bloom, ‘öncü’ güçlü şairin sesi, Ephebe’nin şiirinde ne kertede bastırılmışsa, bunun, o şairin (Ephebe’nin) o kadar ‘güçlü’ olduğunun kanıtı olduğu görüşündedir.

Öyle görünüyor ki, Tecer’e yazdığı mektupta atıfta bulunulan baba nasihati, Tanpınar’da karşılığını bulmuş gibidir: Tanpınar, ‘bu işi, [şiir yazma ‘işi’ni] pek beceremediğini]’ itiraf ediyor ve bu ‘beceremeyiş’ini Freud’un "kullandığı anlamda bir ‘rasyonalizasyon’la meşrulaştırmaya çalışıyor. Freud, ‘rasyonalizasyon’u, ya da Türkçesiyle söylersek, ‘akla-yatkınlaştırma’yı, benlik için acı, bunaltı verici durumlarda akla yakın görünen, ama sıkıntı vermeyecek bir gerekçe bulmak’ olarak tanımlar. Aklayatkınlaştırma, Freud’un öne sürdüğü gibi, savunma düzeneklerinden biridir. Bu savunma düzeneği, ‘bir çatışkının öğelerini maskelemek amacıyla mantıksal ve toplumsal motifleri aracı kılarak bir semptomun ya da bir hezeyanın açıklaması veya meşru gösterilmesi’dir. Tanpınar’ın bir ephebe olarak Baba’yla hesaplaşamayışını ve Baba önünde

yenilgiye uğrayışını akla yatkınlaştırmasına, onun günlüklerinde rastlıyoruz. Tanpınar'ın psikobiyografisi yazılacaksa eğer, bu günlüklerin belirleyici bir işlevi olması kaçınılmaz görünüyor.

Tanpınar'la Başbaşa'yı[{45}], Freud'cu psikanalizin akla yatkınlaştırmasıyla birlikte edinilmiş 'büyüklük hezeyanları'na (*delire de la grandeur*) örnek gösterilebilecek semptomlarla birlikte okumak gerekir. Günlüklerin bir yerinde, Yahya Kemal'le ilgili olarak şunları yazıyor Tanpınar: "Yahya Kemal bizim için çok şey yaptı. Fakat o da ufuklu değildi. Benim için hele müthiş şeyler yapabilirdi. Neleri kolaylaştırmazdı. Bunları yapmadı. Fakat o da ufuksuzdu. Türkiye'ye mahpustu. Yahya Kemal'in şark musiki zevki ve muhabbeti zannetmem ki benimki gibi olsun. [...] '*Yahya Kemal bize Sedd-i Çin (Çin Şeddi) çekmek istedi. Benim en büyük tali'im vaktinde bu şeddi delip öbür tarafa geçmektir*.'"

Burada, akla-yatkınlaştırma gerekçesi, bir ephebe olarak Tanpınar'ın önüne 'Oedipal Baba' Yahya Kemal'in, Çin Şeddi gibi bir engeli çıkardığının öne sürülmesidir. Tanpınar'ın 'günlükleri'nin psikanalitik okunmasında, bu cümlenin çok kışkırtıcı anlamları vardır. Burada 'Çin Seddi'nin, "'iğdiş edilme korkusu'nun bir metaforu olduğunu düşünüyorum. Julia Kristeva, bu gibi durumlarda asıl problemin 'fallik mevcudiyetin yeniden ortaya çıkışının denetimi' olduğunu ve 'ilk iş olarak bu fallik mevcudiyetin yıkılması' ile superegonun paternal duvarının delinmesi' olduğunu öne sürer.[{46}] Oedipal Baba, bir fallik mevcudiyet olarak göründüğü içindir ki, Yahya Kemal'in ördüğü 'Çin Seddi'nin 'delinme'si, Tanpınar'ın 'paternal duvar'ı yıkarak öbür tarafa, 'Süperego'nun ya da 'Babanın Adı'nın aşıldığı tarafa geçtiğini gösterir. Freud, bilindiği gibi, Oedipus kompleksinin yönünü, iğdiş edilme korkusu'nun belirlediğini söyler.

Acaba öyle mi? 'Çin Seddi'ni delip geçme', Tanpınar'ın iğdiş edilme korkusunu aştığını kendi kendine, fantazya formasyonu yoluyla kanıtlayabilmenin metaforu mu yoksa? Tanpınar, fantazya formasyonu aracılığıyla gerçekleştirdiği bu akla-yatkınlaştırmakla yetinmiyor; bunu, Çin Seddi'ni delip geçmiş olmak gibi bir 'büyüklük hezeyanı'nı meşrulaştırmak için bir kanıt olarak kullanmaya dönüştürüyor. Büyüklük hezeyanları, aynı zamanda bir 'kendini kandırma'dır. Elbette, Sartre'ın 'kendi kendini aldatma' (*mauvaise foi*) diye kavramsallaştırdığı 'mış gibi yapma' durumlarıyla ilgisi olmayan bir 'kendini kandırma'!

'Adam yerine konmama', Tanpınar'ı, sıklıkla 'büyüklük hezeyanları'na (*delire*

de la grandeur) şevketmiş gibi görünüyor. Tanpınar, öyle anlaşılıyor ki, gerçek ve büyük yeteneğinin nerede boy gösterdiğinin farkında değildir; o, en az yeteneği olan alanı, yani asıl şairliği, şairliğini önemsemektedir. Şu sözler onundur: "Etrafımdaki sükût halkası âdeta bir suikast mahiyetiyle devam ediyor. Şiir kitabım, şiirim hakikaten biçare mi? Ben biliyorum ki bu kitaptaki beş-on manzume ile Yahya Kemal'den sonra Türk şiirinde en mühim işi yaptım." Tipik bir büyüklenme!

Egonun savunma düzeneklerinden biri de, yadsıma'dır (*denial*) ve yadsıma, Freud'un belirttiği gibi, hezeyanların, dolayısıyla büyüklük hezeyanlarının oluşumunda önemli bir ağırlık taşır. Orhan Öztürk, 'yadsıma'nın, 'Benlik için tehlikeli olarak algılanan ve bunaltı doğurabilecek bir gerçeği yoksaymak, görmemek, değişik derecelerde oldukça yaygın kullanılan bir savunma biçimi' olduğunu belirtiyor.{47} Tanpınar, 'günlükleri'nde 'Oedipal Baba' Yahya Kemal'den yadsıyıcı, yoksayıcı dile getirişlerle söz ediyor: "Zavallı Yahya Kemal! Bir insanın bir insanda bu birbiri ardınca değişen çehreleri ne garip ve hazin oluyor ve nasıl en son çehre hepsini siliyor, bitiriyor. Park Otel'in barında gördüğüm küçük, dar, takatsiz adımlarla ancak yürüyebilen biçare ve acınacak ihtiyar. Otelin odasındaki hasta ve büyük kuş. Muhacir kuş."

Tanpınar'ın bir ephebe olarak güçsüzlüğü ödünleme mekanizmalarından olan 'yadsıma'ya sık sık başvurduğu görülüyor: "Yahya Kemal, ihtiras, alkol ve dostları ve kendi değişmemek inadı ve nihayet güzel konuşması idi. İdi de ne oldu! Fena idare edilmiş otuz manzumenin yaptığı işin yanında ne ehemmiyeti olabilir? Şu var ki, birkaç sene için unutturacaklar. Yahya Kemal'in çürüğü *Akıncılar*'da başlar. *Mohaç Türküsü*'nde kendisini iyice gösterir. Herkes zaafını beraberinde taşıyor demektir." Tanpınar, Yahya Kemal'in 'kendini harcadığından' da söz eder. 'Çapaçul' Yahya Kemal'in bile bir 'muhit'i vardır, ama o 'şiir kitabının yayınlandığı sene', evinde, tek başınadır.

Prof. Dr. Orhan Okay, *Tanpınar'la Başbaşa* üzerine yazdığı bir makalede{48}, "İşin tuhafı," diyor, "[Tanpınar] bu cümleleri yazdığı sıralarda bir taraftan da Yahya Kemal kitabını tamamlamaya çalışmaktadır." *Tanpınar'la Başbaşa*'da, Yahya Kemal'in çürüğünün başladığını söylediği *Akıncılar* şiiri ile bu 'çürük'ü devam ettiren *Mohaç Türküsü* için Tanpınar, *Yahya Kemal*{49} kitabında, bu şiirlerin 'eski destanın parçalan' olduğunu bildirir.

Bu durum, Psikanalizin *ambivalence* ya da 'iki-değerlilik' olarak kavramsallaştırdığı durumdur; nedeni de genellikle *approach-avoidance conflict*,

‘yakınlaşma-uzaklaşma çatışması’dır. Arzu objesinin hem olumlu hem de olumsuz yönleri arasındaki çatışma anlamına geliyor olan hesaplaşma, bu bağlamda bir *ambivalence* durumudur. Öyle görünüyor ki, Tanpınar’ın Oedipal Baba’sıyla olan ilişkisi, bu *ambivalence* ya da iki-değerlilik ilişkisidir. Bilinçdışında, şairliği ile Yahya Kemal’i aşamama, Eagleton’ın deyişiyle ‘özgün bir şey üretmede yetersiz kalma’, Ephebe Tanpınar’ı Oedipal Baba Yahya Kemal karşısında yenilgiye uğratmış; Tanpınar bu yenilgiyi, yine Freud’cu bir savunma düzeneği olan reaction formation ile karşıt-tepki kurma ile meşrulaştırmaya çalışmıştır. Dolayısıyla, *reaction formation*, ya da karşıt-tepki kurma, bu *ambivalence*’ı meşrulaştırma girişimi olarak okunabilir. Özel hayatına ilişkin metinlerde, yani *Günlükler*’deki şair Yahya Kemal ile örneğin *Yahya Kemal* kitabında ya da *Edebiyat Üzerine Makaleler*’deki[{50}] Yahya Kemal, arasındaki derin farklar, bu *ambivalence*’ı gösterir.

Burada, Tanpınar’ın hem Yahya Kemal hem de Doğu-Batı karşısındaki *ambivalence*’inin, temelde bir ve aynı travmatik yaşantının bilinçdışında bastırılmış olmasından kökenlendiğini bir varsayım olarak öne sürmek istiyorum. Küçük bir nüansla: Tanpınar’ın Yahya Kemal karşısındaki *ambivalence*’ı bir yakınlaşma-uzaklaşma çatışmasının sonucu ise, Doğu-Batı sorunsalı karşısındaki *ambivalence*’ı yakınlaşma-yakınlaşma çatışmasıdır: Orhan Öztürk, bu türden çatışmaya örnek olarak ‘İki cami arasında binamaz’ deyimini örnek veriyor. Tanpınar’ın Doğu-Batı karşısındaki durumu, bilindiği gibi, tastamam budur.

İkinci varsayımım da şudur: Tanpınar, Yahya Kemal’i, bir medeniyet sorunsalı bağlamında Doğu-Batı karşıtlığının simgesi olarak görmektedir. Doğu ve Batı medeniyetleri karşısında nasıl, bir seçme yapamayarak trajik bir konumda bulunuyorsa, Yahya Kemal karşısında da tastamam aynı konumdadır: Yahya Kemal hem Doğu’dur Tanpınar için, hem Batı’dır çünkü... ‘Doğu mu Batı mı, hangisi?’ sorusu, ‘Hangi Yahya Kemal?’ sorusuyla, Freud’cu anlamda yer değiştirir. Tanpınar’ın *Günlükler*’inde Doğu Medeniyetine hemen hemen hiç değinilmez: Felsefesi, edebiyatı, resmi ve özellikle müziği ile Tanpınar’ı büyüleyen bir Batı vardır: Bu büyüleyici Batı, büyüden arındırılmış ‘çapaçul’ Yahya Kemal’e tekabül eder. Yahya Kemal kitabında ve *Edebiyat Üzerine Makaleler*’deki Yahya Kemal ise, büyüleyici bir Yahya Kemal’dir ve bu da büyüden arındırılmış Doğu’ya karşılık gelir. Tanpınar, Yahya Kemal’le hesaplaşırken, aslında hem özel hem de kamusal kimliğiyle, hem Doğu hem de Batı ile hesaplaşmaktadır. İki Yahya Kemal; Doğu ve Bati ya da geleneksel ve

modern! Bu, Tanpınar'da, Freud'cu anlamda bir *spaltung*, bir yarılma mıdır? Freud'un *spaltung* kavramını, hekimliğe başladığı ilk yıllarda 'insan zihninin kendi içindeki bölünmüşlüğünü anlatmak için' kullandığı hesaba katılırsa, Tanpınar'da görülen bu ikilik, bir yarılma'dır ve 'Ben'in, dış dünyaya karşı iki ayrı tavrı, yani kabul ve inkâr olarak ortaya çıkar.

Oedipal Baba'ya dönelim. Üçüncü varsayımım şudur: Oedipal Baba Yahya Kemal, Tanpınar'da giderek Lacan'ın Sembolik Düzenini inşa eden *Baba*'nın Adı'na dönüşür. Burada tekrar 'Çin Şeddi' metaforuna atıfta bulunmak gerektiği kanısındayım. Lacan, Oedipus kompleksine ilişkin iğdiş edilme korkusunun, Baba'nın koyduğu Yasa'ya itaat etmekle aşılarak Sembolik düzene geçilmesini mümkün kıldığını bildirir. Tanpınar'ın 'Çin Seddi'ni delip öte tarafa geçmek' biçiminde dilegetirdiği durum, tastamam bunu işaretler. Bowie, Lacan'ın Sembolik düzeni bir *res publica*, bir kamusallık olarak temellendirdiğini söyler. Tanpınar'ın Çin Seddi'ni delerek geçtiği 'öte taraf', sembolik düzeni ve onun kamusallığını gösteriyorsa, öznemizdeki (Tanpınar'daki) bu *spaltung*'u anlamamız mümkün olur.{51} Tanpınar'ın, kamusal ya da Sembolik'in alanında Yahya Kemal'le özdeşleştirdiği Baba'nın Adı'na ve O'nun Yasası'na, iğdiş edilme korkusuyla itaatkâr bir teslimiyet içinde (kabul) boyun eğerken, özel alan ya da egonun alanım oluşturan ve henüz iğdiş edilme korkusunun yaşan- madiği İmgesel alan'da, sınır tanımayan bir özgürlükle başıboş bırakılmış olan Ben'inin başkaldırısına (inkâr) tanık olunur.

Tanpınar, *Kendi Gök Kubbemiz*'in yayımlanışı üzerine yazdığı bir makalede{52}, "Bu kitap," der, "benim ve benim neslimin senelerdir beklediği bir kitaptı. Daha doğrusu yakında çıkacağını umduğumuz gazelleri ve rubaileri ile beraber büyük manasında KİTAP'tı." Tanpınar şöyle sürdürür sözlerini: "Bu kitap için vaktiyle Yahya Kemal'le ne kadar çok konuşmuş, ne hayaller kurmuştuk: Kaç defa işe başlar gibi olduk, eksik ve bitmiş şiirlerin cetvelini yaptık, kitaba isim aradık. Sonunda vazgeçtik."

Tanpınar, makalesinde büyük harfle yazdığı KİTAP konusunda kasten eksik bilgi veriyor. Kendisinin Yahya Kemal'in şiirlerini bir araya getirdiği bir özel defterden hiç söz etmiyor. Bu defter, belleğim beni yanıltmıyorsa, Tanpınar'ın terekesinden çıkıp Yapı Kredi Yayıncılık'a intikal etmiş bir defterdir. Bu defteri gördüm ve eğer izniniz olursa, konumuza çok yakından ilgili olduğu için, deftere ilişkin yorumumu aktarmak istiyorum.

Sıradan bir defter bu: Kahverengi cildi var. Cilt, eprimiş ve defterden kopup

ayrılmış. Kapak içi turuncu ve kalınca bir kâğıtla kaplı. Eski ve pürtüklü. Dış kenarı aşınmış iyice. Kâğıtlar, eseri cedid; ikiye bölünerek ciltlenmiş. Bazı sayfalarda zımba delikleri var. Belli ki, daha önce dosyalanmış, ama kullanılmamış kâğıtlar.

Kırtasiyeciden satın alınmadığı açık. Defterin yaprakları daktiloyla yazılıp sonradan ciltlenmiş. Şiirler, yaprağın ön yüzüne yazılmış, arka yüz boş bırakılmış. Toplam, 168 yaprak.

Kapakta, ortaya yakın bir yerde,

YAHYA KEMAL
—BÜTÜN ŞİİRLERİ—

yazısı basılı. Alt sağ köşede, PROF. A.H. TANPINAR yazıyor.

Daktilo ile yazılmış şiirlerde en küçük bir silinti ya da düzeltme yok. Belli ki özenle, titizce yazılmış. Ya da, yanlış yapıldığında düzeltme belli olur diye, yeni baştan! Kim, ‘öteki’nin şiirine bu kadar özenir ki?

‘Özen’ ve ‘özenme’! Defterin özü, bu iki sözcükte gizli. Şiirler, kuşkusuz, üzerinde adı yazılı olana, Yahya Kemal’e, defterse Ahmet Hamdi Tanpınar’a ait. Evet, ama yazıya ve cilde gösterilen bunca özene ne demeli? Tanpınar, sanki Yahya Kemal’inkileri değil, kendi şiirlerini deftere geçirmiş gibi...

Şiirleri, daktiloyla yazdıktan sonra, vezni çıkarmak için, takti’i dizenin hemen altına kırmızı kalemle konulan yay biçimi kavislerle belirtmek ne anlama geliyor? Ya bazı dizelerin yanına eski harflerle konulan sözcükler? Kendi şiirini düzeltir gibi...

Üçüncü varsayımım şudur: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın dünyada en çok istediği şey, o defterdeki şiirleri yazmaktır... *Ne Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ne *Huzur* ne *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*... Bunların hiç biri değildi onun istediği. O, bu defterdeki şiirleri yazmak istiyordu. Olmadı ama - Yahya Kemal yazdı onları. Yapılacak bir tek şey kalıyordu Tanpınar’a: Borges’in Pierre Ménard’ının, Don Quijote’yi elifi elifine yeniden yazması gibi[{53}], yeniden, tıpkısı tıpkısına yeniden yazmak o şiirleri! Tastamam bunu yaptı Tanpınar: Yahya Kemal’in şiirlerini temize çekmedi, hayır, yapmadı bunu: Kendisininmiş gibi yeniden yazdı... Kahverengi defterin üzerinde

YAHYA KEMAL
—BÜTÜN ŞİİRLERİ—

yazdığına bakılmasın; - O ‘Baba’nın Adı’dır; - yazılması gerekir; Lacan’ın ‘Sembolik Düzeni’dir; ‘Yasa’dır ve o yüzden mülkiyeti temsil eder. Defterin mülkiyeti Tanpınar’a aittir; şiirlerin mülkiyeti de Baba’ya. Ama tıpkı bir düşte olduğu gibi, defterin mülkiyeti, şiirlerin mülkiyetiyle yer değiştirir. Olumsuzlanan, bir kere daha, sembolik olarak ‘Babanın Adı’ olur böylece.

Bu defter, Sembolik düzenin temelkoyucu kavramı olan mülkiyete bir başkaldırı mıdır, yoksa naiv bir aldanış mı? Belki! Bir kez daha sorayım: Sartre’ın *mauvaise foi* dediği şey bu mu yoksa? Bir tür kendi-kendini-aldatma? Hayır, hiçbiri değil!

Sonuca geliyorum: Tanpınar’ı, Yahya Kemal’in şiirlerini temellük ediyormuş gibi olmanın naiv, çocuksu fantazyasına götüren, arzu objesini, yani Çin Seddi’ni delip geçebilen Phallus’la özdeşleşememesidir. Şiirin bir ‘mirî mal’ olduğu gerekçesine meşruiyet kazandıran da, bu fantazya formasyonu değil midir?

Genel bir Okuma Modeline Doğru

Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*'inde[{54}], dolaylı bir biçimde metafor ve metoniminin 'her söylem için zorunlu' olduğunu söyler. Metafor ya da istiare (veya eğretileme), metonimi ya da mecaz-ı mürsel (veya düzdeğişmece). Metafor, benzeşim ilişkisi dolayısıyla bir bütünün, bir başka bütünün yerini almasıdır - 've bahtı göklerin altın çivilerinde' dizesinde, 'altın çiviler'in 'yıldızlar'ın yerini alması gibi! Metonimi, ya bir parçanın, bütünün yerine geçmesidir, ya da birden çok parçanın bir bütünü oluşturması... 'Ankara, AB'ye girmeye kararlı' cümlesinde, 'Ankara' Türkiye'nin bir parçası olarak Türkiye'nin yerini alır (bu, birinci tür metonimiye örnektir); ya da 'İngiliz anahtarı, çekiç, testere tornavida'nın bir bütün (alet kutusu) oluşturması: - bu da, ikinci tür metonimiye örnektir!

Ferdinand de Saussure, bize dilin bu iki temelkoyucu eksen üzerinden yapılandığını bildirir:[{55}] Metafor, eşzamanlıdır, metonimi ise ardzamanlı! Terence *Hawkes'un Structuralism and Semiotics*'te[{56}] belirttiği gibi, "İnsan dilinin, Saussure tarafından önerilen bu iki temelkoyucu boyut bağlamında varolduğunu öne sürme[k] mümkündür."

Saussure'ün dilin yapılanmasına ilişkin, bu gerçekten ufukaçıcı temellendirmesi, daha sonra antropoloji alanına da taşınmış, Claude Lévi-Strauss ve Roland Barthes, kültürün de bu iki temelkoyucu eksen üzerinden, yani tıpkı dil gibi, yapılandığını göstermişlerdir: Barthes'in Göstergebilimin İlkeleri'nde örneğin, giysi, beslenme, mobilya ve mimarlık alanındaki kültürel kodların da, metaforik ve metonimik düzlemlerde (gerçi Barthes, 'metafor' yerine 'paradigmatik', 'metonimi' yerine de 'sintagmatik' terimlerini kullanmayı tercih ediyor!) örgütlendiklerini kanıtlayan örnekler vardır. (Öyleyse, birinci önermemizi yazabiliriz:

1. *Kültür, dil gibi yapılanmıştır.*)

Bilinçdışının da dil gibi yapılandığını gösteren ise, Jacques Lacan oldu. Lacan, Freud'un 'Rüya İşlemi'nin (*Dream Work*) gerçekleşmesinde temelkoyucu işlevi olan 'yoğunlaştırma' (*condensation*) ile 'yerdeğiştirme'nin (*displacement*), bu kez Jacobson'dan yola çıkarak (aslında Saussure ile Jacobson, son kertede aynı

şeyi söylemektedirler), metafor ve metonimiye karşılık geldiğini bildirir. Bu da, Freudien anlamda insan psyche'sinin örgütlenmesinin bu iki düzlemde gerçekleştiği anlamına gelir. (Öyleyse, ikinci önermemizi yazabiliriz:

2. *Bilinçdışı, dil gibi yapılanmıştır.*)

Buraya kadar, bilinenlerden söz ettik. Şimdi bu ikili yapılanmayı tarihe de taşımanın, 'tarih'in de dil gibi yapılandığını, metafor ve metoniminin, Marx'ın 'Üretim Tarzları', 'Altyapı' ve 'Üstyapı' kavramlarıyla ilişkilendirerek ortaya koymanın mümkün olduğunu göstermeye çalıştık.{57} Tarih, kronolojik olarak üretim tarzlarının (ilkel komünal toplum, antik köleci toplum, feodal toplum, kapitalist toplum, sosyalist toplum) eklemlenmesiyle inşa edilen, ardzamanlı bir süreçse eğer, üretim tarzlarını metonimik bir düzlem olarak o eksende ele alabiliriz. Öte yandan, Maurice Godelier'nin de *L'Ideel et Le Materiel*'de{58} belirttiği gibi, her üretim tarzının eşzamanlı olarak barındırdığı beş düzlem (akrabalık ilişkileri, din, politika, ekonomi, teknoloji) vardır ve bu beş düzlem, Althusser'in işaret ettiği üzere, üstbelirlenim (*overdetermination*) yoluyla, içlerinden birini bir 'başat yapı'ya dönüştürür.

Görülüyor: Üretim tarzları, ardzamanlılık dolayımında, metonimiyle ilişkilendirilebiliyorsa eğer, üstyapıyı da, eşzamanlılık dolayımında metaforla ilişkilendirmek söz konusudur. (Öyleyse, üçüncü önermemizi yazabiliriz:

3. *Tarih, dil gibi yapılanmıştır.*)

Kısaca, metafor (istiare, eğretileme) ile metonimi (mecaz-ı mürsel, düzdeğişmece), Roland Barthes'in deyişiyle, 'her söylem için zorunlu'dur ve dilde, kültürde, bilinçdışında ve tarihteki yapılanma bu iki temelkoyucu eksen üzerinden gerçekleşmiştir. Saussure'ün dil alanında; Barthes'in giyim kuşam, yemek, mobilya ve mimarlık bağlamında kültür alanında; Lacan'ın (Freud ve Jacobson'dan yola çıkarak) bilinçdışı alanında metafor ve metoniminin yapılandırıcı işlevi konusundaki öne sürüşlerini tarih alanına da taşımak mümkündür; üretim tarzları metonimik, üstyapıysa metaforik eksenlerle birebir mütekabiliyet ilişkisi içindedir.

Bu yapılanmanın genel bir okuma modeli inşa ettiğini görmezlikten gelemeyiz. Bu model, bir şiirin okunmasında sözcüklerin metafor ve metonimiler olarak öbeklendirilmesi ile başlayacak ve bu öbeklerin, şiirin hangi teori bağlamında okunduğuna bakılarak anlamlandırılması ile sonuçlanacaktır. Dolayısıyla, bu iki temelkoyucu eksen, sözcükleri önce gündelik hayat bağlamında, daha sonra da,

teori bağlamında anlamlandırma işlevini üstlenmiş olacaktır. İki düzlemli bir anlamlandırma! Burada önemli bir noktaya da değinmek gerekiyor: Sözcüklerin gündelik hayattaki bağlamsallıklarından oluşan metaforik ya da metonimik öbeğin konumu ile o öbeğin belirli bir teori bağlamındaki konumunu okumak, tıpkı Roland Barthes'in Fransız bayrağını selamlayan zenci askere ilişkin fotoğrafı okumasına[59] benzer bir okuma olmalıdır. Gündelik hayat düzleminde metaforik ya da metonimik öbekle onun anlamı arasındaki ilişki, bir gösteren / gösterilen ilişkisidir. Bir örnekle anlatalım: Ruj, oje, pudra, ayna ve cımbızdan oluşan metonimik öbeğin bağlamı, bir bayanın makyaj kutusudur. Burada,

{ruj, oje, pudra, cımbız, ayna}: gösteren
{makyaj kutusu}: gösterilen

olarak yazılabilir: Bu, gündelik hayat bağlamında söz konusu metonimik öbeğin bir 'gösteren', onun makyaj kutusu olarak bağlamı ise, 'gösterilen' olduğu anlamına gelir.

İkinci düzlem ise, bu bağlamın, belirli bir teoriye göre okunmasıdır - ki, burada, ilk düzlemin 'gösterilen'i, ikinci (teorik) düzlemin 'gösteren'i olacaktır:

{makyaj kutusu}: gösteren
{makyaj kutusunun belirlenen teoriye göre anlamı}: gösterilen

İlk düzlemdeki 'gösterilen'in ikinci düzlemde 'gösteren'e dönüşmesinin ortaya koyduğu çok önemli bir durum söz konusudur. İlk düzlemdeki anlamlandırmanın, yani o süs eşyalarının 'makyaj kutusu' olarak okunmasının, gündelik hayat söylemini aşan, o söylemin genel bilgisinin ötesinde herhangi bir bilgiye gerek duyurmayan bir okuma olduğu besbellidir. İkinci düzlemdeki anlamlandırmaya gelince, bu defa bir 'gösteren' olarak 'makyaj kutusu'nun anlamını kavrayabilmek ya da onun 'gösterilen'inin ne olduğunu anlayabilmek, teorik bilgiye ihtiyaç gösterir. Ama bu teorik pratik, Barthes'in Fransız bayrağını selamlayan zenci asker örneğinden yola çıkarak gösterdiği gibi, aynı zamanda 'ideolojik'tir de! Zenci askerin Fransız bayrağını selamlamasının, Barthes ikinci düzlemde şöyle okunabileceğini söyler: "Bu fotoğraf, Fransız kolonyalizminin, aslında eleştirilmeyi değil, saygı duyulmayı hak ettiğinin göstergesidir..."

Öyleyse şu: Metafor ve metonimileri, gündelik hayatın söylemi içinde bağlamlarıyla, dolayısıyla, işin içine herhangi bir teori katmadan okumak, örneğin Michael Riffaterre'in yaptığı gibi ve onun terimleriyle söylersem, 'betimleme öbekleri'ne ayırarak okumak, metni, ideolojik olmayan bir bağlamda

okumak anlamına gelir. Burada görüldüğü gibi, büyük anlatılar (Marksizm, Psikanaliz), bilimle ideolojinin birbiriyle örtüştüğü alanlardır...

Kenara Çekilmekten Yola Çıkarak Sezai Karakoç'u Marksist Kuram Bağlamında Yeniden-Okuma Denemesi

SÜRGÜN ÜLKEDEN BAŞKENTLER BAŞKENTİNE

IV

Senin kalbinden sürgün oldum ilkin
Bütün sürgünlüklerim bir bakıma bu sürgünün bir süreği
Bütün törenlerin şölenlerin ayinlerin yortuların dışında
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Uzatma dünya sürgünümü benim
Güneşi bahardan koparıp
Aşkın bu en onulmazından koparıp
Bir tuz bulutu gibi
Savuran yüreğime
Ah uzatma dünya sürgünümü benim

Nice yorulduğum ayakkabılarımdan değil
Ayaklarımdan belli
Lambalar eğri
Aynalar akrep meleği
Zaman çarpılmış atın son hayali

Ev miras değil mirasın hayaleti
Ey gönlümün doğurduğu
Büyüttüğü emzirdiği
Kuş tüyünden
Ve kuş südünden
Geceler ve gündüzlerde
İnsanlığa anıt gibi yükselttiği
Sevgili
En sevgili

Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim

Bütün şiirlerde söylediğim sensin
Suna dedimse sen Leyla dedimse sensin
Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım Salome’nin, Belkıs’ın
Boşunaydı saklamaya çalışmam öylesine aşikârsın bellisin
Kuşlar uçar senin gönlünü taklit için
Ellerinden devşirir bahar çiçeklerini
Deniz gözlerinden alır sonsuzluğun haberini
Ey gönüllerin en yumuşağı en derini
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim

Yıllar geçti sapan ölümsüz iz bıraktı toprakta
Yıldızlara uzanıp hep seni sordum gece yarılarında
Çatı katlarında bodrum katlarında
Gölgendi gecemi aydınlatan eşsiz lamba
Hep Kanlıca’da Emirgân’da
Kandilli’nin kurşunî şafaklarında
Seninle söyleşip durdum bir ömrün baharında yazında
Şimdi onun birdenbire gelen sonbaharında
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Ey çağdaş Kudüs (Meryem)

Ey sırrını gönlünde taşıyan Mısır (Züleyha)
Ey ipeklere yumuşaklık bağışlayan merhametin kalbi
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim

Dağların yıkılışını gördüm bir Venüs bardağında
Köle gibi satıldım pazarlar pazarında
Güneşin sarardığını gördüm Konstantin duvarında

Senin hayallerinle yandım düşlerin civarında

Gölgendi yansıyıp duran bengisu pınarında
Ölüm düşüncesinin beni sardığı şu anda
Verilmemiş hesapların korkusuyla
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim

Ülkendeki kuşlardan ne haber vardır
Mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır
Aşk cellâdından ne çıkar madem ki yâr vardır
Yoktan da vardan da ötede bir Var vardır
Hep suç bende değil beni yakıp yıkan bir nazar vardır
O şarkıya özenip söylenecek mısralar vardır
Sakın kader deme kaderin üstünde bir kader vardır
Ne yapsalar boş göklerden gelen bir karar vardır
Gün batsa ne olur geceyi onaran bir mimar vardır
Yanmışsam külümden yapılan bir hisar vardır
Yenilgi yenilgi büyüyen bir zafer vardır
Sırların sırrına ermek için sende anahtar vardır
Göğsünde sürgününü geri çağıran bir damar vardır
Senden umut kesmem kalbinde merhamet adlı bir çınar vardır
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili

1. Prof. Dr. Walter G. Andrews, *Stepping Aside* (Kenara Çekilmek) başlıklı makalesinde{60} ele aldığı üç şairden biri olan Sezai Karakoç için, Osmanlı kültürünün özü[nün] ve sanatın en yüce amacı[nın] bir metafizik merkezin dile getirilmesi' olduğu kanısındadır. Andrews, Karakoç'un *Fizikötesi ve Sanatçı* başlıklı bir denemesinde kullandığı 'Hakikat Medeniyeti' kavramına atıfta bulunarak bu kavramın 'merkezleşmiş (*centered*) anlamlandıran rejim'i çağrıştıran güçlü ve pozitif bir imge' olduğunu belirtiyor; Osmanlı edebiyatının cinsellik, sarhoşluk, anlamsızlık gibi öğelerinin, manevi [dinî, H.Y.] bir yorumu öne çıkarma adına gözardı edil[diğini]'; Osmanlı'nın 'ebedî, sahih ve özsel' bir temel üzerinden, Türkiye'nin bugününün 'köksüzlüğü'ne (*rootlesness*) karşı,

Sezai Karakoç tarafından bir panzehir olarak sunulduğunu bildiriyor. Bunun dışında Prof. Andrews'a göre, Sezai Karakoç şiirinde, "Türk modernitesi anlatısında 'öteki'ni [Osmanlı'yı, H.Y.] tanımlayan ne varsa (zorbalık, kandökücülük, boyun eğdirme), arızî, önemsiz ve son kertede ihmal edilebilir şeyler olarak bir kenara bırakılmakta ve bu sürecin bir parçası olarak bugünkü Türkiye Cumhuriyetini, 'geçmişin metafizik kararlılığım ve geçmişin vaadini gösteren sayısız işaretlerle dolu bir mekân olarak yeniden-tahayyül etmektedir." Bu tahayyüle örnek olarak da Prof. Andrews, Karakoç'un İstanbul'un Hazan Gazeli başlıklı şiirini veriyor.

Prof. Walter Andrews, üç modern şairin, Sezai Karakoç, Attila İlhan ve Hilmi Yavuz'un, Osmanlı Divan şiiri ile olanilişkilerini 'anlamlandıran-rejimler' ve 'anlamlandıran-sonrası rejimler' bağlamında irdeliyor. Ona göre, Sezai Karakoç, merkezileştirilmiş bir anlam rejiminin içinden ve transandantal göstereni metafizik referansları ile; Attila İlhan ise tıpkı Karakoç gibi merkezileştirilmiş bir anlam rejiminin içinden, ama transandantal göstereni, metafizik değil, bu kez politik referansları ile okuyarak Osmanlı Divan şiirini temellük etmektedirler.

Burada bir çıkma yaparak, Prof. Andrews'ün bu makalesiyle, Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde[{61}], 'saray istiaresi' olarak temellendirdiği merkezileşmiş anlam rejimini (Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasıyla: 'anlamlandıran-rejim')[{62}], örtük bir biçimde dekonstrüksiyona tâbi tuttuğu söylenebilir. Böyle okunduğunda, Karakoç'un bu metaforun merkezindeki transandantal göstereni (*transcendatıtal sinifier*) Allah; Attila Ilhan'ın ise, Sultan olarak konumlandırdıklarını öne sürmek mümkündür. Dolayısıyla Prof. Andrews, Karakoç ve İlhan'ın Osmanlı Divan şiirini, tıpkı Tanpınar'ın kuramsal bağlamda okuduğu gibi, kök-ağaç modelinin içinden ve elbette kuramsal değil, şiirsel bağlamda okuduklarını öne sürmektedir. Zira bu iki şair için Osmanlı Divan şiirinin, YA metafizik (S. Karakoç), YA DA politik (A. İlhan) referanslarla temellük edilmesi söz konusudur; - 'anlamlandıran-sonrası rejim'lerde olduğu gibi, metafizik VE politik VE lirik VE ilh. değil!

2. Bu yazıda Prof. Dr. Walter G. Andrews'ün öne sürüşlerinden yola çıkarak Sezai Karakoç'un bu şiirinin, Deleuze ve Guattari bağlamında okunduğunda varılan sonuçların, bir Marksist okuma modeli inşa edilip bu modelin içinden okunduğunda da elde edilebileceği gösterilmeye çalışılacak.

3. Önce, Marksist kuramdan yola çıkarak, ama bu kuramın araçlarından olduğu kadar, yazınsal retorik'in olanaklarından da yararlanarak bir şiir okuma

metodolojisinin nasıl inşa edilebileceğini ortaya koymak gerekiyor. Bu yazıda böyle bir metodolojinin imkânlılığı da, dolayısıyla irdelenmiş olacak.

Öncelikle, bu metodolojinin inşası için, Jacques Lacan'ın Sigmund Freud'un düş yorumlarının temelkoyucu iki kavramı: Yoğunlaştırma (*condensation*) ve yerdeğiştirme (*displacemeııt*) kavramları ile Roman Jacobson'un dilbilim çalışmalarının merkezinde yer alan iki kavramı: Metafor (eğretileme) ve metonimi (düzdeğişmece) arasında kurduğu bire bir-mütekabiliyet ilişkisi bir model olarak ele alına çaktır. Lacan, *Ecrits*'de{63} Freud'un 'yoğunlaştırma' kavramının bir retorik araç olan 'metafor'la; 'yerdeğiştirme' kavramını ise, yine 'retorik'e ait bir araçla, 'metonimi' ile ilişkilendirilebileceğini öne sürer. Bu öne sürüş, Marksist bir okuma için kullanılabilir:

Model:

Freud: Yoğunlaştırma Freud:Yerdeğiştirme
↓ ↓
Jacobson:Metafor Jacobson: Metonimi

Varsayım 1:

Bu model, Marksist bir okuma için de elverişli bir modeldir. Freud'un *Düş Yorumları*'nda ele aldığı 'Rüya İşlemi'nde (*Dream Work*) yoğunlaştırma ve yerdeğiştirme'nin işlevi ne ise, bir toplum yapısının inşasında da 'Üretim Tarzı' (*Mode of Production*) ya da 'Altyapı' ve 'İdeoloji' ya da 'Üstyapı'nın işlevinin aynı olduğu önesürülebilir.

Varsayım 2:

Lacan'ın 'yoğunlaştırma' ve 'metafor' ile 'yerdeğiştirme' ve 'metonimi' arasında kurduğu ilişkinin, bu kez, 'Üretim Tarzı' (Mode of Production) ve 'metonimi' ile 'ideoloji' ve 'metafor' arasında kurulabileceğini öne sürmek olasıdır:

Marx: İdeoloji Marx: Üretim Tarzı
↓ ↓
Jacobson: Metafor Jacobson: Metonimi
Kanıtlar:

Marx'a atfedilen dizgede Üretim Tarzları (İlkel Komünal Toplum, Antik Köleci Toplum, Feodal Toplum, Kapitalist Toplum, Sosyalist Toplum) ardzamanlı

(*diachronic*) olarak birbirlerine eklemlenmişlerdir. Bu eklemlenmenin Marx'ın dizgesinde imlediği bağlam, tarihtir. Bir başka deyişle, Marx'ta tarih, 'Üretim Tarzları'nın birbirlerine eklemlenmesinden oluşur. Bu ardzamanlı eklemlenme, metonimiktir.

Öte yandan, ideolojiyi oluşturan akrabalık ilişkileri (*kinship relations*), din, politika, ekonomi ve teknoloji olarak sıralanabilecek düzeyler birbirlerine eşzamanlı (*synchronic*) biçimde eklemlenirler. Maurice Godelier, 'Üretim Tarzlan'nın her birinde, bu düzeylerden birinin 'başat' (*dominant*) olduğunu bildirir. Başat oluş, ideolojik düzeylerin 'üretim ilişkileri' (*Relations of Production*) gibi işlev gördükleri anlamına gelir. Örneğin, Godelier 'bazı toplumlar'da (ki bunlar, ilkel komünal toplumlara tekabül eder) akrabalık ilişkileri düzeyinin; M.Ö. 5. yüzyılda Atina Kent-Devleti'nde politika düzeyinin; eski Mısır'da ise din düzeyinin başat oluşundan söz eder.{64}

Burada bir ayraç açarak, başatlık ilişkisini, belirlenim (*determination*) ilişkisinden ayırmak gerektiğinin altı çizilmelidir. Son kertede belirleyici olan, ekonomidir; ama özellikle pre-feodal toplumlarda ideolojik düzeyler (akrabalık ilişkileri, din, politika), üretim ilişkileri olarak işlev gördükleri için, başattırlar.

Marshall Sahlins, Meyer Fortes'in alan araştırmasına dayanarak yaban toplumlarda 'akrabalık ilişkileri'nin başat oluşuna, Tallensi kabilesini örnek gösterir: Sahlins, Tallensi'de dinin 'atalar kültü' (*ancestor cult*); ekonominin, toprağın örgütleniş biçimine göre 'babaerkil birimler' (*patriarchal compounds*); politikanın ise 'soysop çizgisi' (*lineage*) üzerinden gerçekleştiğini bildirir.{65} Dolayısıyla, {atalar kültü, babaerkil birimler, soysop çizgisi} eklemlenmesi, 'din, ekonomi ve politika'nın Akrabalık İlişkileri bağlamında örgütlendiğini gösterir. Godelier gibi söylemek gerekirse, Tallensi'de akrabalık ilişkileri, üretim ilişkileri olarak işlev gördükleri için başat düzeydir. Bu durum şunu da öne sürmeyi olanaklı kılar: {Akrabalık ilişkileri, din, politika, ekonomi, teknoloji} başat düzeyler olduklarında, eşzamanlı olarak 'ideoloji'yi inşa ederler.

Şimdi, Sezai Karakoç'un *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV* adlı şiiri, bu kuramsal arkaplanı, bir şiir okumasına dönüştürmek için örnek olarak verilebilir:

Yıllar geçti saban ölümsüz iz bıraktı toprakta

dizesinde, {saban, toprak} sözcüklerinin oluşturduğu metonimik öbek, yaşamın tarımla yeniden-üretildiği bir üretim tarzına gönderir bizi. Bu, kapitalizm-öncesi Üretim Tarzları'ndan herhangi biri olabilir. {Saban, toprak} metonimik öbeğinin

bu Üretim Tarzları'ndan hangisine gönderimde bulunduğunu saptayabilmek için de ideolojiyi belirleyen metaforik öbeklere bakmak gerekir. Şiirin,

Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım Salome'nin, Belkıs'ın,
Ey çağdaş Kudüs (Meryem)
Ey sırrını göğsümde taşıyan Mısır (Züleyha)

dizelerindeki 'Belkıs', Hz. Süleyman'a; 'Meryem', Hz. İsa'ya; 'Züleyha' da Hz. Yusuf'a gönderimde bulunur ve her biri birer peygamber olarak, birbirleriyle yerdeğiştirebilen öğelerden kurulan bir metaforik öbek oluştururlar. Bu öbeğin bağlamı dindir ve dinin başat olduğu bir Üretim Tarzı'na işaret eder. Dinin başat olduğu Pre-Kapitalist toplum'un, eski Mısır gibi, Asya Tipi Üretim Tarzı'mn (ATÜT) yürürlükte olduğu bir toplum olduğunu öne sürebiliriz. Bu doğruysa eğer, Karakoç'un yaptığının, Terry Eagleton'ın T.S. Eliot'ın *The Waste Land*'ı için söylediği gibi, 'tarihe sırt çevirip, onun yerine mitolojiyi ikame et[mek]' olduğu söylenebilir.{66}

Öte yandan, bu şiir, bu bağlamda yapılmış Marksist bir çözümlemeyle, Asya Tipi Üretim Tarzı dolayımında okunduğunda;

Hep Kanlıca'da, Emirgan'da
Kandilli'nin kurşuni şafaklarında
Güneşin sarardığını gördüm Konstantin duvarında

dizeleri, İstanbul'a atıfta bulunarak bir Asya Tipi Üretim Tarzı toplumu olan Osmanlı toplumuna gönderir okuru.

Özetle, *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV*, dinin merkezî bir konumda bulunduğu Osmanlı toplumuna ya da Prof. Dr. Walter G. Andrews'un deyişiyle, transandantal göstereni metafizik olan merkezileşmiş bir anlam rejimine duyulan özleme işaret eder.

Necatigil’in KTL Şiirini bir Modern ‘Muamma’ Olarak Okuma Denemesi

Behçet Necatigil’in KTL şiiri, bu üç harfin Arap alfabesinde bir kök (sülasi) olmaları olasılığını düşündürtür. Nitekim birçokları (örneğin, Memet Fuat) KTL’nin ‘kati’ ve türevlerini imleyen bir kök olduğu üzerinde birleşmiş görünüyor.

Necatigil’in deneyci bir şair olduğunu biliyoruz. *Kareler Aklar*’ın da tanıklık ettiği gibi, Necatigil, Türk şiirinde en atılgan, gözüpek, ama o kertede de gösterişsiz dönüşümleri ya da şiirsel kopmaları gerçekleştirmiş bir şair olarak bu bağlamda bir deneye girişmiş de olabilir. Ama bu şiir, Necatigil’in okura bir oyunudur ve bu oyunun geleneksel divan şiiri terminolojisindeki karşılığı, ‘ta’miye’ ya da daha çok bilinen adıyla, ‘muamma’dır. Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan, Divan Edebiyatında Muamma adlı makalesinde, "Ta’miye bir şeyi diğer bir şeyde gizlemeye derler. Muamma, bu gizlenen şeydir." diyor.

Önce şiiri okuyalım:

KTL

Korkum bu bu şehir beni
Daha da yer yedi sekizden önce
On yirmi kırk elli daha çok sekizden önce
Bir kuru yer bu yağmurda
Hâlâ aramasındayım

Parayı atıyorum bardağım doluyor
Nah doldu her şey otomatik yavru
Gelir avuntusunda çekçek arabasındayım

Bilsem bir Buridan’ın eşşeği
İki zaman- -farkı ne peki saman
Hangisi daha iyi ölüp gidiyorum yahu
Tekil çoğul k t l güzel ya farkı ne
İkin ara bu dünya etin itin yağması
Sonra dokuz üçün kaçı biri ya da fazlası
Sekiz sakız biz yokuz sülük salak sinekler

Yedi iklim dört köşe
Hani yani isterse arayan bulsun beni
Yedi matinasındayım.

İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*'nde{67} 'muamma'yı, '[m]anası gizli, güç anlaşılır söz, bilmece, yanıltmaç' diye tanımlıyor ve 'muamma söylenirken ebced hesabına başvurulabilir ve harflerin rakam karşılıklarıyla aritmetik işlemleri yapılarak sonuca gidilebilir' olduğunu bildiriyor. 'Gizleme', 'ebced hesabı' ve 'aritmetik işlemler': *KTL* muammasını çözmek için üç temelkoyucu kavram!

Necatigil'in *KTL* şiiri de ebced hesabının kullanıldığı bir 'muamma' olarak düzenlenmiştir, ama bu geleneksel anlamda bir 'muamma' değildir. Geleneksel 'muamma', Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın da belirttiği gibi, 'bir insan veya herhangi bir şeyin kendisini değil, - çünkü kendisini kastederse lugaz olur- ismini nesir veya nazım içinde gizlemektir.' Tarlan bunun 'muhtelif usullere riayet ed[ilerek] bir ismin elfaz arasına gizlen[mesi]' olduğunu bildiriyor.

Oysa Necatigil, bu şiirde, Tarlan'ın deyişiyle 'hisab-ı cümel', yani 'ebced hesabı'nın kullanıldığı 'muamma' türünün kurallarını değiştirmekte ve geleneksel muammanın herhangi bir şeyin adını gizlemek için uyguladığı yöntemi, deyiş yerindeyse, tersine çevirmektedir. Geleneksel 'hisab-ı cümel'in 'üslub-u ismi' adı verilen uygulaması, rakamı yazıp harfi kastetmeyi imler; - örneğin, 'cim' deyip ebced hesabındaki karşılığı olan '3' rakamım kastetmek gibi... Necatigil bunu yapmıyor *KTL* şiirinde: Harflerden rakamlara gitmek yerine, rakamları doğrudan, onların ebced tablosundaki değerleriyle alıyor ve şiirin çözümünde aritmetikteki 'dört işlem'in toplama ve çıkarma işlemlerini bu rakamlara uyguluyor.

Önce şiirin adından başlayalım: *KTL*! Ebced hesabıyla K ya da 'Kaf' (Karaşed'den) 100; L ya da 'Lam' (Kelemen'den) 30 ve T (Hutti'den) 9 rakamına tekabül ediyor. Toplama işlemini uyguladığımızda, KTL'nin ebced hesabıyla karşılığı, 139'dur.

Şimdi de, şiirde gözebatar ölçekte çok kullanılan rakamlara bakalım: '*Yedi sekizden önce*'; '*on, yirmi, kırk, elli, daha çok sekizden önce*'; '*bir kuru yer*'; '*bilsem bir Buridan'ın eşeği*'; '*iki zaman*'; '*ikin ara*'; '*dokuz üçün kaçı, biri ya da fazlası*'; '*sekiz sakız biz yokuz*'; '*yedi iklim dört köşe*'; '*yedi matinasındayım*'. Şimdi bu dizelerde geçen sayılan toplayalım:

7 + 8 + 10 + 20 + 40 + 50 + 8 + 1 + 1 + 2 + 2 + 9 + 3 + 1 + 8 + 7 + 4 + 7 = 188 . Sadece bu kadar değil. Şiirin ilk iki dizesi,

Korkum bu bu şehir beni
Daim da yer yedi sekizden önce

dizeleri, şairin, bir ‘yedi’yi daha gizlediğini ima ediyor. ‘Daha da yer’, ilk dizenin sözdiziminin, aslında, ‘Korkum bu bu şehir [yedi] beni’ biçiminde olmasını gerektiriyor:

Korkum bu bu şehir [yedi] beni
Daha da yer yedi sekizden önce

Necatigil’in sözdizimi oyunuyla gizlediği, ya da ‘muamma’ geleneği gereği açığa vurduğu bu ‘yedi’ ile birlikte, şiirde geçen sayıların toplamının:

188+7=195 olması gerekiyor.

Necatigil, şiirin 10. ve 12. dizelerinde de, iki kez ‘farkı ne?’ sorusunu yineleyerek, yine ‘muamma’ geleneğine uygun bir ipucu veriyor. Necatigil’in vurguladığı fark ise, ‘muamma’mn çözümüdür. Şöyle:

Şiir, 1972 yılında yazılmış ve Aralık 1972’de *Yeni Dergi’*de yayımlanmıştır. Şiirin yazıldığı tarihte (1972) Necatigil, 1916 doğumlu olduğuna göre, 56 yaşındadır:

1972-1916=56.

Öte yandan, şiirdeki sayıların toplamı, 195’dir. Ebced hesabıyla *KTL*’nin de 139’a tekabül ettiğini biliyoruz. *KTL* toplamını, şiirdeki sayıların toplamından çıkardığımızda da, 56 sayısını elde ediyoruz: 195-139=56.

Bu durumda denklem kurulmuş oluyor; - şöyle: Necatigirin *KTL’*yi yayımladığı tarih: 1972- (eksi) Necatigil’in doğum tarihi: 1916 = (eşittir) şiirdeki sayıların toplamı: 195- (eksi) KTL’nin ebced hesabıyla sayısal karşılığı: 139. Aritmetik ifadeyle: 1972-1916=195-139 ya da, 56=56.

Görüldüğü gibi Necatigil, bu şiirle modern bir ‘muamma’ inşa ediyor. Şiiri 56 yaşında yazdığını; bu şehrin kendisini, ‘yedi sekizden önce’ yemesinden korktuğunu ya da 57, 58 yaşlarına varmadan ‘ölüp gitmesi’nden kaygılandığını ‘muamma’ yoluyla bildiriyor okura.

Yapı ve Bağlam

Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Ziya'ya Mektuplar*'ı[{68}] onun 1930 yılında henüz Galatasaray Lisesi'nde öğrenci olduğu yıllardan 1946'da Ankara'dan yazdığı son mektuba kadarki 16 yıllık bir dönemi kapsıyor. Mektuplar, elbette ilkgençlik yıllarından başlayan derin bir arkadaşlığın içtenliğini ve mahremiyetini dile getirdiği kadar, Tarancı'nın 'poetika'sını da her mektubun içine dağılmış fragmanlar biçiminde de olsa, ortaya koyuyor. Dolayısıyla, *Ziya'ya Mektuplar*'ı, bu anlamda bir 'poetika' metni olarak da okumanın mümkün olduğunu düşünüyorum.

Evet, bir 'poetika' metni; - ama örneğin, Ahmet Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar*'ından, Necip Fazıl'ın *Poetika*'sından, Orhan Veli'nin *Garip Önsözü*'nden ya da açıkça dile getirilmemiş olsa da, bir 'poetika' olduğu kuşku götürmeyen Asaf Hâlet Çelebi'nin *Benim Gözümle Şiir Davası* gibi metinlerden farklı; dolayısıyla da derli toplu ve bütünlüklü olmayan, parçalı ve ancak içine gömülü oldukları mektuplardan özenli bir operasyonla çıkarılıp bütünleştirildiklerinde 'poetika'ya dönüşebilen bir metin!

'Poetika' nedir? Orhan Okay, bu kavramı şöyle tanımlıyor: "Poetika, şiire dair her meseleyle uğraşan bir alandır: Şiirin şekli (vezin, kafiye, kıtaların tertibi ve nazım şekilleri), bu şeklin şiir için değeri, şiirin fonetik yapısı (ahenk, armoni, ritim), şiirin dili, muhtevası, iç estetiği (imajlar, motifler, mazmunlar, edebî sanatlar), şiirin ferdî ve sosyal karakteri, şiirin kaynağı, okuyucu ve tenkitçi karşısında şiir... gibi bir yığın problem, poetikanın konusunu teşkil eder."

Dikkatli ve meraklı bir okur, hemen hemen bütün mektuplarda Cahit Sıtkı Tarancı'nın, bu tanım bağlamında, şiir üzerine olan düşüncelerine ilişkin bölümler olduğunu görecektir. Bu bölümler, belirttiğim gibi, mektupların içine dağılmışlardır ve sistemli bir bütünlük taşımazlar. Ama bu parçaları sistemleştirmek de mümkündür ve bu yapıldığında Tarancı'mn 'Poetika'sını kuşatacak bir metin elde edilebilir.

Bir örnek vermek istiyorum: *Ziya'ya Mektuplar*'da, Tarancı, Burhaniye'den 19 Temmuz 1942'de yazdığı mektupta, 'bir şiirin göze görünmeyen güzelliklerinden biri de başka şiirlere gebe kalabilmek kabiliyetinde olmasıdır'

dedikten sonra, bu husustaki son şahsi tecrübe[sinin] *Nedim'e Dair* adlı şiiri olduğunu bildirir ve 'Rene Lalou'nun edebiyat kitabında' rastladığım söylediği Apollinaire'in 'évocation [hatırlatma, çağrıştırma] hazinesi' iki dizesi ile, *Nedim'e Dair*'in ilk iki dizesini karşılaştırır. Apollinaire'in sözü edilen iki dizesi şöyledir:

Je passais au bord de la Seine
Un ancient livre sous le bras

(Koltuğumun altında eski püskü bir kitap, Seine nehri kıyısından geçiyorum)

Cahit Sıtkı'nın Nedim'e Dair'i ise, ilk dize dışta tutulursa, şöyle başlıyor:

Geçtim bir akşam Sadabad'dan
Koltuğumda Nedim Divanı

Cahit Sıtkı, bu iki şiir arasındaki benzerliğe değinerek, Ziya Osman Saba'ya, Apollinaire'in iki dizesinin kendisini 'dolaştıra dolaştıra Sadabad'a getirdiğini] belirtir ve şöyle der: "Elbette ki bu ne intihal, ne tesir ne de taklittir. Sadece şairden şaire şiir yoluyla geçen bir *patrimoine*, bir mamelek sayılabilir."

Şimdi bu benzerliği, kuramsal bağlamda temellendirmeye çalışalım: İki şiirin öğeleri arasında kurdukları ilişkinin, yapı (*structure*) olarak birbirleriyle işlevdeş olduğunu görüyoruz: Apollinaire'de de Cahit Sıtkı'da da, bir suyolundan (Seine, Sadabad) ve bir kitaptan (Eski bir kitap, Nedim Divanı) söz ediliyor, öyleyse iki şiirin yapısının, birbiriyle yer değiştirebilen öğelerden kurulan metaforik öbeklendirme ile inşa edildiklerini söyleyebiliriz:

{Seine, Sadabad} / {Eski bir kitap, Nedim Divanı} gibi.

Buna karşılık, her iki beytin bizi gönderdiği bağlam (*context*) birbirinden farklıdır. Öyleyse, iki beytin bağlamının, birbirini tamamlayan öğelerden oluşan metonimik öbeklendirme ile inşa edildiğini de öne sürebiliriz:

{Seine, Eski püskü bir kitap}, {Sadabad, Nedim Divanı} gibi.

Görüldüğü üzere yapı, metaforik; bağlam, metonimiktir. Ve yapı, iki beyit arasındaki benzerliği; bağlam ise, iki şiir arasındaki *farklılığı* gösterir.

İki şiirin bağlamını inşa eden metonimiler, aradaki farkı da ortaya koyar: Apollinaire'in dizeleri [Seine, Eski püskü bir kitap] Paris'te, Seine nehri kıyısındaki sahaf dükkânlarına, orada dolaşan kitapseverlere; Tarancı'nın dizeleri ise [Sadabad, Nedim Divanı] Lale Devri'ne gönderir okuru.

Bu durumda ‘yapı’dan yola çıkarak benzeşimi mi, yoksa ‘bağlam’dan yola çıkarak farklılığı mı öne çıkarmak söz konusudur? ‘Benzeşim’i (‘yapı’yı) öne çıkarmak, Tarancı’nın şiiri ile Apollinaire’in şiiri arasında ‘anıştırma’ (*allusion*) ilişkisi; ‘farklılığı’ (‘bağlam’ı) öne çıkarmak da, ‘öykünme’ (*pastiş*) ilişkisi kurar. (Ayraç içinde belirteyim: ‘Öykünme’ ya da ‘pastiş’in eski dildeki karşılığı, ‘nazire’dir. Tahsin Yücel, Yazıtı Terimleri Sözlüğü’nde ‘nazire’ karşılığında ‘öykünme’ değil, ‘benzek’i kullanır.)

Tarancı haklıdır: "Bu ne intihal, ne tesir ne de taklittir." Metinlerarasılık kuramları, şimdi ilişkinin nasıl kurulduğunu, açık ve seçik olarak gösteriyor, ama Cahit Sıtkı’nın, Kristeva, Riffaterre, Genet gibi metinlerarasılık kuramcılarının henüz görünmedikleri bir tarihte bu sorunla ilgilenmesi, bana ilginç geliyor.

‘İntihal’ (*plagiarism*, *çalıntı*), dizeler arasındaki ilişkide hem ‘yapı’nın hem de ‘bağlam’ın birbirinin aynı olmasıdır. ‘Yapı’nın (Seine, Seine), ‘bağlam’ın (un ancien livre, eski püskü bir kitap) olması durumunda, ‘intihal’den söz edilebilir ancak.

Ziya’ya Mektuplar’daki ‘poetika’ya ilişkin görüşler, bir şairin sadece şiir yazmakla yetinmeyip, şiirin temelkoyucu sorunları üzerinde de, tıpkı bu örnekte görüldüğü gibi, bazen günümüz şiirbiliminin irdelediği konuları da kuşatan bir yaklaşım getiriyor.

Şiirde Tecrit mi (Soyutlama), Teşhis mi (Somutlama) Önce Gelir?
İki Farklı ‘Usul’

Şair Kemal Özer’in 1973’te, 7 yıllık bir aradan sonra yayımladığı *Kavganın Yüreği*[{69}] adlı şiir kitabının arka kapak yazısını yeniden okurken o güne kadar üzerinde durmadığım kışkırtıcı bir tespitle karşı karşıya olduğumu fark ettim. Bir tür manifesto sayılması mümkün olan arka kapak metninde Kemal Özer, şiirindeki dönüşümden çok, önceki şiirinden bir ‘şiirsel kopma’ olarak kabul edilebilecek bu radikal açıklamasında şunları söylüyordu: "Yaşama bakışım, dünyayı kavrayışım, onu artık sürekli bir kavga olarak nitelediğimi özetliyor. Şiir de bu kavganın bilincini vermekle yükümlü olmalı. İçinde bulunduğumuz durumun, yaşadığımız olayların, düşlediğimiz geleceğin ne olduğunu, nasıl olacağını sezdirmeli, giderek kavratmalı. Bu yüzden güncel olanı yakından izlemeli. Somutlamalı güncel olanı. İnancı, umudu, aydınlığı, yarını, arkadaşlığı, cesareti soyut kavramlardan çıkarıp günlük yaşamamızda yerleri, anlamları olan somut karşılıklarına ulaştırmalı."

Bu metin analiz edildiğinde, Kemal Özer’in şiire ilişkin bir metodoloji önerdiği apaçık görülecektir. Özer, şiirin soyut’tan somut’a doğru bir dönüşümü gerçekleştirmesi gerektiğini söylemekte; ‘inanç’ gibi, ‘umut’ gibi, ‘cesaret’ gibi soyut kavramları, gündelik yaşamdaki somut karşılıklarıyla gösterme ‘yükümlü[lüğü]’ne işaret etmektedir. Bu anlamda şair, bir ‘bilinç işçisi’dir (ya da öyle olmalıdır) Kemal özer’e göre...

Özer’in öne sürdüğü bu metodolojinin kışkırtıcı yanı, onu Necip Fazıl’ın Poetika’sı ile ister istemez bir karşılaştırmaya götürüyor olmasıdır. Üstadın ilk kez, 1946’da, *Büyük Doğu* dergisinde *İdeolocya Örgüsü* başlıklı yazılarında dile getirdiği (ki daha sonra, *Sonsuzluk Kervanı*, *Çile* ve *Şiirlerim*’de, bazı değişikliklerle yeniden yayımladığı) ‘Poetika’sının *Şiirde Usul* bölümünün, bu karşılaştırma için bir zemin teşkil ettiğini belirtmeliyim. Üstad, bilim’le (ilim’le) şiir arasındaki ‘usul’ ya da metodoloji farklarını irdelerken, bilim’in ‘aslî gayesinden uzaklaşa uzaklaşa, birtakım müşahhas eşya ve hâdiselerin amelî fayda noktalarını avla[dığını] ve mücerretten müşahhasa dön[düğünü];

öbürü[nün], şiir[in ise], gayesine yaklaşa yaklaşa teşhis vesilesi diye kullandığı aynı eşya ve hadiselerin amelî sevk ve idare kanunlarından uzak yaşa[dığını] ve müşahhastan mücerrede kıvrıl[dığını]' bildirir. Kısaca, Necip Fazıl için 'ilimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit için[dir]'.

Daha açık bir biçimde ifade edilirse, Üstad, Kemal Özer'in aksine, şiirin teşhis (somut, müşahhas) olan'dan tecrit (soyut, mücerred) olan'a dönüşen bir metodolojiyi savunmaktadır. Kemal Özer'in şiir için, soyut'tan somut'a doğru bir dönüşümü işaret ediyor olması ise, Necip Fazıl'ın sisteminde 'ilim'e karşılık geliyor. Bunun anlamı şudur: Şayet Üstadın metodolojisi referans olarak alınırsa, Kemal Özer'in şiir değil, bilim yaptığını söylemek gerekecektir.

Gelgelelim, bilimin, soyuttan somuta doğru yol alan bir süreci işaret ettiği (dolayısıyla, Üstadın bu tespiti) doğru, ancak eksiktir. Bilim metodu, iki yönlü bir süreçle inşa edilir. Önce somuttan soyuta (teorik kavramlara) gidilir, sonra bu soyut (teorik) kavramlarla somut'ta verili olanın açıklanmasına dönülür: İki süreçten birincisi, somut'tan (müşahhas-olan'dan, teşhis'ten) soyut'a (mücerred-olan'a, tecrit'e), İkincisi ise, soyut'tan somut'a doğrudur.

Görüldüğü gibi, bilim'in metodolojisi, hem somut'tan soyut'a gidişi, hem de soyut'tan somut'a dönüşü, yani her ikisini birlikte ve birbirini tamamlayan süreçler olarak inşa edilir. Bu durumda teşhis ve tecrit, hangisinin önce hangisinin sonra geleceği referans olarak alındığında, ne şiir için ne de bilim için tek başlarına ayırt edici bir kriter teşkil etmezler.

Şiir ve Gerçeklik

Şiirin, gerçeklikle olan ilişkisi, problematiktir: Gerçeklik, herhangi bir değiştirime uğratılmaksızın dile getirildiğinde, şiir olmaz; değiştirime uğratılarak dile getirildiğinde ise, gerçeklik olmaktan çıkar.

Bu problematik ilişkinin çözümü, şiir dilini gündelik konuşma dilinden ayırmak; şiir dilini ‘sembolik dil’, gerçekliğin dilini de ‘gündelik konuşma dili’ olarak belirlemektir. Böylece gerçeklik, dünyaya ait bir gerçeklikten, şiire ait bir gerçekliğe* dönüşür: Dünyaya ya da doğaya ilişkin gerçeklikle, sanata, dolayısıyla da şiire ait gerçeklik ayrımı ortaya çıkar.

Gündelik dilin işaret ettiği gerçeklik, empirik olarak doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir önermelerle dile gelir. Mesela, ben şimdi ‘Dışarıda lapa lapa kar yağıyor’ desem, bu hemen pencereden dışarı bakılarak yanlışlanabilir. Oysa örneğin, Paul Eluard’ın

Dünya mavi bir portakaldır

dizesi, yanlışlama ya da doğrulama eyleminin ötesindedir; bugüne kadar hiç kimse, dünyanın mavi bir portakal olmadığını kanıtlamak, dolayısıyla da Eluard’ın bu dizesini yanlışlamak gereği duymamıştır.

Daha eğlenceli bir örnek vereyim: Attila Ilhan’ın

Ne zaman Maçka’dan geçsem
Limanda hep gemiler olurdu

Dizelerini, ‘Attila İlhan’a öyle görünmüş; acaba doğru mu bu?’ diye, her sabah Maçka’dan geçerek limana bakmayı deneyip doğrulamaya ya da yanlışlamaya çalışan birine tanık olsanız, kimbilir ne düşünürdünüz?

Şiirin, bu anlamda gerçekliği dile getirişte ‘doğruluk’ ya da ‘yanlışlık’la bir ilişkisi olmadığı ortadadır. Ama bundan, şiirin yalan söylediği sonucu çıkarılabilir mi?

Fuzuli’nin o ünlü:

Ger derse Fuzulî güzellerde vefâ var

Aldanma ki şair sözü elbette yalandır

beyti, genellikle şairlerin yalancılığına tanık gösterilir. Oysa kökeni, antik Yunan felsefesine kadar giden bir paradokstur bu: Felsefe tarihinde ‘Epimenides Paradoksu’ diye bilinen paradoks: Epimenides, "Bütün Giritliler yalancıdır." demiştir. Epimenides, Giritlidir: Öyleyse bir Giritli olarak "Bütün Giritliler yalancıdır." derken doğruyu söylüyorsa yalancıdır; ya da, yalancıysa doğruyu söylüyordur Epimenides. Fuzuli de, bir şair olarak ‘bütün şairler yalancıdır’, derken, Epimenides’in paradoksunu dile getirmiş oluyor: Şairler doğruyu söylerken yalancı, yalan söylerken doğrucudurlar!

Fuzuli’nin bu paradoksunu Nietzsche de tekrarlar: ‘Ancak bilinçli ve istençli olarak yalan söyleyebilenler -ki, bunlar sadece şairlerdir-’ der Nietzsche, ‘ancak onlar doğruyu söyleyebilir.’

Fernando Pessoa’mn da bunlara yakın içermeleri olan bir dörtlüğü var; - şöyle:

Şair, üçkâğıtçının biridir
Öylesine ustalıkla yapar ki bunu
Gerçekten acı çekerken de
Acı çekiyormuş gibidir

Aragon da *Le Mentir Vrai*’de{70} tastamam bunu anlatmak ister. Alıntılıyorum: ‘Roman (dilerseniz, buna ‘şiir’ de diyebilirsiniz), yalan söylemenin en yüce biçimidir: Yalan, burada ‘doğruluk’a ulaşmaya yardım eder.’

Arapçada şairler için söylenen bir söz vardır: *Ahsenehu akzebehu* (Şairlerin en iyisi, en iyi yalan söyleyenidir), ilginç olan şudur: Almancada da *Dichten* fiili, dikkat edilsin, hem ‘şiir yazmak’ hem de ‘uydurmak’ anlamına gelir.

Şairin yalancılığı, gerçeği aktarmak ya da iletmekten dolayı değil, gerçeği ya da yaşantıyı, yeniden üretiyor olmasından dolayıdır!

Şiir, Dil, Hakikat

Şiir, dil ve hakikat arasındaki ilişkilerin bir felsefe problemine dönüşmesinin tarihi, 18. yüzyıla, bu yüzyılın büyük İtalyan düşünürü Gianbattista Vico'ya dayanır. Avrupa'nın 18. yüzyılı, Aydınlanma Çağı'dır. Aklın yol gösterici otoritesi dışında kalan ne varsa, topunun birden 'hurafe' sayıldığı çağ! Kant'ın deyişiyle, insanlık 'reşit-olmayış' durumundan çıkıyor, Aydınlanma ile 'rüşdünü ispat' çağma gelmiş oluyordu! Sokrates'le başlayan o kuru entellektüalist geleneğin tepe noktası idi Aydınlanma...

Avrupa'nın 18. yüzyılı, Aydınlanma Çağı'dır, evet ama o geleneğe karşı bir aykırı ses, neredeyse tek başına bir muhalefettir Gianbattista Vico. Bu büyük İtalyan düşünürünün 1725 yılında tamamladığı *Scienza Nuova*[{71}] (Yeni Bilim), bir tarih felsefesini temellendirdiği kadar şiir, dil ve hakikat arasındaki ilişkileri de problematize eder.

Gianbattista Vico, insan ruhunun, tarihsel olarak, ilk faaliyet biçiminin şiir olduğunu belirtiyor Scienza Nuova'da: İnsan, akıl yürütmeye başlamadan önce duyarlığını dile getirmiştir; konuşmazdan önce şarkı söylemiştir. *Scienza Nuova*'nın deyişiyle söylersek, 'zihinde (*intellect*) olan hiçbir şey yoktur ki, başlangıçta, duyarlıkta (*sensibility*) bulunmasın!' Dolayısıyla, Vico için insan zihninin hayali operasyonları (Vico, 'fantezileri' diyor!) şiirseldir; üstelik bu operasyonlar sabit ve kolayca belirlenebilir olan Aristoteles'ci mantık kurallarıyla da bağımlı değildirler. Vico'nun bununla bir tür Anti-Kartezyen bir zihin modelini temellendirdiğini belirtelim: Descartes sıkı mantıkî argümanlarla zihnimizde, bizim dışımızdaki (ve duyularımızla algıladığımız) kainata tıpatıp tekabül eden bir zihinsel kainat modeli inşâ edebileceğimizi öne sürüyordu. Bu yaklaşımı reddediyor Vico: 'Dil'in ve dolayısıyla 'düşünce'nin kökeninin 'şiir' olduğunu belirtiyor; dahası, (burası çok önemli!) 'şiir'in 'hakikat'i temsil ettiğini öne sürüyor, - zihinsel modellerin değil! Kısaca Vico, dünyanın zihinde mantıksal argümanlarla değil, 'şiir'le (ya da, onun deyişi ile 'fantezili tümeller'le) inşa edilebileceği kanısındadır. Akıl yürütmeye dayalı tümeller ('külli'ler), ona göre, fantezili tümellerden sonra gelmektedir...

Şunu da belirteyim ki, 18. yüzyılın bir başka büyük filozofu, Jean-Jacques Rousseau, Vico'dan iyiden iyiye etkilenmiş görünüyor. Rousseau'nun *Scienza*

Nuova'yı okuduğuna şüphe yok. Nitekim *Dillerin Kökeni Üzerine Bir Deneme*[72] adlı kitabında Rousseau (ki, bu metin, Gianbattista Vico'nun *Scienza Nuova*'sından yaklaşık 60 yıl kadar sonra, 1783'te yayımlanmıştır) şunları yazar: "İlk (insanın) konuşmaları, hep şiir biçimindeydi; akıl yürütme çok sonraları düşünüldü."

Edmund Leach de bildiriyor ya, Rousseau'nun bu canalıcı tespitinin anlamı, 'dil'in ortaya çıkışı ile birlikte doğadan kültüre geçişin, aynı zamanda duygusallıktan mantıksallığa geçişi ifade ediyor olmasıdır.

Vico'ya dönelim: Ona göre, Hakikî-olan'a (*Verum*), mantıksal veya matematiksel soyutlamalarla varılamaz. (Vico, 'matematiksel soyutlamalardan, büyük bir ihtimalle, doğanın matematik formüllerle dile getiriliyor olmasını kast etmektedir.) Soyutlama, doğanın hakikatini kavramamıza yardımcı olamaz çünkü.

Öyleyse şu: Şiirin bizi hakikate taşıyabilmede bilime, hatta bir manada felsefeye göre, daha ehil olduğu söylenebilir. Gerçi Vico, doğanın hakikatinin, doğa Allah yapısı (*Factum*) olduğu için ancak O'nun tarafından bilinebileceğini söyler; ama bu gene de, şiirin, hakikati kavramada önceliği olmadığı manasına gelmez.

Vico'nun ve Rousseau'nun şiirin akıl yürütmeye veya duygusallığın mantıksallığa göre tarihsel öncelik taşıyor olduğuna ilişkin görüşlerini çağdaş antropoloji de doğruluyor. Mesela, Lévi-Strauss 'insanın kendi bilincine varması', kendini bir grubun üyesi olarak görebilmesinin, bir karşılaştırma aracı olarak 'istiare'yi (*metaphor*) kullanmasıyla mümkün olabildiğini söyler.[73] Dil, bir iletişim sistemi olarak değil, fakat sembolik (istiareli) bir sistem olarak, sadece ve sadece insana mahsus olma özelliğini kazanmıştır. Öyleyse, şiir dili (sembolik dil, istiareli dil), doğadan kültüre geçişi mümkün kılar.

Kaldı ki, Davy ile birlikte, şiir dilinin işlevinin, 'başka türlü tanımlanamayan deneyimleri kavramak' olduğunu söylemek de mümkündür ve işte bu 'başka türlü söylenemeyen şey, hakikatin ta kendisidir...

Hölderlin ve Şiirin Özü

Heidegger’in dilini anlamak zordur. Bunu ben söylemiyorum, rahmetli hocamız Prof. Dr. Macit Gökberk söylüyor; - hem de bir Alman profesörün ağzından! Gökberk şöyle diyor{74}: "İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde uzun yıllar çalışmış olan Profesör Ernst von Aster, Heidegger’in dilinden yakınırdı. ‘Ben bir Alman felsefecisiyim; Heidegger’in ne demek istediğini bir türlü anlayamıyorum.’ derdi." "Gerçekten de," diyor Prof. Gökberk, "Heidegger’in öz Almanca köklerden kendisinin türettiği ya da günlük dilden aktardığı birçok yeni terim ve sözden oluşan pek kendisine özgü, dolayısıyla anlaşılması hiç de kolay olmayan bir dili var."

Heidegger’in *Hölderlin ve Şiirin Özü* makalesi, anlaşılması zor metinlerden biri. Makaleyi Türkçe, iki ayrı çevirisinden okuyoruz.{75} İlki A. Turan Oflazoğlu; öteki Mehmet Barış çevirisi. Almanca bazı terimlerin ve sözcüklerin değişik çevrilmiş olmaları dışında (mesela ‘wohnung’u, Oflazoğlu ‘barınak’, Barış ‘konaklayış’; ‘dichterisch’i Oflazoğlu ‘ozanca’, Barış ise ‘şairane’ ile karşılıyor) metinler arasında büyük fark yok.

Hölderlin’in 1799’da annesine yazdığı bir mektupta ‘şiir sanatını uğraşların en masumu’ olarak nitelemesi, Heidegger’in ele aldığı, Oflazoğlu’nun deyişiyle, ilk ‘kılavuzsöz’. Heidegger, bu önerme ile ‘şiir’in ‘eylem’den ayrıldığını, onun ‘[d]oğrudan gerçekliğe müdahale edip onu dönüştüren eylemle bir ilgisi[nin]’ olmadığını vurgular. Şiir, masumdur; ‘zararsız ve etkisizdir’ çünkü. Şiirin ‘masum’ olduğunu söylemek, onun ‘dil’ gibi ‘zararsız bir şey’le yapıldığım söylemektir. Bu durumda da, Heidegger’e göre, şiirin özünü kavrayabilmek için ‘dil’in ne olduğunu bilmek gerekir.

Bununla da ikinci ‘kılavuzsöz’e geçiyoruz: Bu ‘kılavuzsöz’ Hölderlin’in 1800 yılında yarım bıraktığı bir şiir taslağından. "‘Dil, mülklerin en tehlikelisi’dir. Dil mülktür; - çünkü tarihin, bir başka deyişle ‘varolan’dan (seiende) ‘varlık’a (dasein) geçişin olanaklı kılınması için verilmiş bir mülktür: Gülden, kuğulardan, ormandaki geyikten söz edilirken, insanın doğadaki öteki ‘varolan’lardan farklı olarak, kim olduğunu’ anlatması, yani, insanın kendi ‘dasein’ına ‘tanık olabilmesi’" için!

Ama ‘dil’ denilen bu ‘mülk’, tehlikelidir: Çünkü ‘dil’ ‘özsel’ olanla olmayanı bir arada barındırır, ‘saf olanla sıradan olan[ı] aynı şekilde söyle[r]’. İnsan varlığının en yüksek olanağını (Ereignis) elinde tutar, ama bunu ifşa etmez. Burada Heidegger, ‘hakikat’ kavramını dolaşıma sokuyor. Hakikat, ‘dil’deki ‘Ereignis’in ya da ‘özsel olan’ın açığa çıkarılmasıdır.

Heidegger, ‘hakikat’ kavramını, eski Grekçede kullanıldığı anlamda, ‘açığa çıkarma’, ‘ifşa etme’, ‘saklı oluşu ortadan kaldırma’ olarak tanımlıyor. Eski Grekçede, ‘Aletheia’, tastamam bu anlama gelir: ‘Letheia’ ‘saklılık’, başına getirilen bir olumsuzlayıcı ön ek’le (A), ‘açığa çıkarma’ya dönüşür. Dolayısıyla ‘hakikat’, ‘ifşa etme’dir; ‘dil’deki ‘Ereignis’i, ancak onu ifşa ederek hakikatleştirebiliriz. ‘Dasein’ın kendine tanıklık edebilmesi (bu, insanın insan olduğuna tanıklık edebilmesi anlamına gelir), ‘Dil’in ‘tehlikeli’ olmaktan arındırılması (mı) demektir(?)

Heidegger, bu ‘kılavuzsöz’ü yorumlamaya şu soruları sorarak başlıyor: (i) Dil kimin mülküdür? (ii) O ne ölçüde mülklerin en tehlikelisidir? (iii) O hangi anlamda gerçekten bir mülktür? Heidegger, bu sorulan yanıtlayarak sürdürüyor yazısını.

Önce şu: Heidegger’in ‘dil’, ‘tarih’, ‘hakikat’ ve ‘şiir’ kavramları arasında temelkoyucu ilişkiler kurduğunu biliyoruz: Ona göre, ‘varolan’a (seiende) ait olmanın tanıklığı ‘tarih’le gerçekleşir; bir başka deyişle, ‘dil’, ‘tarih’in mülk edinilmesi, ya da ‘[t]arihin mümkün olabilmesi için (...)’ verilmiştir insana. ‘Öyleyse ‘dil’, ‘tarih’in temellük edinilmesi için insana verilmiş olan bir mülktür.

Dolayısıyla, Heidegger birinci ve üçüncü sorunun yanıtını vermiş oluyor. İkinci sorunun yanıtıysa, bizi ‘dil’in doğası üzerinde durmaya götürmelidir: ‘Dil’ mülklerin en tehlikelisidir; bu tehlike ‘varolan’ın ‘varlık’ı (*dasein*) tehdit etmesinden, ‘hatta (onun) yok olma olasılığını yaranmasından]’ dolayı ortaya çıkar. Ama sadece bu değil: "Dil, işleyişi sırasında ‘varolan’ı açığa çıkarmak ve onu korumakla görevlendirilmiştir’, fakat onda özsel ‘olan’la özsel olmayan, ‘en saf olanla en saklı olan, aynı zamanda da en karışmış ve en sıradan olan’ söze dönüşebilir. Söz ise ‘söz olarak kendisinin özsel mi yoksa bir aldatmaca mı olduğu konusunda hiçbir zaman doğrudan bir garanti vermez. Tam tersine, özsel bir söz, basitliğiyle hiç de özsel gibi görünmez. (...) Böylece dil, kendini, kendi yol açtığı bir yanılgıya sokmak zorunda kalır ve aslım, esas sözü tehlikeye atar." (Bu son alıntı, Mehmet Barış çevirisinden. A. Turan Oflazoğlu ise, son cümleyi

şöyle çevirmiş: "Bu yüzden dil, kendini kendi olayladığı sürekli bir görünüş altına sokmak ve böylece en kendine özgü olanı, yani öz sözü tehlikeye düşürme zorunda kalır.")

Burada, ‘özsel olan’ kavramı üzerinde durmak gerekiyor: ‘Dil’in ‘özsel yanı’ söz konusu olduğunda ise, Heidegger’in kullandığı kavram, gündelik Almanca’da ‘olay’ anlamına gelen ‘Ereignis’ sözcüğüdür. Heidegger, ‘dil’in özsel yanının (*essential aspect*) ya da ‘dil’in ‘özsel yeri’nin (*the site or essential place*) Ereignis olduğunu bildirir bize. Nitekim 3. kılavuzsözde Hölderlin’den alıntıladığı ‘biz bir söyleşi olalı’ dizesindeki ‘söyleşi’yi (*Gesprach*) temellendirirken, ‘dil’in ancak bir ‘söyleşi’ olarak öz’den olduğunu açıklar. Ya da şöyle: ‘Dil’in kökendeki (*Alm. ursprünglich* ya da *anfanglisch*) söz (*Alm. sage*; *İng. saying*), şeylerin Ereignis’idir. ‘Dil’in kökendeki birliğini kendinde bir ‘yer’ (*Alm. ort*; *İng. place*) olarak toplayıp (*Alm. versammeln*; *İng. to gather*) temellük ederek gerçekleştiren olaydır Ereignis. Böylece Ereignis’i Heidegger, tıpkı Presokratiklerin kullandığı yöntemle anlamlandırıyor: Ereignis, hem bir ‘yer’ (*topos*) hem de bir toplama ve temellük etme olayıdır. (Heidegger’in, Hölderlin’in *Der Ister* şiiri üzerine yaptığı incelemeyi İngilizceye çevirenler, Ereignis’i *event ofappropriation* ile karşılıyorlar.)

Heidegger’in Presokratiklerin, sözcüklere ilişkin yaklaşımlarını yeniden-ürettiğini söylemiştim. G.S. Kirk ve J.V. Raven, *The Presocratic Philosophers*’da{76}, Herakleitos’un ‘logos’u, teknik anlamda büyük olasılıkla ‘ölçü’, ‘oran’ karşılığında kullandığını bildirir ve her şeyin ‘belirli bir ortak plana göre, oranlı bir biçimde düzenlenmesi’ demeye geldiğini de ilave ederler. Burada çok önemli olan nokta, Kirk ve Raven’in bizim bugün ‘soyut’ kavramlar olarak kabul ettiğimiz sözcüklere, Platon öncesinde farklı bir ontolojik konum atfedildiğinden söz ediyor olmalarıdır. Kirk ve Raven’in deyişiyle, mesela ‘logos’, hem bir düzenlemeyi, yani planı, hem de düzenleneni işaret eder; - bir başka deyişle, somut-olmayan bir ‘düzen’ konsepti, tıpkı düzenlediği şeyler gibi, somutluk ve gerçeklik taşır. Heidegger’in de, Ereignis’e hem somut bir ‘yer’(ort) hem de ‘toplama’ ve ‘temellük etme’yi atfedederek Presokratikleri izlediğini söylemek mümkündür sanıyorum.

Öyleyse şu: Heidegger’in *Hölderlin ve Şiirin Özü* başlıklı makalesi, Heidegger metafiziğinin temelkoyucu kavramlarıyla okunduğunda anlam kazanıyor. Nitekim yazıda üzerinde durulan 3. kılavuzsöz, yani "Çok şey öğrenmiştir insan / Göklülerden nicesini adlandırmıştır o / Biz bir söyleşi olalı / Ve birbirimizden işitebileli", ‘insan varlığının temeli[nin] dil [olduğunu] ve bu[nun] da ancak

söyleşi (gespraech) ile gerçekleş[eceğini]' kesinler. Heidegger şöyle der: "Söyleşi, dilin meydana geldiği biçimlerden biri değildir, tersine dil, yalnızca söyleşiyle özsel olandır. Dil dediğimiz zaman anladığımız şey, yani bir grup söz ve onları birbirine bağlayan kurallar, onun yalnızca yüzeyini oluşturur." Dolayısıyla söyleşiyi, dilin yüzeyinden farklı bir yapı olarak görmek gerekiyor, öyleyse nedir 'söyleşi'? Heidegger, 'söyleşi'yi 'bir şey üzerine, karşılıklı, beraberce konuşma eylemi' olarak tanımlıyor. Peki ya 'işitme'? Heidegger'e göre 'işitebilme, karşılıklı konuşmanın bir sonucu değil, tersine onun ön koşuludur.' Şöyle der Heidegger: "Konuşabilme ve işitebilme aynı kökten gelir. Biz bir söyleşiyiz, bu da her zaman şu anlama gelir: Biz tek bir söyleşiyiz: Söyleşinin birliği, özsel sözdeki açık olan, bir *ve aynı* olan (vurgu benim, H.Y.) şeyin temelinde birleşip üzerinde anlaştığımız ve böylece sahici olarak kendimiz olduğumuz yerde oluşur. Söyleşi ve onun birliği bizim 'dasein'ımızı taşır."

Heidegger yanılmıyorsam, şunu vurgulamak istiyor: Dil, ancak bir söyleşi olarak özdendir (Ereignis); ya da şöyle: 'das Ereignis' dilin özsel yanıdır ve 'özsel' olan, 'bir ve aynı olan' temelinde gerçekleşir, öyleyse sorulması gereken şudur: Bir ve aynı olanla neyi kastediyor Heidegger?

'Dil'in, fizik ve fizik-ötesinin (metafizik) ya da 'algılanabilir-olan'la 'algılanamaz-olan'ın, ya da 'Dünyasal' (*die Erdlisclıen*) ile 'Göksel'in (*die Himmlischen*) önsel (ya da başlangıçtaki) birliğini temellendirmedeki işlevi, Heidegger için büyük önem taşıyor. Holzıvege'de{77} 'tarihsel dil'in bu birliği gerçekleştirdiği, 'dil'in varlıkları önceden biçimlendirmiş olmasıyla açıklanır. Holzwege'deki şu sözler anlamlıdır: "Bir ormanda yürürken, daima 'orman' sözcüğünde de yürürüz." Meşe ağacı, biz ona o adı verdiğimiz için, o olmuştur [neyse odur]. Dolayısıyla, bir ağacı 'bu bir meşe ağacıdır', diye tanımamız, yani onun o [meşe ağacı] olduğunu bilmemiz, bu adlandırmadan ötürüdür. Adlandırılmamış olsaydı, meşe ağacı, Heidegger gibi söylersek, 'ifşa edilmemiş' (*letheia*) olacak o nedenle de 'hakikatleşmemiş' olarak kalacaktı...

3. kılavuzsözü açıklarken Heidegger'in, söyleşi'nin temeli olarak bir ve aynı olandan söz ederken neyi kastettiğini böylece anlamak mümkün: Tarihsel dil, 'doğal-olan'la 'dilsel-olan'ın birbirinden ayrılmazlığı üzerine inşa edilmiştir. Dilsel-olan 'bir ve aynı olduğu' şeyden soyutlanırsa, o şey onsuz o şey değildir artık. Konuya *Heidegger and Sartre: An Essay on Being and Place*{78} adlı kitabında zihin açıcı yorumlar getirmiş olan Joseph P. Fell gibi söylersem, dilsel-olanı soyutlarsak, geriye dilsel-olmayan hiç bir şey kalmaz: "Şeylerle sözcükler arasındaki ilişki [Heidegger'e göre] şudur: Şeyler, 'dil'de varlık alanına

çıkarlar." ("What accounts for [...] the correspondance of words to things is that things come into being in language.") Öyleyse, 3. kılavuzsözdeki ‘Göklülerden nicesini adlandırmıştır o’ deyişi, Tanrıların, adlandırıldıktan beri dünyada görünür oldukları anlamına gelir; dil, bu anlamda ‘dünyasal-olan’la göksel-olan’ı birleştirir. Heidegger için dil, varlıkların ne iseler o oldukları yerdir. İnsanın konuşması ve birbirini işitebilmesi, ‘dil’in iletişim için araç olarak kullanılması anlamına gelmiyor ona göre; - ‘varlık’ın kendisinin dile gelişi, anlamına geliyor...

Doluluk: Şiir + Felsefe

Batı’nın zihin tarihi, verili söylemin içinden okunduğunda, akılla akıl-dışı olanın birbirinden ayrıldığı görülür. Bu verili söylem, Batı’nın zihin tarihini bir akıl geleneği olarak inşa eder. Akıl geleneği, eski Yunan’da Sokrates’ten (ve elbette Platon’dan) başlayıp Hegel’e ulaşır; nihayet Aydınlanma düşüncesinde (18. yüzyıl) en agresif ve en kışkırtıcı ifadesini bulur. Söylemesi bile fazla belki: İnsanî-olanı akli-olana indirger bu gelenek; akli (rasyonel) olmayan ne varsa, ‘hurafe’dir! İnsan demek, Akıl demektir...

Peki ama, ne kertede doğrudur bu? Yanıtı Edgar Morin veriyor{79}: "İnsanı ona akıllılık (*sapiens*) niteliği vererek akıllı, bilge bir varlık olarak tanımlamak, ne akıllıca ne de bilgecedir! Çünkü insan, sapiens olduğu kadar, demens’tir de: Aşın bir duyarlılık, tutkular, öfkeler, bunalımlar; birdenbire değişen bir insan doğası; insan kendinde sürekli bir deliliği taşır: Kanlı adaklar bağışlamanın erdemine inanır. Kendi hayal gücünün ürünü olan Tanrılara ve mitlere iktidar, varoluş ve gövde atfeder. Kısaca, insanın varlığı Greklerin Ubris, yani ölçü-tanımazlık dediği şeyin sürekli barınağıdır..."

Biliyoruz: Bu akıl geleneğinin insanı, insan varoluşunu daraltan, kısıtlayıcı söylemini ilk kez radikal bir biçimde Nietzsche sorgulamıştır. Bu kuru entellektüalist gelenek, Nietzsche’ye göre, düşüncede ‘trajik-olan’ı yok etmiştir: Trajik-olanı, ya da Dionysos’ça-olanla Apollon’ca-olanın bütünlüğünü! Akıl geleneği coşkuyu, taşkınlığı, esrimeyi sınır ya da ölçü tanımazlığı sürgün etmiştir; - Dionysos’u! İnsan bir içgüdü varlığıdır oysa bir duyu-varlığı; - bir Dionysos’ça-oluş! "Duyuların tanıklığını yanlış kılan akıldır. Duyular, oluşu, akıp gidişi, değişimi gösterdikleri sürece yalan söylemezler."

Akıl geleneği, ya da Platon’cu entellektüalist gelenek, insandan sürgün ettiği Dionysos’ça oluşu (Dionysos’un ya da duyuların sürgünlüğünü) Galileo’dan sonra bu kez dünyadan da sürgün etti. Ubris ya da Dionysos, önce insandan, sonra da dünyadan kovuldu. Bilim, özellikle de fizik, doğayı soyut ve matematik formüllerle (bir başka deyişle, niceliklerle) dile getirirken, şeylerin duyularla kavranan niteliklerini gerçekliğin dışına attı. Galileo’ya göre, şeylerin gerçekliği, ancak ölçülebilir ve niceliklerle ifade edilebilir olanda aranmalıydı.

Biliyoruz: Bu akıl geleneğinin dünyayı (doğayı), doğal varoluşu daraltan, kısıtlayıcı söylemini ise, yine radikal bir biçimde Husserl sorgulamıştır. Galileo'nun 'doğanın dili' olarak adlandırdığı matematik vasıtasıyla doğayı niceliksel eşitliklerle ifade edişine karşı Husserl, dikkat edilsin, şunu söylemekteydi: "Fizik bilimini keşfeden Galileo, bir yandan açıklıyor, ama bir yandan da gizliyordu." Sormalı: Neydi Galileo'nun gizlediği?

Yanıt Husserl'den geliyor: Gündelik Yaşam Dünyası'nı ('Lebens-welt'i) gizliyordu Galileo! Bilim, bize duyular yoluyla nitelikler olarak, belirli bir dolulukla sunulmuş olan 'gündelik yaşam dünyası'nı temsil etmiyordu. Bilimsel dünya ile gündelik yaşam dünyası arasında büyük farklar vardı. Öyleyse bilim, gündelik yaşam dünyasını büsbütün eksilterek, ölçülebilir ve nicelendirilebilir olmayan nesi varsa hepsini gizleyip gözardı ederek yoksullaştırmaktaydı. Özetle, akıl geleneği felsefe alanında da, bilim alanında da, bizi daraltıcı, eksiltici ve yoksullaştırıcı bir insan ve dünya projesiyle karşı karşıya bırakmaktaydı... Duyuların yerini kavramlar (felsefe), niteliklerin yerini nicelikler (bilim) alıyordu. Sadece alınmakla kalınmıyor, duyular ve nitelikler bu geleneğin söyleminden sürgün ediliyordu.

Nietzsche'ye dönelim; - çünkü bu yoksullaştırıcı geleneğe yeniden dolulukla (ya da onun deyişiyle, 'trajik-olan'la) yer değiştirtmek, ancak Dionysos'u sürgünden geri çağırmakla mümkün olabilirdi! Bunu ilk kez, o, Nietzsche söylemiştir.

Dionysos'u sürgün edildiği yerden geri çağırmak, şiire dönmek demektir. Tıpkı Sokrates-öncesi Yunan filozoflarının yaptığı gibi! İnsana ve dünyaya ilişkin oluşu, mecaz ve eğretilemelerle (*metaphor*) dile getirmek! Mecaz ve eğretileme hem 'akıl'a hem de 'duyu'lara ait olanı bir araya getirir; - ve trajik olanı egemen kılar.

Doç. Dr. Hüseyin Aydın *Metafizikçi Olarak Nietzsche*'de{80}, 'mecazlar içinde konuşmak, onun (Nietzsche'nin, H.Y.) felsefesinin eli-ayağı, dili ve kulağıdır' diyor. Doğrudur: Simgeler içinden konuşur Nietzsche, kendi deyişiyle 'şairler gibi topallayıp kekeler'. Gene de o, 'şair olmak zorunda olduğunu' düşünmektedir. Çünkü şiir, insanın bir oluş olarak, bütünüyle yaşamın içinde olmasıdır. Nietzsche'nin Sokrates-öncesi felsefe geleneğinde bulduğu bu bütünlük, varlığın (belki de 'oluş'un demek daha doğru!) bütün somutluğuyla dile getirilmesidir. Mecaz ve eğretileme bu bütünlüğün, şiir ve felsefe bütünlüğünün dili olur; doluluğun (*plenitude*) dili...

Şiir ve Ruhaniyet

Anatole France *Edebiyat Hayatı*'nda[{81}] 19. yüzyıl Fransa'sının 'lanetli' şairlerinden Paul Verlaine için şu şaşırtıcı değerlendirmeyi yapar: "Paul Verlaine, Fransa'da gördüğümüz en Hristiyan mısraları yazdı. Bunu ilk defa keşfeden ben değilim. Mösyö Jules Lemaitre *Sagesse*'deki (Verlaine'in şiir kitabı, H.Y.) bir kıt'anın eda bakımından *Imitation*'un bir âyetini hatırlattığım söylüyordu.

Anatole France; Corneille, Brebeuf Godeau gibi bazı şairlerin de Verlaine'den önce Imitation'dan ve Mezamir'den esinlendiklerini belirtiyor ve 'fakat onlar pek azametli hatta biraz palavracı bir zevk olan XIII. Louis zevki için yazıyorlardı' diyor ve ekliyor "Verlaine doğuştan alçakgönüllü idi; mistik şiir kalbinden dalga dalga fışkırdı ve bir Aziz François'nın, bir Aziz Therâse'in edalarına tekrar büründü."

İlginç rastlantı: Sermet Sami Uysal'ın Yahya Kemal'le *Sohbetler*'inde[{82}], yazarın "Verlaine ile Akif arasında, ikisinin de dine ait şiirler yazmış olmaları bakımından bir münasebet kurulabilir mi?" sorusuna, Yahya Kemal'in verdiği cevap, Anatole France'in söylediklerini çağrıştırmaktadır. Yahya Kemal, "Evet," demiştir, "Verlaine Katolikliğin, Akif de İslam'ın şiirini bulmuştur. İslamlığın akidelerini, faziletlerini teganni ediyor."

Yahya Kemal, bir başka sohbetinde ise Akif in 'İslam şairi' oluşuna ilişkin olarak şunları söyler Sermet Sami Uysal'a: "O (Mehmet Akif, H.Y.) İslam'ın ahlak ve akaidinin şairidir. İslam'ın şiirinin şairi değildir."

Yahya Kemal'in Mehmet Akif bağlamında 'İslam'ın şiiri' konusunda iki ayrı konuşmada söyledikleri, dikkat edilsin, birbiriyle çelişmektedir. İlk konuşmada, 'İslam'ın şiiri'ni, 'İslamlığın akideleri ve faziletleri' ile bir ve aynı şeymiş gibi gösterirken; ikinci konuşmada, 'İslam'ın şiiri' ile 'İslam'ın ahlak ve akaidi'ni birbirinden ayırmaktadır. Şunu söylemek istiyorum: Yahya Kemal'in bu açıklamalarından 'İslam'ın şiiri'nin ne olduğunu veya 'İslam'ın şiirinden neyi kastettiğini anlamak mümkün olamıyor. 'İslam'ın şiiri'nden 'İslam'ın ahlak ve akaidi' veya 'İslamlığın akideleri ve faziletleri' anlaşılmayacak ise, ne anlaşılması gerekiyor? 'İslam'ın şiiri' ile 'İslam'ın ahlak ve akaid'i arasında bir fark görüyorsa (- ki, ikinci konuşmasından böyle bir farkı öngördüğü anlaşılmaktadır) bu, ne türlü bir farktır? Veya şöyle: 'İslam'ın ahlak ve akaidi' ile 'İslam'ın şiiri'ni birlikte yazmak mümkün olamayacak mıdır?

Üstadın sözleri, sanki ‘akaid’ ile ‘şiir’i bağdaştırmanın mümkün olmadığını ima ediyor gibidir. Öyle olmasaydı eğer, Akif için ‘İslam’ın şiirinin şairi olsa idi, vaiz gibi değil, şair gibi şiirler yazardı. Şüphesiz her dinin kendine mahsus şiiriyeti vardır. Fakat onu ifade etmek hünerdir. Belki de Akif’in ‘Safahat’ımda şiir arıyorsan, arama!’ deyişi bunun içindir’ demek gereğini duymazdı, diye düşünüyorum.

Yahya Kemal için ‘İslam’ın şiiri’, geniş ve kuşatıcı manasıyla, ‘İslam medeniyetinin şiiri’ demektir. Bir kavram, İslam akaidi bağlamında bir manaya geliyorsa, İslam medeniyeti bağlamında apayrı bir manaya gelebilir. Mesela, dünyaya İslam akaidi söylemi içinden bakan biri için, geçen yıl inşa edilmiş herhangi bir semt camii ile Süleymaniye arasında hiçbir fark olamaz. Zira her iki cami de, Müslümanların toplu halde Allah’a ibadet ettikleri bir mekândır. Halbuki dünyaya İslam medeniyeti söylemi içinden bakan biri için, bu medeniyetin plastik mükemmeliyetini ifade ediş bakımından Süleymaniye ile herhangi bir semt camii mukayese bile edilemez...

Bana öyle geliyor ki, Yahya Kemal, Akif’e bir ölçüde haksızlık etmektedir. Dinin nass’ları (akaidi, dogmaları) ile dinin medeniyeti arasında bariz bir fark olmakla birlikte cami’ misalinde olduğu gibi), dinin ruhaniyeti, hem nassları hem de şiiri, muhteşem bir sentezde birleştirmek iktidarına sahiptir. Bu yüzden de Yahya Kemal’in, özellikle Şüphesiz her dinin kendine mahsus şiiriyeti vardır. Fakat onu ifade etmek hünerdir." sözünü, iyi değerlendirmek gerekiyor. Dinin kendine mahsus şiiriyeti, nass’ı ve sanatı onun ruhanîliği içerisinde yeniden inşa eder. Akif’te vardır bu ruhanîyet.

Bana kalırsa, haydi Anatole France’ı izleyerek söyleyeyim, İslam’ın büyük ruhaniyetini bizim modern şiirimizde Ziya Osman Saba temsil eder. Behçet Necatigil’in ifadesiyle, Türk imarı kültürünü işleyen son şairimizdir Ziya Osman."

Rabbim! Şuracıkta sen bari gözlerimi yum;
Sen bana en son kalan, ben senin en son kulun;
Bu akşam, artık seni anmayan İstanbul’un
Bomboş bir camiinde uyumak istiyorum...

Şiire ilişkin İki Mesele

Bu yazıda şiire ilişkin iki ayrı meseleyi konu edineceğim. İlk mesele, anlam ile imge arasındaki bağıntı. Bu mesele, Türkiye'de ilk kez, eğer yanılmıyorsam, Asaf Hâlet Çelebi tarafından dile getirilmiştir. Çelebi, Benim Gözümle Şiir Davası başlığıyla yayımlanan bir dizi makalede{83} 'mücerred şiir' ve 'müşahhas malzeme' bağıntısı üzerinde durur ve şöyle söyler: "Sanatkârın müşahhas (concret) malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi, bizim kafamızda mücerred (abstarit) hayallere yol açar: Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerred bir âlem yaratır."

Çelebi, 'hayal' ya da 'imge'nin 'mücerred' yani, 'soyut' olduğunu öne sürerek önemli bir hataya düşüyor. Oysa imge ya da hayal, somuttur, müşahhastır; - zira somutun kriteri, tasvir edilebilir olmaktır. Başka türlü söylersem, imgenin ya da hayalin zihinde olması, onun 'soyut' olduğu anlamına gelmez. Zihninizde canlandırdığınız bir resim (*mental image*), mesela, oturma odanızın resmi, bir imgedir; zihindedir; ama tasvir edilebilir.

Asaf Hâlet Çelebi, somuttan soyuta gidileceğini; dış dünyanın somut şeylerden (eşyadan) kurulduğunu; 'kafamız da birtakım mücerred hayaller' oluşturabilmek için, bu 'mefhum'ların, sayısız defalar gözlerimizin önünden geçip gitmesinin lazım geldiğini' söylerken, 'mefhum' teriminin iki farklı anlamını birbirine karıştırmaktadır. Çelebi şöyle diyor: "Mesela 'keder' mefhumunu ele alalım. Hangi neviden bir kederdir? [...] 'Keder' lakırdısını düşündüğümüz zaman, gözümüzün önüne kederli bir yüz gelecektir ve bu yüz, hitap ettiğimiz şahsın muhayyilesinde muayyen bir kederli yüzü canlandıracaktır." Oysa bir şeyin zihinsel imgesi ile bu imgenin kavramının bir yargı önermesi içinde kullanılması, apayrı şeylerdir. Şöyle de söylenebilir: Bir kavramın bir yargı önermesi içinde kullanılması, üzerinde yargıda bulunulan şeyin zihinsel imgesinin bir kopyasının, orada (zihinde) bulunmasını gerektirmez. Gerektirseydi, o zaman Aziz Augustinus'un da belirttiği gibi, 'keder' ve benzeri sözcükleri her kullanışımızda, gözümüzün önüne 'kederli bir yüz' gelmek durumunda olurdu -ki böyle bir durum söz konusu olamaz- anlam, kavramdır çünkü, imge değil!

Sadece Çelebi mi? Elbette hayır! Çelebi'den iki yıl sonra, Oktay Rifat da, *Perçemli Sokak*{84} adlı şiir kitabına yazdığı önsözde, '[b]ir dili kullanmak, kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin (imge, hayal) yardımıyla bir şey anlatmak demektir. O şeye anlam diyoruz: Bir sözün anlamı, çoğu zaman, o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir' diyerek, aynı yanlışlığı, yani imge ile anlamın aynı şey olduğu yanlışlığım tekrarladı.

İkinci mesele, şiirin, ‘yapılan’ ya da ‘imal edilen’ bir şey mi, yoksa ‘yaratılan’ bir şey mi olduğudur. ‘Yaratma’nın Allah’a özgü olduğuna ilişkin teolojik argümanı hesaba katmadan da, mesele, seküler bağlamda ele alındığında, şiirin bir ‘yapım’ işi olduğunu öne sürmek mümkündür. Aristoteles’ten bu yana, şiir kuramı, romantik gelenek dışta tutulursa, şiirin bir ‘yaratı’dan çok, bir ‘yapım’ olduğunu kesinler.

Aristoteles’e başvuralım önce: Aristoteles ‘bilgi’yi (*episteme*) temellendirirken, onu birbirinden farklı üç bağlamda öbeklendirmiştir: Matematik, fizik ve ilahiyatı içeren ‘Kuramsal Bilgi’ (*Theoritike*); ahlakı ve siyaseti içeren ‘Pratik Bilgi’ (*Praktike*) ve eski deyişle ‘İpdai’ ya da ‘Yapımda Kullanılan Bilgi’ (*Poietike*). ‘Poietike’ başlığı altındaysa, ‘Şiir’ (*Poitike*) ve *Söz Söyleme Sanatı*, ya da ‘Kanıtlarla İnandırma Sanatı’ (*Rhetorike*) alt öbekleri yer alır. Aristoteles, şiiri bir ‘Poietike’ sayarken, onu, ‘bilginin kendisinden yola çıkarak bir şeyler yapmak ya da ‘üretmek’ olarak tanımlamakta, böylece ‘Şiir’ ile ‘Bilgi’ arasında bir bağıntı kurmaktaydı.

‘Poesis’, evet, Eski Yunanca’da, ‘Poiesis’ten (‘yapmak’, ‘imal etmek’ten) geliyor. Bugün, Fransızcada ‘Poeme’ ya da ‘Poesie’ ve İngilizcede ‘Poem’ ve ‘Poetry’ kelimelerinin de kökeni budur: ‘Poiesis’ ya da ‘Yapım’!

Şimdi biraz geçmişe gidelim: Edip Cansever’in *Kaybola* şiirindeki "Yapılan bir şeydir şiir" dizesine ilişkin olarak yaptığım okumada, bu dizenin Aristoteles’in ‘Poetike’ kavramıyla örtüşen bir yanı olduğunu söylediğimde kıyamet kopmuştu. Birçokları, benim Aristoteles’e bağlı kalarak yaptığım bu okumayı, şiiri sanki bir zanaatkârlık işi, Eski Yunanca’sıyla söylersem, bir ‘Techne’ saydığım biçiminde yorumladılar. ‘Poiesis’ ve ‘Techne’ farkının bilinmemesinden kaynaklanan bir yorum! (Ayraç içinde belirteyim: iris Murdoch, *Ateş ve Güneş’te*[{85}], Eski Yunanca’da ‘Güzel Sanat’ kavramı için ayrı bir terim’in olmadığını; ‘Techne’nin, hem sanat, hem zanaat hem de beceri anlamını kuşatacak biçimde kullanıldığını bildirir.) Oysa ‘yapılan bir şey’ olduğunu öne sürerken, şiirin, bilgiden yola çıkılarak gerçekleştirilen bir ‘yapım’ olduğunu dile getirmek istemiştim, - hepsi o kadar! Şüphesiz Aristoteles, hocası Platon’dan ‘sadece tekniğin bir şairi şair yapmaya yetmediğini’ (*Yasalar*, 628a) öğrenmişti ve yine şüphesiz, ‘teknik’ten kastedilenin de, ‘poesis’ ya da ‘bilgiyle yapılan şey’ olmadığını biliyordu. Başka türlü söylersem, şiir, bilgi olmadan yapılamıyordu (gereklilik koşulu); ama bilgiyle yapılmış olması da, elbette, onu şiir kılmaya yetmiyordu (yeterlilik koşulu). Tanpınar’ın *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de[{86}] Baki Efendi’den söz

ederken söylediklerini hatırlayalım: Şöyle diyordu Tanpınar: "Şiir ve alelumum sanat her şeyden evvel bir zanaatkârlık, madde üzerinde çalışma işidir. Parmaklarının arasında dili, şekil vereceği bir madde gibi görmeyen şair, hiçbir surette şair olamaz." "Maddeye şekil vermek"! Tanpınar, burada, şairin hem nasıl, hem de ne surette ‘şekil vereceğini’ (‘poesis’ anlamında) ‘bilmek’ durumunda olduğunu vurgulamaktaydı ve ‘zanaatkârlık’tan da kastettiği buydu elbet... Aynı şey, Aragon’un *Les Yeux d’Elsa*{87} kitabına yazdığı sonsözde işaret ettiği şu söz için de geçerlidir: "Bir şiirin tarihi, onun tekniğinin tarihidir."

Tam da burada, ortaya atılan ‘sentetik şiir’ meselesine değinmenin sırasıdır. ‘Sentetik şiir’i, ‘yapılan bir şiir’ biçiminde tanımlayarak eleştirenler oldu ve elbette benim şiirim de bu eleştiriden nasibini(!) aldı. Bu kavramı kullanan ve onu bir eleştirinin ağır ve şedit tarizlerine hedef kılanların, ‘şiir’le ‘bilgi’ arasındaki ilişkinin, yukarıda belirtmeye çalıştığımız tarihinden, maalesef, haberi olmadığı anlaşılıyor. Sadece bu değil! Bunların Aristoteles’ten ve onun ‘poesis’ kavramından bihaber olmaları bir yana, ‘sentetik şiir’ kavramının tarihinden de behresi olmadıkları anlaşılıyor.

‘Sentetik şiir’ kavramım, Yahya Kemal’in kullandığını biliyoruz. Üstad, Adile Ayda’ya 1947 yılında verdiği bir mülakatta{88}, Fransa’dan Türkiye’ye şiire ilişkin bir misyonla döndüğünü bildirir ve bu misyonu, ‘kollektivitenin lisanında şiir yaratmak’, Türk şiirini halis olmayan unsurlardan kurtarmak ve ona asıl unsuru olan ritmi bahşetmek’ ve dikkat edilsin, ‘sentetik şiir yapmak’ (vurgu benim, H.Y.) olarak dile getirir. Yahya Kemal şöyle der: "Bizim şiirde beyitler vardı, hakiki manzume yoktu. Hakiki manzume, muhtelif kısımları birbirini tamamlayan bir bütündür, bir bestedir. Bütün Türk şiirinde, yani eski divan şiirinde topu topu dört veya beş sentetik şiir vardır. Hâlbuki şiir beyitler değildir, şiir bestedir."

Görülüyor: Yahya Kemal, ‘sentetik şiir’den, bir beste gibi bütünlüğü olan, bir bütün olarak yapılan şiiri kastetmektedir. Başka türlü söylersem, Yahya Kemal için ‘sentetik şiir’, şiiri bir ‘yapım’ işi olarak kavramak anlamında, olumlayıcı ve değer yüceltici bir nosyondur; - değer düşürücü ve olumsuzlayıcı bir kavram değil!

Şiir Hangi Sözcüklerle Yazılmalı Ki…

Bilinen hikâyedir; - Valéry, Degas, Danse, *Dessin*'de[{89}] anlatır: Ressam Edgar Degas, şiir yazmayı düşündüğünü, fikirleri olduğunu, ama bu fikirleri bir türlü şiire dönüştürmeyi başaramadığını söyler; nedenini sorar Mallarmé'ye: Mallarmé şu cevabı verir: "Ama Degas, şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil!"

Elbette doğrudur, 'şiir, sözcüklerle yazılır; evet, ama hangi sözcüklerle? Bir şiirimdeki bir dizeyi alıntılayarak söylersem: "Şiir hangi sözcüklerle yazılmalı ki?"

Şiir, dilin sözdağarından (vokabülerinden) seçilen sözcüklerle yazılacaktır da, bu seçme işi nasıl olacaktır? Roman Jakobson, 20. yüzyıl dilbiliminin büyük yol açıcısı, *Linguistics and Poetics* adlı makalesinde[{90}], dilin iki ekseninden birinin 'seçici' (selective), ötekininse 'birleştirici' (combinative) ekseni olduğunu bildirir; ilki metaforu (eğretileme, istiare) verir bize, İkincisi metonimiyi (düzdeğişmece, mecaz-ı mürsel)... Bir örnekle anlatayım: Necip Fazıl'ın bir şiirindeki,

Ve bahtı göklerin altın çivilerinde

dizesini alalım: Bu dizede şair, örtük olarak, 'yıldızlar'ı anlatmak istemiştir ve bunun için, yıldızlarla benzeşim ilişkisi kurabileceği bir sözdağarından 'altın çiviler'i seçmiştir. Şair, pekâlâ, bu sözdağarından başka bir sözcük ya da sözcükler seçebilir; yıldızlan, örneğin, sarı buğdaylara da benzetebilirdi; - ama 'altın çiviler'de karar kılmış, böylece 'çiviler' ile 'yıldızlar' arasında birebir bir paralellik ya da metaforik bir ilişki kurulmasını sağlamıştan Jakobson'un 'seçici eksen'i budur. 'Altın çiviler'i 'gökler'le birleştirmek ise, 'birleştirici eksen'in işidir. Bu da, 'göklerin altın çivileri' tümce parçasının, metonimik bir ilişki kurması demektir.

Söylemesi bile fazla belki: Şairin, metaforik ilişki kurmak için sözdağarından seçeceği sözcüğü belirleyen kriterler var. 'Yıldız' örneğinden gidelim: Şair, 'yıldızlar'la örneğin 'takunyalar' arasında bir ilişki kuramaz; çünkü bu bağlamda bir benzeşim söz konusu değildir: Ama bu sadece metaforik ilişki için değil, metafor dışındaki paralellikler için de geçerlidir. Eski bir belâgat terimi olan 'cezalet', sözcük seçimi işindeki belirleyici kriterlerden biridir. Tahir-ül Mevlevî, *Edebiyat Lügati*'nde[{91}] 'cezalet'ten söz ederken, 'Edanın müedda ile yani, lafzın mana, daha açığı üslubun mevzu ile muvafık olması için kelimelerin rikkat ve

cezaletine de mümkün olduğu kadar dikkat etmek' gerektiğini bildirir. 'Rikkat' yani, üslûbun konuyla ilişkili olması; 'cezalet', yani üslûbun konuya aykırı olması! Tahir-ül Mevlevî, bebeğin uykusu için 'mışıl mışıl' yerine 'horul horul'u seçip kullanmanın bir 'cezalet' örneği olduğunu bildiriyor.

Yahya Kemal de, *Edebiyata Dair*'deki[{92}] '*Ali Emirî Efendi ve Yeni Şiir*' başlıklı kısa makalesinde, Ali Emirî Efendi'nin 'yeni usulde şiir söylemek gibi bir hevese kapıldı[ğını]' belirtip 'telefon', 'tahtelbahir' (denizaltı), 'tayyare' gibi 'yeni zamanların en bariz terakki numuneleri' üzerine şiirler yazdığını söyledikten sonra, onun,

Tayyareye binmiş geziyor naz ile canan

dizesini ele alıyor ve bu dizenin 'asrın şiddet, sür'at ve huşunetinden [...] uzak bir manzara' çizdiğini bildiriyor. Yahya Kemal söylemiyor ama 'tayyare' sözcüğü ile dizenin geçmişe gönderme yapan 'eda'sı arasında 'cezalet' vardır; - Tahir-ül Mevlevi'nin deyişiyle, 'eda'nın 'müedda'ya, ya da üslubun konuya 'muvafık' olmaması durumu!

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*[{93}] adlı kitabında yer alan Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Şiir Estetiği* başlığını taşıyan makalesinde Tarancı'nın 'her kelimenin kendine has bir çağrışım mekanizmasına bağlı olduğunun farkında' olduğunu belirttikten sonra, "Cahit Sıtkı'ya göre şiir, bir evocation sanatıdır." der ve şöyle sürdürür sözlerini: "Kelimeler uyandırdıkları çağrışım ile okuyucuya tesir ederler. Ölü veya uydurma kelimelerde bu hassa yoktur. Cahit Sıtkı'nın kelimelerdeki bu hassaya ne kadar ehemmiyet verdiğini şu mısra tahlili çok iyi gösterir:

Ağlarım hatıra geldikçe gülüştüklerimiz

Bu mısrada 'hatıra' yerine 'aklıma' deyiniz: Vezin bozulmaz [...] ama şiir sırra kadem basar. Bunun tek sebebi 'hatıra' kelimesinin 'aklıma' kelimesinden daha zengin bir *evocation* unsuru olarak daha kuvvetli olmasıdır." Prof

Dr. Süheyla Bayrav da, şiirin çağrışım alanı geniş olan 'arkaik' sözcüklerle yazılmasını savunanlar olduğunu bildiriyor ki[{94}] bu da Prof. Kaplan'ın tezinin doğrulanması demektir.

'Arkaik' sözcükler! *Bedreddin Üzerine Şiirler*'i yazarken, 15. yüzyıla ilişkin bir tarihsel dil ('arkaik' dil!) kullanarak, belirli bir 'gelenek-etkisi' üretmeye çalıştığımda bağnaz, dahası fanatik dil 'devrimbaz'larının hışmına uğramış;

‘Osmanlıcılık’la damgalanıp aforoz edilmiştim. Oysa kullandığım sözcükler, Osmanlı toprak rejimini ve kurumlarını işaret eden terimlerdi ve elbette ‘öztürkçe’ söylenmeleri söz konusu olamazdı: - ‘timar’, ‘miri’, ‘mutasavvıf’ vb. sözcükleri gibi!

Pek iyi de, günümüzde bazı genç şairlerin, bu defa, gündelik hayatımıza girmiş yabancı dilden aktarma sözcüklerle yazdıkları şiirlere ne demelidir? Değer verdiğim bir genç şair ve romana, Murat Menteş’in *Aceleci Tefecinin Ebediyet Süsü Verdiği Anlar*{95} başlıklı şiirinde görüyoruz bu sözcükler ve onlarla yapılan tamlamaları: ‘Aranjman çığlıklar’, ‘hasret stoklamak’, ‘romantik efor’, ‘bloke edilen şefkat’, ‘prosedür gereği haşat olmak’, ‘gözyaşı averajı’, ‘nihavent fotosentez’, ‘ihtiras transferi’, ‘platonik parantez’, ‘ontolojik yama’, ‘hasretle şarj olmak’, vs. vs.!

Denebilir ki, bu sözcüklerle bugünkü gündelik hayatımıza tanıklık etmek söz konusudur: Sözcüklerin tümü, günümüz konuşma dilinde dolaşıma girmiş sözcüklerdir; dolayısıyla Türk insanının bugüne ilişkin ‘insanlık durum’u, ancak bu sözcüklerle ve onlarla inşa edilen imgelerle dile getirilebilir! Bu böyle midir, değil midir, tartışılabilir; ama bu imgelerle inşa edilen şiirlerin, gerçekten ‘şiir dili’ ile mi yoksa gündelik konuşma diline eklemlenmiş ‘tufeyli’ bir dille mi yazıldıkları, mutlaka sorgulanmalıdır. ‘Tufeyli’ dili, gündelik konuşma diliyle argo dili arasında, her ikisine de asalak, ‘ne o ne öteki’ dil olarak tanımlıyorum; - Ömer Seyfettin’in Efruz Bey tipinin, bir ara, *Bilgi Bucağı*’nda ürettiği, rahmetli Tahir Alangu’nun deyişiyle, ‘çeşitli dillerin kelimelerinden ve kurallarından’ yapılmış ‘karma’ dil gibi!

Efruz Bey’den Murat Menteş’e, tarih tekerrür ediyor, ama önce komedi, sonra da trajedi olarak! Ömer Seyfettin, aşırı Batılılaşmanın ortaya çıkardığı bir tiple, Efruz Bey’le, onu gülünçleştirerek alay ediyordu; Murat Menteş ise, deyiş yerindeyse, Efruz Bey’in dilinden, o ‘tufeyli dil’den bir ‘şiir dili’ kurmaya çalışıyor ki, galiba trajik olan budur.

Menteş, bu sözcüklerde, Prof. Kaplan’ın sözünü ettiği o ‘*evocation* hassası’mn olup olmadığı ve ‘şiirin sırra kadem bas[ıp]’ basmadığı üzerinde dursa iyi olurdu, diye düşünüyorum.

Şiir Öğretilebilir mi?

Yahya Kemal, ‘şiir yazdım’ demek yerine, ‘şiir söyledim’ dermiş. Onun ünlü Çamlıca Gazeli de;

Biz şiiri böyle söyledik ağyar söylesin

diye başlar. Doğrusu budur, gibime geliyor. Nedenini sorarsanız, şiir, yazıdan önce de vardı da ondan, derim. Ya da dilerseniz, kutsal kitapların diliyle söyleyeyim: Önce söz vardı...

Şiir, yazıdan önce de vardı, dedim ya, aslında, yazıdan sonra da özlü olmayı sürdürdü şiir. Ünlü bir Homeros uzmanı olan Moses Finley’in *The World of Odysseus*’unda{96} okumuştum. İ.Ö. 8. ve 7. yüzyıllarda Grek yazısının kullanılıyor olmasına karşın, Grek yazını uzun bir süre, sözlü olmayı sürdürüyor. Sözlü Grek yazını derken, şiirden söz ediliyor elbet.

Şimdi bize çok aykırı gelen bir şey var. Örneğin, bir şair çıksa da, kitaplarındaki yüzlerce şiiri ezberden okusa, en azından ‘ne inanılmaz bir bellek!’ diye şaşırırız. Peki, ama yazının bulunmasından önce var olan şiir, örneğin İlyada ya da Odysseia gibi binlerce dizelik destanlar, nasıl söyleniyorlardı dersiniz? Bu tür destanlar, doğallıkla, okuması yazması olmayan şairlerce söylenmişlerdir. Şairler, dinleyicilerin önünde, hemen o anda şiir söylemeye başlarlarmış. Yanlış anlaşılmasın: Daha önceden ezberledikleri bir destanı söylemek değil, o anda söylemeye başlarlarmış...

Bunun çok eski çağlarda kaldığı sanılmasın. 1934 yılında, bir Amerikalı halkbilimci, Milman Parry, Yugoslavya’da, 60 yaşlarında bir Sırplı şairle karşılaştığını anlatıyor. Sırplının ne okuması var, ne yazması! Milman Parry’nin anlattığına göre, bu Sırplı şair oturuyor, neredeyse Odysseia uzunluğunda binlerce dizeden oluşan bir şiiri söylemeye koyuluyormuş. İki hafta sürmüş Sırplının bu şiiri söylemesi. Sabah iki saat, akşam iki saat, tam iki hafta boyunca şiir söylemiş Sırplı şair. "Üstelik," diyor Parry, "ölçülü, uyaklı şiirlerdi bunlar."

Gerçek ustalık da bu galiba. Ustalık deyince, Emeviler’in son döneminde yaşamış ünlü bir şairin, Ebu Nuvas’m bir öyküsünü anlatayım. Abdelfettah Kilito’nun, klasik Arap yazını üzerine yazdığı *I’Auteur et ses Doubles*’ünden{97}

aldım bu öyküyü. Ebu Nuvas'm ustasından izin alıp kendi şiirini söyleyeceği gün gelip çatmış. Ebu Nuvas, ustası Halefü'l-Ahmer'in elini öpüp ruhsat isteyince, ustası:

"Git," demiş, "1000 tane şiir ezberle de gel, ondan sonra..."

Ebu Nuvas gitmiş, günlerce çalışıp 1000 şiir ezberlemiş, ustası Halefü'l-Ahmer'in huzuruna çıkmış, "İstediğiniz 1000 şiiri ezberledim, efendim." demiş.

Ustası şöyle bir bakmış Ebu Nuvas'a: "Güzel;" demiş, "şimdi git, ezberlediğin bu şiirleri unut da gel..."

Şiir öğretilebilir mi? Niye öğretilmesin? Öğretilir öğretilmesine de, öğretilebilen, şiirin kurallarıdır sadece. Güzel sanatları bitiren herkes nasıl büyük ressam, büyük heykeltıraş olamıyorsa, şiir eğitiminden geçenlerin de büyük şair olacağı söylenemez. Hem Montaigne söylemiyor muydu: "Şiirin orta hallisi veya kötüsü için kurallar, ustalıklar bir ölçü olabilir." diye? Ancak gene de, öğretilebileni yabana atmamak gerek, örneğin, iyi bir dizeyi kötü bir dizeden ayırt edebilmek... Sabahattin Eyüboğlu, bir yazısında, Ahmet Haşim'in o çok bilinen,

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden

dizesini anıyor, bu dizeyi 'Türkçenin en güzel dizelerinden biri' diye niteledikten sonra şöyle diyor: "Basit bir emirden başka bir şey olmayan anlamına dokunmadan, sözcüklerin yerini değiştirebiliriz." O zaman ne oluyor:

Bu merdivenlerden ağır ağır çıkacaksın

"Gördünüz mü," diyor Eyüboğlu, "büyü bozuldu; anlam değişmiyor şiirsellik yok bu tümcede."

Öyleyse, saf şiirin, anlamla bir ilgisi yok mu diyeceğiz? Ahmed Haşim o kanıdadır. Ama bundan, şiir, bütün bütüne anlamsız olmalıdır, sonucunu mu çıkaracağız? Hayır, benim söylemek istediğim bu değil! Ben, anlamadığımız bir şiiri, anlamını kavrayamadığımız bir şiiri kötü şiir diye geçmeyelim diyorum. Gerard de Nerval, "Benim fiillerim açıklamaya gelmezler. Açıklandıklarında ise -eğer açıklama diye bir şey mümkünse- bütün büyülerini yitirirler." der. Şeyh Galip de;

Eş'arımı fehmeylememek ayb olmaz

diyerek, şiirini anlamayanları ayıplamadığını belirtir.

Söze Yahya Kemal’in Çamlıca Gazeli ile başlamıştım. Şiirin gizeminin, büyüsünün kolay kolay anlaşılmayacağını dile getiren bu gazelle bitirelim sözümüzü:

Esrâr-ı nazmı şerhedemez akl-ı dünyevî
Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesin
Bigâneler bu sahada mazurdur Kemal
Erbâb-ı zevk şiirimi her bâr söylesin.

Şiir Değiştirilebilir mi?

‘Şiirdeki yeniden yazma örneklerine düzyazıya göre daha sık rastlanıyor. Türk edebiyatında bu konuda bir tartışma bile doğmuştu. Melih Cevdet Anday, şiirlerini değilse bile *Raziye* romanını iki kere yazmıştı. Arkadaşı Oktay Rifat ise, ‘*Saadet bir çimendir bastığın yerde biter*’ şeklindeki ünlü dizesini, ‘*Mutluluk bir çimendir bastığın yerde biter*’ diye değiştirince, Cemal Süreya bunu eleştirmişti. Cemal Süreya, Sözcükleri Değiştirmek adlı yazısında şunu söylüyordu: "Ya günün birinde eski şiirlerimize damlattığımız yeni sözcükler de gözden düşerse, onların da yenileri ortaya çıkarsa? O zaman ne yapacağız?"

Oktay Rifat bu değişikliği Öz Türkçe kullanma kaygısıyla yapmıştı. (Rıfat’ın, başka sebeplerle yaptığı sözcük değişiklikleri de var: Örneğin, *Fatih ve Elma* şiiri.) Türk şiirinin önemli başka şairleri de farklı sebeplerle şiirlerindeki kimi sözcükleri ya çıkartmış ya değiştirmişti. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necip Fazıl, Yaşar Nabi Nayır, Talip Apaydın gibi... Bir açıdan şairinin şiir serüveninde geçirdiği değişimi görmenin ve yeniden yazma işlemine karşılaştırmalı olarak bakmanın ilginç bir deneyim olacağı söylenebilir. Ama son dönem edebiyat kuramlarının cevap aradığı o döngüsel soru yeniden belirmeye ve verilecek tüm hükümleri hükümsüz kılmaya yetecek kadar karmaşıktır: Yazar, metni tarafından öldürülmemek uğruna metni öldürebilir mi?

Bu konudaki düşüncelerimi söylemeden önce, küçük bir açıklama: Oktay Rifat, *Fatih ve Elma* şiirindeki ‘*Sarığım, kürküm, kokusuz karanfilim*’ dizesindeki ‘karanfilim’ sözcüğünü ‘gülüm’ olarak değiştirmiştir. Nedeni, belleğim beni yanıltmıyorsa, Bellini’nin Fatih tablosunda Sultanın elindeki çiçeğin, karanfil değil de gül olduğunun, rahmetli ressam ve müzeci Elif Naci tarafından yazılan bir yazıyla belirtilmiş olmasıdır. Oktay Rifat, bir şair olarak gerçekliğe bu kertede bağımlı olmalı ve ‘karanfil’i ‘gül’le değiştirmeli miydi? Üzerinde durulması gereken bir soru.

Ama asıl mesele, ‘saadet’in yerine ‘mutluluk’un ikame edilip edilemeyeceğidir. Dilbilimciler, o kanıda değiller: Prof. Dr. Süheyla Bayrav’ın, ‘arkaik sözcükler’in çağrışım alanının çok daha geniş olduğunu bildirdiğini daha önce de alıntılamıştım. Bayrav *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*’nde{98}, tastamam şunları yazmıştır: "Dolaylı anlam (*connotation*) terimini dilciler birbirlerinden

ayrı anlamlarda kullanırlar: Martinet ve Mounin için bir sözcüğün yalın anlamı (*denotation*) yanında bir de yan anlamlan olabilir; örneğin, ‘derya’nın yalın anlamı ‘deniz’inkine eş ise de, fazla olarak arkaik, şiirsel yanları vardır."

Dolayısıyla, ‘saadet’ sözcüğü ile ‘mutluluk’ sözcüğü, çağrışım alanları çok farklı olduğu için birbirlerini ikame edemezler. Anlam açısından belki birinin ötekinin yerini tutması mümkündür; ama şiirde anlamın değil de, bir bakıma çağrışıma dayanan (Yahya Kemal’in deyişiyle) bir ‘deruni aheng’in ya da Ahmet Haşim’in deyişiyle, ‘sihirkâr tesir’in ikame edilmesi söz konusu olamaz.

Dağlarca’nın da, şiirlerini okurlarının belleğinde yer ettiği biçimiyle korumak yerine, Öz Türkçe kaygısıyla değiştirmesinin, onları ilk biçimiyle anımsayarak haz duyanları, o şiirlere bütünüyle yabancılaştırdığının farkında olmaması, tek sözcükle, üzücüdür...

Sadece şairler değil, çevirmenler de aynı kaygılarla, çevirilerini değiştirmişlerdir: Bunlardan biri de Said Maden’dir. Maden’in, Baudelaire’den yaptığı çevirilerindeki Osmanlıca sözcükleri, Öz Türkçeleriyle değiştirmesi de, şiirin okur üzerindeki duygusal etkisini ve okurun bireysel yaşamındaki dönüştürücülüğünü hiç hesaba katmadığım göstermektedir.

Bir şair, yazıp yayımladığı, kitabına aldığı bir şiirini, daha sonra, değiştirebilmeli mi? Eğer, yanıt olumluysa, değiştirme işleminin hangi gerekçelerle yapıldığının bilinmesi gerekmiyor mu? Yazar, metni tarafından öldürülmemek uğruna metni öldürebilir mi?

Bu sorunun, örtük olarak iki kışkırtıcı içermesi var: İlki, hiç şüphesiz, şiirin değiştirilmeden, ilk yazıldığı biçimiyle korunmasının, şairin ‘ölüm’üne sebep olacak kertede eskimiş ve eğer tamir edilmezse, şairle birlikte yok olması ihtimalinin bulunduğudur. İkincisi, şairin, şiiri tarafından ‘öldürülmemek’ uğruna, şiirini tamir edip değiştirmekle, bizzat şiirini ‘öldürmüş’ olması ihtimalidir.

Bu ihtimalleri açmak gerekiyor: Doğrusunu söylemek gerekirse, ben, ilk ihtimalin, yani, şiir şair tarafından değiştirilmezse, şiirin şairle birlikte yok olması ihtimalini varit görmediğimi söylemeliyim. Bana sorarsanız, tam tersi, yukarıda zikrettiğim ikinci ihtimal varittir: Yani, Dağlarca, şiirlerinden bazılarını Öz Türkçe kaygısıyla, mesela o harikulade *Geçen Şey* şiirindeki ‘hatırasız’; kelimesini, ‘anisiz’; ‘ta ezelden beri’yi, ‘ta öncelerden beri’ diye değiştirdiğinde, bizzat şiirini ‘öldürmüş’ olmaktadır. Aynı durum, Oktay Rıfat’ın *Karıma*

şiirindeki ‘saadet’ kelimesini ‘mutluluk’ diye değiştirdiği için de geçerlidir.

Dilin sözdağarının değişmesi ile şiirin sözdağarının da ona bağlı olarak değişmesinin kabul edilebilir hiçbir meşru gerekçesi yoktur. Bu, aslında, bir dilin kendi kendine tercüme edilmesi gibi absürt ve saçma sapan bir duruma işaret eder: Türkçeden Öz Türkçeye tercüme! Haydi, tercüme işinin, Türkçeden Öz Türkçeye değil de, Osmanlıcadan Öz Türkçeye yapılmış bir tercüme olduğunu varsayalım;- yani, bir dilin kendi kendine tercüme edilmesi değil, birbirinden farklı iki dil arasında bir tercüme! Bu durumda da, ‘hatıra’ kelimesinin, ya da ‘saadet’ kelimesinin, ‘anı’ ve ‘mutluluk’ kelimeleriyle, belki anlam düzeyinde karşılanmışlıkları söz konusu olabilir; ama şiirde birebir anlamdan çok, dolaylı anlamların (yan anlamların, *connotation*) öne çıktığı unutulmamalıdır.

Dağlarca ve Oktay Rıfat’ın o güzelim şiirleri, bu değiştirmelerle ‘sırra kadem basmış’ olmuyor mu? Şair, kendi metnini ‘öldürmüş’ olmuyor mu?

Bir Şair Başka Bir Şairin Şiirini Değiştirirse...

Bir şairin kendi şiirini değiştirmesi konusundan başka bir meseleye değineceğim: Bir şairin, başka bir şairin şiirini değiştirme girişimlerine!

Yahya Kemal, Dağlarca ve Oktay Rıfat'ın yaptıkları gibi, ama bu defa kelime bazında değil, dize bazında, Yenişehir'li Avni'nin, Tevfik Fikret'in, Recaizade'nin, Hamid'in, Akif'in, Namık Kemal'in dizelerini, Türkçe gerekçesiyle değiştirme önerisinde bulunur. Sermet Sami Uysal'ın *Yahya Kemal'le Sohbetler*'inde"{99} üstad, "*Fikret, 'Pişinde bir avaze-i şan yükseliyordu'* dizesini, *'Alkış sesi her yandan uçup yükseliyordu*' diye yazmalıydı." der. Ama dikkat edilirse burada Yahya Kemal'in yaptığı, mesela Ahmet Muhip Dıranas'ınki gibi (Dıranas, *Rûbab-ı Şikeste*'yi nazmen Türkçeye aktarmıştır: *Kırık Saz*), Fikret'i 'Türkçe söylemek'tir ve bu, çeviri olmak itibariyle, kabul edilebilir bir durumdur; - her ne kadar Yahya Kemal, bunu, 'Türkçe söylemek' adına değil, Fikret'i tashih etmek niyetiyle yapmış olsa da!

Ama yine Yahya Kemal bu defa, 'Türkçe söyleme' bağlamında değil, mantık ve şiirsellik bağlamında Ahmet Haşim'i tashihe kalkışır: "Haşim, sayemde bizim lisanımızda sade Türkçe söylemeyi anladı,' der ve şöyle sürdürür sözlerini: "Fakat asıl mesele Türkçenin estetiğini bulmakta idi. İşte Haşim buna erişemedi.

Zannetme ki güldür ne de lâle

yanlıştır. Sonra 'ateş doludur' diyor. 'Ateş'le imale yapılmaz. Üstelik, ateş olan şey tutulmaz. Dokunulur ve hemen el çekilir. 'Gülgûn' da dememeliydi. Bu kelime Divan şiirinde de var. Bizim lisana aklı erseydi, Piyale'yi

Gül rengine aldanma yanarsın
El sürme ateştir bu piyale

gibi bir söyleyişle söylerdi. [...] Sonra Haşim, *Merdiven*'de 'Eğilmiş arza' diyor. 'Arza eğilmiş' denmez. 'Yere eğilmiş' denir. *Piyale*, *Bülbül*, *Merdiven* hep bizim lisanla. Niye (Haşim) O *Belde*'yi bizim lisanla söylemedi? Çünkü Yahya Kemal o zaman Paris'ten gelmemişti."

Yahya Kemal'in, öteki şairlerin şiirlerini değişik gerekçelerle düzeltmeye kalkıştığını biliyoruz. Sermet Sami Uysal'ın *Yahya Kemal'le Sohbetler*'de üstadın özellikle Ahmet Haşim'in şiirlerini tashihte ısrar etmesini, iki büyük şair arasındaki rekabete bağlamak mümkündür. Yine Sermet Sami Uysal'la *Yahya Kemal'le Sohbetler*'de Yahya Kemal, Haşim'in, 'ihmal ve hataların pek çok' olduğunu tekrarlayarak, bu defa

Bir acem bahçesi bir seccade

dizesini, "Burada 'bahçe' ve 'seccade' ayrı kalıyor." diye eleştirir ve " 'Isfahan bahçesi bir seccade' demeliydi." diye düzeltir.

Behçet Necatigil de Edip Cansever'in bir şiirini tashih eder. Necatigil, Cansever'e gönderdiği 11-12 Nisan 1977 tarihli mektubunda{100} onun *Sevda ile Sevgim*{101} adlı kitabındaki son şiiri (*Her Sevda*..) konusunda düşüncelerini bildirir ve onu 'yadırgatan bir iki nokta üzerinde' görüşlerini belirtmek istediğini söyler: "Önce ansızın üçüncü mısrayı yadırgamıştım: 'Biz isteyelim istemeyelim sürüp gider böylece' - İtirazım, 'Biz isteyelim istemeyelim' sözlerinedir. Bence düzyazı için bile ağır bir bileşim bu. Şiirin kaldıramayacağı kadar ahenksiz, hantal bir söyleyiş. 'İsteyelim' dört hece, 'istemeyelim' beş hece. Ritmik değil, kıvrak değil; uzun, yorucu, donuk. Ben olsam, mısraı şöyle düzenlerdim: 'İste, isteme sürüp gider böylece.' "

Necatigil, o şiirdeki,

Baksak ki unutmuşuz günün birinde her şeyi
Ne o sevdalar ne ölümsüz sözler kalmış

dizelerini de şöyle düzeltir: "2. mısradaki 'kalmış' sözcüğünü atardım. Çünkü 1. mısradaki 'unutmak' saptamasında 'kalmamışlık' zaten var."

Şiirin son bölümünü oluşturan iki dize,

Ve çınlar her biri bir silahın yankısı gibi
Bir yaşam boyu biz tetiği çektikçe

konusunda ise Necatigil, özellikle 'yankısı gibi' üzerinde durur ve şunları yazar: "Bir kere bu iki sözcükte iki 'ı' iki de 'i' var ki bunlar yakın çıkaklı, biri kalın biri ince iki sesli. Yani, peş peşe söylenince tutukluk yapan dört yakın sesli. Ben olsam bu mısraı da şöyle kurardım: 'Ve çınlar her biri bir silah yankısında'. Ya da şöyle: 'Ve çınlar her biri bir silah yankısıyla'."

Bu tashihler konusunda kimin ne kadar haklı olduğunun değerlendirmesini yapmak istemem. Ancak, Yahya Kemal'in sert, buyurgan ve dediğim dedik tavrına karşı Necatigil'in, Cansever'e yazdığı mektubun sonu bana, Hoca'nın karakterini vermek bakımından çok anlamlı gelmiştir: "Edip, sakın bu değerlendirmelerimi, bir ukalalık, bir 'haddi tecavüz' olarak alma! Bilirsin, her şair, 'ben olsam'a, 'bana kalırsa'ya sığınarak kendi bildiğini okumaya, kabul ettirmeye kalkar. Benim bu satırlarım, bir dostluğa güvenerek, kendi görüşümü dile getirmek sadece. Zaten bir şiir, bütünüyle biz olsak, başkasının değil, bizim şiirimiz olurdu. Her şeyi kendimize benzetmek istesek, farklılaşmalar, ayrılıklar olmazdı."

Şiir Çevirisi Üzerine

Ben de şiir çevirdiğim için biliyorum: Bir şairin bütün şiirlerinin çevrilmesinde ciddi sorunlarla karşılaşılması kaçınılmaz. Şundan: Bu şiirlerden bir bölüğü, Türkçede tam karşılığım bulabiliyor, bir bölüğü de bulamıyor. Dolayısıyla şiir çevirmeni, Türkçe söylenmeye yatkın olanları çevirmeli. Genelde Türkçede tam karşılığım bulamayan, Türkçede 'oturmayan' şiirlerdir, bizim 'çeviri kokuyor!' dediğimiz şiirler. Unutmamalı: Bu, bir şiirin bazı bölümleri için de geçerli. Orhan Veli'nin Aragon'dan çevirdiği *Elsa'nın Gözleri*'ni düşünelim. Bir çeviri başyapıtıdır bu. İlk dörtlüğün karşılaştırılması yeterli, bu çevirinin gerçek bir başyapıt olduğunu anlamak için:

Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter â mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire

Öyle derin ki gözlerin içmeye eğildim de
Bütün güneşleri pırıl pırıl orada gördüm
Orda bütün ümitsizlikleri bekleyen ölüm,
Öyle derin ki iter şeyi unuttum içlerinde

Elsa'nın Gözleri (Les Yeux d'Elsa) 10 dörtlükten oluşur. Orhan Veli, bu 10 dörtlükten sadece 5'ini çevirmiş, kaynak metnin 4, 5, 6, 7 ve 8. dörtlükleriniyse çevirmemiştir. Büyük olasılıkla, çevirmenin, bu bölümleri Türkçe söylemede, öteki dörtlükler ölçüsünde başarılı olmadığını kavramasından dolayıdır bu. Orhan Veli, Türkçe söyleyişte tam karşılığını bulan bölümleri çevirmekle çok iyi etmiş. Belki de, *Elsa'nın Gözleri'*ni gerçek bir çeviri başyapıtı kılan da budur. Yıllardır şairlerin *Bütün Şiirlerini* çevirme doğrultusundaki girişimlerin, o denli başarılı olmayışının nedenini de bunda aramak gerekir.

Bir de şu: Şiir çevirmenlerimiz, sadece bir şairin bütün yapıtlarım değil, birçok şairin bütün şiirlerini çeviriyorlar. Sait Maden örneğin... Maden, hem Lorca'nın hem Montale'nin hem Aragon'un şiirlerini çevirme uğraşına girebiliyor! Oysa Sait Maden'in en başarılı olduğu çeviriler, ne yazık ki bugüne değin kitaplaşmamış olan Baudelaire çevirileridir. 1950'li yıllardan beri Maden'in

seçerek ve özenerek Baudelaire çevirdiğini biliyoruz. (Varlık'ın, 1950 yılında düzenlediği çeviri şiiri yarışmasında Baudelaire'den *Moesta et Errabunda* çevirisiyle Maden'in birincilik ödülü aldığını kaç kişi anımsıyor?)

Türkçede şiir çevirisi alanında, hiç kuşkusuz, iki büyük ad var: Orhan Veli ve Can Yücel. Orhan Veli'nin Asım Bezirci'nin derlediği *Çeviri Şiirleri*{102} (derlemedeki eksiklere ve yanlışlara karşın) bir çeviri başyapıtıdır. Can Yücel'in *Her Boydan*'ı{103} da öyle! Dolayısıyla benim için bir şairin bütün şiirlerinin çevirileri değil, çeviri şiir seçkileri (antolojileri) her zaman daha önemli olmuştur. Şunu demek istiyorum: Benim için, çevirmenler çevirdikleri bir ya da iki şiirle öne çıkarlar. Orhan Veli Aragon'dan *Elsa'nın Gözleri* şiiriyle, Apollinaire'den *Ren Gecesi* şiiriyle, Mevlânâ'dan çevirdiği rubailerle; Sabahattin Eyüboğlu (Necati Cumalı'yla çevirdiği) Apollinaire'den *Marızbıll* şiiriyle, Eluard'dan *Karartma* şiiriyle; Melih Cevdet Anday Poe'dan *Annabel Lee* şiiriyle; Can Yücel Eliot'tan *Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı* şiiriyle; A. Kadir Mevlânâ'dan *Ne Zaman* şiiriyle; Sait Maden Baudelaire'den *Moesta et Errabunda* şiiriyle... Örnekler çoğaltılabilir.

Son olarak şunu söylemek istiyorum. Şiir çevirisinde, giderek bir işbölümü yerleşiyor gibi. Çevirmenler bildikleri dillerin şairlerini çeviriyorlar. Ataol Behramoğlu, Rus şairlerini çeviriyor; Egemen Berköz İtalyan şairlerini. Cevat Çapan'sa İngiliz şairlerini. Ama bizde, eskiler dışında, bir tek şairi çevirmekte öne çıkmış çevirmenler yok henüz. Örneğin, Behramoğlu için 'Lermontov çevirmeni' diyebilir miyiz? Sanmıyorum, Behramoğlu, Lermontov gibi öteki Rus şairlerini de çeviriyor. Öyleyse bir şairin adıyla bir çevirmenin adı arasında birebir bağıntı kurulamıyor. Oysa örneğin Fransızca'da, Lermontov deyince akla bir tek ad gelir; Henri Gregoire. Düşünün ki Gregoire'm 1918'de yaptığı Lermontov çevirileri, geçen yıl yeniden basılabiliyor.

Felsefenin Şiir Üzerindeki Tahakkümünün Yapısökümüne İlişkin Notlar

Avrupa entelektüel tarihinin dayattığı hiyerarşik tahakküm mekanizmalarından, bugüne kadar göz ardı edilerek üzerinde hemen hemen hiç durulmamış olanı, felsefenin şiir üzerinde kurduğu hegemonyadır. Geleneksel toplumlarda henüz farklılaşmamış olan bu iki söylemin, bir anlamda modern Avrupa düşüncesiyle birlikte, yollarının ayrıldığını ve felsefe söylemi ile şiir söyleminin birbirinden farklılaştığım biliyoruz. Farklılaşma, evet; - ama felsefe ile şiir ilişkisinin, ikili bir karşıtlık olarak konumlandırılmasına ve felsefenin şiir üzerinde bir tahakküm inşa etmesine, elbette, hayır!

Bu tahakkümün temelkoyucu dayanaklarını, felsefe tarihinin, Jacques Derrida'nın büyük bir bilgelikle tespit ettiği, akıl/akıldışı ve duyusal/zihinsel ikili karşıtlıkları oluşturuyor. Felsefe tarihi, bu karşıtlıklardan ilkinde aklın akıldışı, İkincisinde de zihinselin duyusal üzerinde bir 'zorba hiyerarşi' kurduğunu gösteriyor. Felsefenin, akılsal ve zihinsel; şiirin ise, akıldışı ve duyusal-olan üzerine inşa edildiğine ilişkin Platon menşeli bu varsayım, felsefenin şiir üzerinde kurduğu hegemonyanın da meşruiyet gerekçesidir. Söylemlerin birbirinden farklılaşmasından itibaren, felsefenin kavramlarla, şiirin istiarelerle yapılagelmeIye başlanmasının da, bu meşruiyete retorik bir ağırlık kazandırdığı göz ardı edilemez.

Felsefenin şiir üzerindeki bu tahakkümü, Avrupai manasıyla bir felsefe geleneğine sahip olmayan, buna karşılık uzun bir şiir geleneğini bugüne taşıyan, bizimki gibi toplumlarda, büsbütün acayip ve manasız görünüyor. Acayip ve manasız - evet, çünkü felsefenin tahakkümü var, ama kendisi yok! Avrupa'nın entelektüel tarihini, kendi entelektüel tarihimiz imiş gibi temellük etmenin getirdiği bir garabet! Avrupa'ya ait bir felsefe geleneğinin, bize ait bir şiir geleneği üzerinde hegemonya kurması, olsa olsa, modernleşmenin, bu ülkede bir tür Oryantalizm olarak hayata geçirildiğini kanıtlayan yeni bir örnek sayılabilir;- başka bir şey değil!..

Bu tahakkümün tipik göstergelerinden biri, felsefî düşüncelerin edebî metinlerde dile getirilmesini, felsefe değil de ‘hikemiyyat’; ahlakî veya hukukî metinlerde dile getirilmesini de ‘tefelsüf’ sayarak, felsefeyi bunlardan daha farklı ve üstün bir statüde görmektir. Elbette burada, Avrupa entelektüel tarihinin kabul ettiği manada, ‘sistemlilik, açıklık; bilgi, varlık ve değerlere ait bütün halinde bir açıklama’ olarak felsefeden söz edildiğini unutmamak gerekiyor.

Tuhaf ve manidar: Felsefenin şiire ve dolayısıyla edebî metinlere olan tahakkümünü meşrulaştırarak onaylama işi, Prof. Hilmi Ziya Ülken’e mi düşmeliydi? Ne yazık ki, öyle! *Felsefeye Giriş*’te{104} şunları yazıyor Ülken: "Shakespeare, Hamlet’e şöyle söyletiyordu: ‘Bir rüya, senin bütün felsefelerinden daha değerlidir.’ Bu sözde ruhun tembelliğinin ne güzel ifadesi var. Bu sahneyi herkes görür, Hamlet’i herkes okur ve zahmetsizce bu cümleyi ezberler. (...) Fakat kimse kolay kolay Aristo’yu, Gazali’yi, Descartes’ı okuyamaz.(...) Her seviye, onların bütününü anlayamaz. Bunun için ilim ve felsefe büyük cehd ister; bu cehdden kaçan insanın ‘hikemiyat’a sığınarak asıl felsefeyi görmemesi, olsa olsa yalnız tesellidir."

Açıkça görülmüyor mu? Hilmi Ziya Ülken, Shakespeare’in Hamlet’ini, herhangi bir felsefe metni karşısında son derece değersiz buluyor; felsefe metinlerinin kolay anlaşılmayacağını, oysa Hamlet’in herkes tarafından ‘zahmetsizce’ okunabileceğini öne sürüyor. Felsefeyi, şiirden, ‘hikemiyat’ diye değersizleştirdiği ‘felsefe kırıntıları’ (deyiş, Ülken’indir!) içeren edebî metinlerden üstün görerek, Platon’dan bu yana, Avrupa akılcı geleneğinin felsefenin şiir üzerinde inşa ettiği tahakkümü yeniden üretiyor! İşte tastamam bu nedenle, felsefenin şiir üzerindeki tahakkümünü, bir yapısöküme (*deconstruction*) uğratarak ortadan kaldırmanın, bizim entelektüel tarihimizin bize ait söylemle yazılıp okunması açısından can alıcı bir önem taşıdığım düşünüyorum.

Şiir ve Entelektüel Tarih

Şiirin tarihini nasıl okumalı? Şiirin tarihi, içinde üretildiği toplumun zihin tarihinden, yani entelektüel tarihinden bağımsız olarak ele alınarak okunabilir mi? Entelektüel tarih, şiirin tarihini belirler mi? Osmanlı-Türk toplumundan örnekler vererek bu sorularla ne demek istediğimi, daha açık ve seçik bir biçimde anlatabileceğimi düşünüyorum.

Osmanlı-Türk toplumunun entelektüel tarihi, 1800'lü yıllardan başlayarak, Tanpınar'ın deyişiyle, bir medeniyet değişmesine uğramıştır. Tanpınar *Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan*[{105}] adlı makalesinde şöyle diyor: "Selçuklular devrinde Anadolu kapılarını zorlayan insanlar, yeni vatanı benimseyen ilk kurucu nesiller, Osmanlı fatihleri, bütün siyasi düzensizliklerine rağmen, bize Itri'nin dehasını ve Naili'nin dilini veren, zekimizin o tam inkişaf ve istikrar devri 17. asır sonunun insanı, elbette birbirinden çok farklıydılar. Fakat aynı zamanda birbirlerinin devamıydılar da. Vani Efendi'de Zembilli Ali Efendi, Zembilli Ali Efendi'de ilk İstanbul kadısı Hızır Bey, Bursalı İsmail Hakkı'da Aziz Mahmud Hüdayi, Hüdayi'de Üftade, Üftade'de Hacı Bayram, onda Yunus Emre, Yunus'ta Mevlâna, aynı ocağın ateşiyle devam ediyordu."

1800'lerden başlayarak bu devamlılık sona erer: Osmanlı Türk toplumu Batılılaşmakta; bir 'medeniyetten ötekine geçilmekte'dir. Ve bu geçişin getirdiği ikilik, yine Tanpınar'ın deyişiyle, "evvela umumi hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek, fert olarak da içimize yerleşmiştir." Tanpınar, bu ikiliği bir mektubunda 'çift maksatlı yaşamak' diye nitelendirir.

Şimdi asıl mesele, bu 'çift maksatlı yaşama'mn Osmanlı-Türk entelektüel tarihinin yani zihniyet tarihinin, en belirleyici düzlemi olarak, nasıl birlikte edinileceği, temellük edileceğidir. Bugün hâlâ Türkiye'de, bu 'çift maksatlı yaşama'mn biraradalığı konusunun problematik olmaya devam ettiğini görüyoruz.

Şimdi burada, bu meselenin, şiir tarihimiz bakımından bir problematik olmaktan çıktığını, hem Doğulu hem Batılı, ya da daha doğru bir ifadeyle hem Geleneksel hem de Modern olabilmenin imkânlılığının şiirde gerçekleştirildiğini öne

süreceğim: Hiç şüphesiz, bu bir varsayımdır ve bir varsayım olarak irdelenmesi gerekir:

Varsayımım şudur: Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlayan Modern Türk şiiri, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl üzerinden, Behçet Necatigil ve Asaf Hâlet Çelebi'ye ulanarak bir 'sahih' soykütüğü, bir jenealoji oluşturmuştur. Sahih şiir, bize hem Doğulu hem Batılı, hem geleneksel hem de modern olmayı, yani bu çift maksatlı yaşamı dayatan entelektüel tarihle, birebir mutabakat halinde olan şiirdir: Yahya kemal de, Ahmet Haşim de, Necip Fazıl da, Nazım Hikmet de Behçet Necatigil de, bu sahih şiir soykütüğünün içinde hem Doğulu hem Batılı, hem geleneksel hem de modern olabilen, kısaca kendi entelektüel tarihleriyle mutabakat halinde olan, bu tarihle örtüşen, sahih şairlerdir.

Demek ki, hem Batılı ya da modern şiiri hem de Doğulu ve geleneksel Osmanlı şiirini, yani ikisini birden, metinlerarasılık dolayımında edinerek, temellük ederek, kısaca kendisinin kılarak, entelektüel tarihle mutabakat durumunda olan bir sahih şiir soykütüğümüz var. Bu soykütüğü, ya da aile ağacı, işte Türk şiirini geleceğe taşıyacak olan şiirdir. Bu, Tanpınar'dan alıntıladığım bölüme atıfta bulunarak söylersem, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'de Necip Fazıl ve Nazım Hikmet'in, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl'da Asaf Hâlet Çelebi ve Behçet Necatigirin, birbirlerinden çok farklı olmalarına rağmen, birbirlerinin devamı olduklarını gösterir. Dolayısıyla Türk şiirinde, 'çift maksatlı yaşama', bu iki maksadın bir aradalığını mümkün kılacak koşullarda, bir imtidadı temellendirmiş olmaktadırlar. Bir kez daha söyleyeyim: Bana göre elbet, şiirdeki bu imtidad, değişerek devam etmek veya devam ederek değişmek üzerine inşa edilmiş olan soykütüğünü geleneksel olanı modern olanla bir aradalık içinde geleceğe taşıyacak şairlerle devam edecektir.

Şiir, Neden Bu Kadar Ürkütücü?

Terry Eagleton'ın *The Times*'ın edebiyat ekinde *How to Read a Poem?*[{106}] (Bir Şiir Nasıl Okunmalı?) başlıklı bir yazısı yayımlandı. Derginin sunuş yazısında bildirildiğine göre, Eagleton'ın bu konudaki yazılan devam edecek. Şiirden neden bu kadar korkulduğu ve şiirin neden bu kertede yanlış anlaşıldığına ilişkin yazısına Eagleton, 'şiir[in] bütün edebî sanatların en ürkütücüsü' olduğunu belirterek başlıyor ve edebiyat öğrencilerinin bile, şiirden çok romanı tercih ettiklerini öne sürüyor.

Bu neden böyle? Eagleton'ın deyişiyle, şiir neden 'edebiyat balosunun kötü perisi' oldu? Yine onun gibi söylersek, niçin 'öğrenciler arasında iyi şiir eleştirisi [...] ender rastlanır hale geldi'?

Eagleton'a göre, bunun nedeni, 'şiirin, insan dilinin bütün imkânlarını kullanıyor olması'dır ve bu, bizim gündelik hayatımızda sıklıkla yaptığımız bir şey değildir. Ama dilin ritmine ilişkin imkânların gündelik hayatta işe yaradığı durumlar da var. Eagleton, 1950 yılında yapılan Amerikan başkanlık seçimlerinde Cumhuriyetçi Parti adayı General Eisenhower'in kampanyasının "I Like Ike" sloganıyla yürütülmesinin, seçmenler üzerinde ne kertede olumlu bir etki yaptığının, 20. yüzyılın en büyük edebiyat eleştirmenlerinden Roman Jacobson tarafından analiz edilişine de dikkati çekiyor.

Gerçekten de öyle: 'Ike' Eisenhower'in kısaltılmışıdır ve Eagleton'un sözünü ettiği 'olumlu etki', "I L[ike] [Ike]"deki tekrarlamanın sağladığı ritim duygusuna ilişkindir.[{107}]

Gündelik konuşma dili, elbette, Eagleton'ın da belirttiği gibi, dilin bütün imkânlarını kullanmaz. Ama şiir dilinin, sadece gündelik konuşma dilinin ya da 'standart dil'in imkânlarıyla yetinen ve ondan ötesine alışkın olmayanları ürkütmesi, anlaşılabilir bir şeydir. Standart dilin imkânlarını aşan kullanımlar, tedirgin edici, hatta ürkütücü olabilir çünkü...

Şiirin 'ürkütücü' olmasının nedenlerinden biri de, şiir dilinin kapalı bir dil olmasıdır. Eagleton, haklı olarak, gündelik konuşmada dilin saydamlığından söz ediyor ve "oysa," diyor, "şiir dili donuk, mat bir dildir; dil aracılığı ile anlama bakmak yerine, kelimelerin kendilerinde bir değer olarak lezzetine bakar."

Eagleton’un o bildiğimiz şatafatlı üslubuyla dile getirmek istediği, şiir dilinde kelimelerin gündelik konuşma dilinde atıfta bulundukları objelere göndermede bulunmayabilecekleri; - hatta belki de mesela Mallarmé’nin şiirinde olduğu gibi, hiçbir şeye gönderme yapmadan, sadece kendi kendilerine atıfta bulunabilecekleridir. Teknik deyimle, bu, şiirdeki kelimelerin öz-göndergesel (*self-referential*) olmaları anlamına gelir.

Şiir eleştirisi, dilin, gündelik konuşmada verili olmayan imkânlarını kullanan bir edebiyat türünün eleştirisi demektir. Eh, her babayiğidin bunun üstesinden gelmesini beklemek söz konusu olmadığı gibi, buna cesaret etmek de, Eagleton’ın söylediği gibi, ‘ürkütücü’ bir iştir...

Şiir ve Satış

21 Nisan ‘Dünya Şiir Günü’ ilan edilmiş. Bu münasebetle, bir bankanın sponsorluğunda bir ‘Şiir Gecesi’ düzenlendiğini öğrendim. Gazeteler, ‘Şiir Gecesi’ne büyük ilgi gösterildiğini, çoğu izleyicinin ayakta kaldığını yazdılar. Şairler çok mutlu: Şiire ilgi artıyor demek!

Sorgulamak gerekiyor: Gerçekten şiire ilgi artıyor mu? Söylenenlere bakılırsa, şiire olan ilginin arttığını, sadece ‘Şiir Gecesi’ne katılanların kalabalıklığından değil, başka birtakım göstergelerden de çıkarmak mümkün. Ünlü bir tiyatro oyuncusunun yayımladığı şiir kitabı, tastamam 85 bin satmış! Beyoğlu’nda sadece şiir kitapları satan bir kitabevi açılmış! Bazı şairler de tirajlarının ‘standart olarak, son beş yıldır 50 bin’ olduğunu belirtiyorlar! Eh, bütün bunlara bakarak şiirin Türkiye’nin entelektüel gündeminde çoktan hak ettiği yeri aldığı söylenebilir (mi?).

Önce şunu belirtmeliyim: Kapitalizmin mantığı, üzerine bir fiyat konularak serbest piyasaya arz edilen metalar arasında herhangi bir ayrım gözetmez; gömlek de metadır, şiir kitabı da! Her şeyi niceliklere (kemiyet) irca eder kapitalizm. Nitelikler (keyfiyet) değil, niceliklerdir öne çıkan! Metaların kullanım-değerlerinin prekapitalist toplumdaki hâkimiyetinin yerini, kapitalist toplumda değişim (mübadele) değerinin hâkimiyeti almıştır. Metanın iyisi ya da kötüsüne (niteliklerine) değil, ‘kaç sattığına’ (niceliğine) bakılmaya başlanır. ‘Çok satmak’ bir statü olur. Diyalektik burada da yürürlüktedir: Nicelikteki değişiklik, niteliği de değiştirir: ‘Çok satmak’ bir kerteden sonra, ‘kötü’yü ‘iyi’ yapar! Görece olarak ne kadar ‘çok’ satıyorsa, o metanın o kadar ‘iyi’ olduğu düşünülür. Vahim yanılgı! Kapitalist mantığın, niteliği niceliğe irca etmesinin ortaya çıkardığı kavram kargaşasına bundan daha iyi bir örnek gösterilemez.

Bir meta olarak şiirin (şiir kitabının) dolaşıma girmesinde, hiç şüphe yok, kapitalizmin mantığına eklemlenebilecek canalıcı bir faktör var: Şiirin anlaşılabilir olması! Bu, bizi şiirde ‘anlam’ problemi üzerinde düşünmeye götürmelidir. Gerçekten de, bana göre elbet, şiirde anlam problemini, iki ayrı kategoride ele almak söz konusudur: ‘Verilmiş’ anlam ve ‘kazanılmış’ anlam... Hani, siyasal ya da sosyal haklardan söz ederken, bu hakların Türk toplumuna ‘tepeden inme’ verilmiş olduğunu, halkımızın söz konusu hakları kazanmak için

en küçük bir gayret sarf etmediğini sık sık tekrarlarız ya; ‘anlam’ problemi de, işte tastamam ‘hak’lar problemi gibidir: Bazı şiirlerin anlamı ‘verilmiş’tir, - ‘şair acaba ne demek istiyor?’ sorusunu sordurtmayan şiirlerdir bunlar! Anlam, hazırlop bir biçimde sunulmuştur okura; okurun bu şiirlerdeki anlamı kavrayabilmek için herhangi bir entelektüel donanıma ya da zihinsel bir çaba göstermesine gerek yoktur. Oysa bazı başka şiirler vardır ki, bu şiirler okurdan, anlamının kavranabilmesi için çok ciddi bir cehd sarf edilmesini bekler. Anlam, ‘verilmiş’ değildir; okur bu cehdi sonucunda şiirin anlamını ‘kazanmak’ durumundadır.

Kapitalist mantık ‘fast food’lar gibi, ‘fast şiirler’ üretti. Şiiri okur okumaz anlıyor, anlaşılır anlaşılmaz da tüketiyoruz, - hamburger gibi! Aslında, dolaşıma giren, ‘verilmiş’ anlamlardır; - ‘kazanılmış’ anlamlar değil! Gülten Akın’ın o güzelim dizelerini anmanın tam sırası: ‘*Ah, kimselerin vakti yok / Durup ince şeyleri anlamaya...*’

Kanserden ölen Nobel Ödüllü Meksikalı büyük şair ve denemeci Octavio Paz, dilimizde *Öteki Ses*{108} adıyla yayımlanan o benzersiz kitabında şu soruyu soruyordu: "Şiir üzerine her düşünme şu soru ile başlamalı ya da bitmelidir: Kaç kişi şiir kitabı okur ve bunlar kimlerdir?" Paz bu soruyu yanıtlarken şunu da eklemeyi ihmal etmez: "Ancak ister az ister çok olsun, şiir okuyucularının bir toplumun çoğunluğunu oluşturması hiçbir zaman mümkün olmamıştır."

Anlam’ın ‘verilmiş’ olduğu şiirleri içeren kitapların, ilk yayımlandıklarında ‘çoksatar’ olabildikleri doğrudur; ama sonra unutuldukları da! Buna karşılık, anlamı ‘kazanılmak’ durumunda olan şiirlerse, başlangıçta, hemen hemen hiç satmamışlardır. Octavio Paz’ın verdiği istatistiksel verilerden yararlanarak söylersek, Lawrence Ferlinghetti’nin *A Coney Island of Mind*{109} adlı şiir kitabı, tam bir milyon nüsha satmıştır. Rimbaud ise 1873 yılında, 20. yüzyıl şiirinin üstünde çok büyük etkisi bulunan bir metin olan *Une Saison en Enfer*’in (Cehennemde Bir Mevsim) ilk basımının masraflarını kendi karşılamıştır: "Rimbaud kendisi için 6 tane aldı. Gerisi de, 1901’de bir kitapsever tarafından kurtarılmasaydı, basımevinin deposunda kaybolacaktı."

20. yüzyılın en büyük yazarlarından biri olan Jorge Louis Borges, George Steiner’in *Extraterritorial*’de aktardığına göre, 1932’de yayımlanan bir kitabının ‘topu topu 37 tane satılabilmiş olması’ndan şikâyet etmek şöyle dursun, tam tersine, sevinmiş gibidir. "Bu kitapları satın alan insanlar gerçekti," demiş Borges, "her birinin bir yüzü, bir ailesi vardır, oturduğu sokağı vardır." Peki; ama

37 tane değil de, mesela, 2 bin satsaydı ne olurdu? "Sanki hiç satılmamış gibi olurdu," diyor Borges, "2 bin çok büyük bir rakam, hayal gücünün kavrayabileceğinden çok daha büyük... Mesela, 17 tane satabilirdi, hatta belki, en iyisi 7 tane..."

Şair Juan Ramon Jimenez "Kime yazıyorsunuz?" sorusunu, "Uçsuz bucaksız azınlığa!" diye yanıtlamıştı. Bu ‘ucu bucağı olmayan azınlık’, Borges’in o ilk kitabını satın alan 37 okurdan başkası değildir elbet...

Octavio Paz ‘çok satar’ olmayı değil, ‘uzun süreli satma’yı (*long seller*) bir edebî kriter olarak alıyor: Uzun süreli satmak ya da Paz’ın deyişiyle, ‘süreklilik!’ Paz’a göre, Baudelaire ve Walt Whitman, ilk şiir kitaplarından telif ücreti almak şöyle dursun, birinci basımlarının masraflarını bile bizzat kendileri üstlenmişlerdir. Bu, ‘her dilde yazan tüm modern şairler için’ geçerlidir; ‘ancak yavaş; ama emin bir süreçte kitapları, en sonunda geniş baskılara erişir ve büyük bir okur kitlesine ulaşır.’ Ruben Dario, Antonio Machado, Federico Garcia Lorca, Apollinaire veya Rilke yahut Montale ya da Mandelstam, Yeats ve Eliot gibi şairlerin yeni baskıları, bu şairlerin ölümlerinin üzerinden yıllar geçmesine rağmen ‘sık sık yapılmakta ve nüsha sayıları yüzbinlere ulaşmakta’dır. Paz şöyle diyor: "Tüm bu örneklerde önemli olarak gözüme çarpan şey, nüsha sayılarından çok, sürekliliktir." Peki, ya ilk yayımlandıklarında 6., 7., 8., ..., 40. baskıya ulaşanlar? Octavio Paz, bunları gökyüzünde görünüp kaybolan göktaşlarına (meteorlara) benzetiyor: "En iyi satan eser, ister bir roman, ister güncel konularda yazılmış bir kitap olsun, sahnede bir göktaşı gibi görünür. Herkes satın almak için peşinde koşar, o ise kısa sürede sonsuza dek kaybolur."

Octavio Paz, ‘çoksatar’ bir kitabın ‘uzun satar’a dönüşmesi olgusuna pek sık rastlanmadığı kanaatindedir. Çoğunlukla ‘çoksatarlar, bir saman alevi gibi parlayıp sönmekte; içlerinden çok azı ‘uzun satar’ olabilmektedir: "Kendi başarılarının fazla yaşamasının yolunu bulan en iyi satanlar, pek nadirdir." Octavio Paz, ‘çok satıyor kitaplarım!’ diye, medyada kasım kasım kasılan kâzip şöhretlerin kulaklarına küpe olması gereken şu dikkate değer sözleri söylüyor: "En iyi satanlar, edebî eserler değil, ticarî eşyalardır." Ve şu can alıcı cümle: "Piyasanın mantığı, edebiyatın mantığı değildir."

Elbette, başlangıçta hiç satmayan bir edebî eserin daha sonraki, yıllar sonraki basımlarında, Baudelaire veya Rilke gibi yüz binlere ulaşacağı konusunda bir tahminde bulunmak mümkün değildir. Bununla birlikte, şimdiden bilinmese bile, ilerde ‘uzun satar’ olabilecek edebî eserlerin, ilk basımlarında çok az satan

kitaplar arasından çıktığı da istatistiksel bir olgudur. Paz'dan bir alıntı daha: "Edebî bir eseri yalnızca eğlendirici ya da bilgilendirici bir kitaptan ayıran, İkincisinin doğrudan okurları tarafından tüketilmek üzere düşünülmüş olduğu, birincisinin ise, yaşama geri dönme yetisine sahip olduğu olgusudur. Şiir ölümsüzlüğü değil, yeniden dirilmeyi arzular."

Peki, kim okuyor? Şiir kitaplarının okurları kimler mesela? Bir 'okur profili' çıkarılabilir mi? Ben kendi payıma, okur profili için ev kitaplıklarının bir kriter olduğunu düşünmüşümdür. Eğer bir şairsem, yayımlanmış kitaplarımın, ev kitaplıklarında hangi şairlerin eserleriyle yan yana konulduğuna, yan yana durduğuna bakarım. Diyelim ki, şiir kitabım çok sattı ve ev kitaplıklarında, mesela Yılmaz Erdoğan'ın ya da Ümit Yaşar Oğuzcan'ın 'çoksatar' kitaplarının yanında duruyor. O zaman kötü bir şairin, kötü bir okurla buluşmuş olduğunu düşünmemek için sebep yoktur. Ama şiir kitabım, mesela Yahya Kemal Beyatlı'nın, Ahmet Haşim'in, Ahmet Muhip Dıranas'ın, Behçet Necatigil'in kitaplarının yanında duruyorsa o zaman da şöyle düşünürüm: "Demek ki ben, iyi bir okura düşmüş, iyi bir şairim..."

Sözü, Andre Gide'in pek sevdiğim ve sık sık tekrarladığım bir değerlendirmesi ile bağlayayım. Gide, 18 Şubat 1931 tarihli Jurnal'ine şunları yazmıştı: "Bazı kitaplar görürüm, bunları kim okur, diye düşünürüm; sonra bazı insanlar görürüm, bunlar hangi kitapları okurlar, diye düşünürüm. Sonra, bir bakarım, bu iki düşünce zihnimde birleşivermiş."

Şairler ve Kadınları

Şairler ve kadınları! Türk şiirinde geçen kadın adlarından yola çıkarak, kadının konumu üzerine bir sosyolojik araştırma yapıldı mı bugüne kadar, bilemiyorum. Kuşkusuz, böyle bir çalışma yapılmış olsaydı, çok kışkırtıcı sonuçlar elde edilirdi, diye düşünüyorum.

Önce soru şu: Kadın Türk şiirine ilk kez ne zaman girmiştir? Ahmet Kabaklı, Hisar'da 1953 yılında yayımlanan Türk Şiirinde Kadın adlı yazısında, "Türk şiirinin ilk kaynaklarında kadın bulunmaz." diyor. Ona göre, "Divan şiirinin ilk büyükleri de [...] kadın konusuna yanaşma[mışlardır.]: Onların aşkı, Allah'adır."

Divan şiirinin daha sonraki evrelerinde görülen kadın, kollektif bir tiptir ve mazmunlarla belirlenmiştir. Namık Kemal'in, Sabir'in *Hophopname*'sinden yola çıkarak alay ettiği o kadın tipi! Ama mazmunları gerçeklikmiş gibi alıp dönüştürerek inşa edilen o ucube, elbette Divan şiirindeki kadın tipini temsil edemez. Kolektif oluşu sadece mazmunlarla dile getirilişinde değil, ama aynı zamanda belirli bir adının da olmamasındandır. Daha doğrusu, bir adı varsa eğer, bu, İslam folklorunun mitos kadınlarının adlandır: Leyla ya da Şirin gibi...

Gene de, Nedim gibi bazı şairleri dışta tutmak gerekecektir. Ahmet Kabaklı, 'Divan şiirine eti ve çehresiyle, duyguları, çalımları zayıflıkları ile giyimi kuşamı, gezinti yerleri, durup bakmaları, yatıp uyumaları ile sohbetleri, meclisleri, avlama yolları ile kadını, hem de Divan estetiği dışındaki İstanbul kadınını katabilen ilk şair[in] Nedim ol[duğunu]' bildirir. Kabaklı'ya göre, "Nedim'deki kadın muhayyelenin yücelttiği, Fuzuli'nin sadece 'tasarrufsuz temaşası'nı arzuladığı 'ide kadın' değildir. [...] Giyimli, zarif sevdanın adabına vâkıf, görüp geçirmiş bir başkent dilberidir."

Divan şiirinde birey olarak kadını gösteren bir adlandırma olmadığı için (Leyla da, Şirin de kolektif adlardır çünkü!), 'kadının adı'nı ancak halk şiirimizde ve özellikle de Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde buluyoruz. Halk şiiri kadını bir 'ide' ve bir kolektif kimlik olmaktan çıkarır; kadın halk şiirinde, Kabaklı'nın deyişiyle 'kitaba değil, hayata uyar'.

Kadını, kolektif kimliği Leyla ve Şirin gibi mitik adlarla işaretleyen Divan şiiri ile ona bireysel bir kimlik atfeden Cumhuriyet dönemi şiiri arasındaki ara-kesit'i

Yahya Kemal oluşturur. Yahya Kemal'de kadının adı, 'canan'dır artık. Kadına özel bir adla değil, sevgiliye ait bu sıfatla atıfta bulunur Yahya Kemal. Denebilir ki, kolektif ve bireysel özel adlar arasına, ad yerine koyduğu bir sıfatı (canan) yerleştirerek seslenen Yahya Kemal, bu anlamda bir arakesitte duruyor gibidir.

'Küçük ölçekte bir araştırma yaptım; Cumhuriyet dönemi şairlerinin kadınlarının kimler olduğu konusunda! Şairler ağırlıklı olarak sevgilileri üzerine yazmışlar: Orhan Veli'nin *Editlı Almeria*'sı, Melih Cevdet Anday'ın *Emilia*'sı, Asaf Hâlet Çelebi'nin *Mariyya*'sı, Özdemir Asaf'm *Lavinia*'sı, Sezai Karakoç'un *Monna Roza*'sı, Attila Ilhan'ın *Pia*, *Maria Misakyan*, *Hannelise*, *Suna Su* ve *Zehra Kardelin*'i, Ahmet Muhip Dıranas'ın *Fahriye Abla*'sı, Salah Birsel'in *Güzin*'i, *Kamer Hanım*'ı, Necati Cumalı'nın *Güler*'i, Cemal Süreya'nın *Süheyla*'sı... sevgililere yazılmış şiirlerdir. Eşleri için (ya da evlilik üzerine) şiir yazan altı şair saptadım: Nazım (başta, Piraye olmak üzere, neredeyse tüm eşleri için), Oktay Rifat (Karıma başlıklı iki şiiri var), Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba ve Behçet Necatigil. Bedri Rahmi'nin konumu ise paradoksaldır, zira 'o çok ünlü Karadut şiirinin son dizesi 'kadınım, kısrağım, karımsın'dır, ama içinde geçen, 'karımsın'a rağmen, Bedri Rahmi'nin bu şiiri, eşi Eren Hanım için değil, heykeltıraş sevgilisi Mari Gerekmezyan için yazdığı, bizzat oğlu Mehmet Eyüboğlu tarafından açıklanmıştır. Buna benzer bir oyunu Cahit Külebi de yapar. Bir şiirinde *Ophelia* diye ve sanki sevgilisi imiş gibi seslendiği kadına, şiirin devamında bu defa da 'S' diye gönderme yapar; - Külebi'nin eşinin adı Süheyla'dır, dolayısıyla Külebi'nin bu şiiri hem eş hem de sevgili olan Süheyla Hanım için yazılmıştır.

Nişanlı ve nişanlılık üzerine sadece Ziya Osman'ın bir şiiri var. Orhan Veli'nin 'vesikalı yârim' diye ad vermeden göndermede bulunduğu türden kadınlar için de, Necati Cumalı'nın 'Afro'nun eline' düşen' Abanoz'daki Emine'sini ve Attila Ilhan'ın 'Kız sen burada yeni misin, peki Leyla nerede?' dizesinde atıf yaptığı 'Leyla'yı saptayabildim sadece.

Şiirlerde adı anılan kadınların kimlikleri, çoğunlukla, dolaylı ya da örtük bir biçimde ortaya konulabiliyor. Bu bağlamda, şairlerin ağırlıklı olarak sevgili olan kadınlar için yazdıkları; eşler ve nişanlılar üzerine yazılan şiirlerin sayısının o kadar fazla olmadığı görülüyor.

Diğer bir konu Türk şiirinde yabancı kadın adlarına, Cumhuriyet sonrası şiirimizde oldukça yaygın bir biçimde rastlandığıdır. Orhan Veli'nin *Edith Almeria*'sı, Melih Cevdet Anday'ın *Emilia*'sı, Asaf Hâlet Çelebi'nin *Mariyya*'sı,

Özdemir Asaf'ın *Lavinia*'sı, Sezai Karakoç'un *Monna Rosa*'sı, Attila Ilhan'ın *Pia*'sı, *Hannelise*'si, *Maria Misakyan*'ı... (Ayraç içinde belirteyim: Benim de 1954 yılında yazdığım ve *Onüç* dergisinde yayımlanmış olan ilk şiirlerimden biri, *Gloria* adını taşır. 17 yaşımda yazmış olmama rağmen, acemice de değildir üstelik! Ama kitaplarıma almadım o şiiri)... Bunlar ilk akla gelenler.

Bu adların Cumhuriyet sonrası şiirimizde görünür olmalarının, Batılılaşma ile ilişkisi olabilir mi? Tanzimat ve Servet-i Fünun romanında, yabancı kadınların ya hafifmeşrep kimlikle ya da mürebbiye olarak göründükleri, buna karşılık bu dönem şiirinde yabancı kadın adlarına rastlanmadığı anımsanırsa, durum daha da ilginçleşiyor. Tanzimat ve Servet-i Fünûn'da roman kişileri olarak mürebbiye ya da hafifmeşrep kadın görünümünde olan yabancı kadınlar, Cumhuriyet dönemi şiirinde sevgili olarak görünüyorlar. Batılılaşmanın, yabancı kadını kamusal kimlikten özel kimliğe doğru dönüştürdüğünü mü söylemeli burada? Ev dışından (hafifmeşrep kadın), ev içine alınan yabancı kadın (mürebbiye) dolayımında, bu defa yine ev dışına, ama artık özel hayata ait (sevgili) bir kimlik mi kazanıyor? Üzerinde durulması gereken sorular...

Bir genç şair arkadaşım, benim de içinde bulunduğum 1950 kuşağı şairlerinde yabancı kadın adına pek rastlanmadığına, ama 1980 kuşağı şairlerinde, bu adların yeniden görünmeye başladıklarına dikkatimi çekti. Bunun üzerine, çok değer verdiğim üç genç şaire (Ercan Yılmaz, Can Bahadır Yüce ve Serkan Ozan Özağaç) şiirlerinde yabancı kadın adlarına niçin yer verdiklerini sordum. Bu küçük soruşturmama verdikleri yanıtlar şöyle idi.

Ercan Yılmaz, bir şiirinde 'Lisa'dan niçin söz ettiğini açıklarken şunları söyledi: "Rilke, bir şiirine şöyle başlar: '*Sen / ta baştan / yitirilen sevgili, hiç karşılaşılmayan*'. İşte *Lisa* bu ta baştan yitirilen, hatta karşılaşılmayan sevgilidir. Görünmezin arısı bir şairin 'ballar balı'dır (varoluşun acı balı) o meçhul sevgili...

Bir gülün sonundaki arzuyu imkânsız'ın imgesine dönüştüren, Kitab'daki bütün zamirlerin yerini tutan isimdir; bütün isimlerden önce öğretilmiştir şaire; - yalnızca aşkın aynasında ölümsüz kılınsın diye...

Divan şiirinde de böyle değil midir? Nedim'in '*Bir perisûret görünmüş, bir hayal olmuş sana*' mısraını hatırlayınız. Bana şahdamarımdan daha yakın bir hayaldir *Lisa*; varlığımın halkalarını sayan 'sahih' bir hayal!"

Ercan Yılmaz'ın 'Lisa'ya daha çok metafizik imalar taşıyan yaklaşımına karşılık, Can Bahadır Yüce, şiirinde bir yabancı kadın adı olarak geçen

‘Cordelia’yı farklı bir bağlamda ele alıyor; - şöyle: "Şiirimde yabancı bir kadın ismi kullanmamın ilk sebebi elbette benden önceki şairlerdi: Ustalarım sevgililerine birer yabancı kadın adı takıyorsa ben de aynı şeyi yapmalıydım. O kadar ki, bunu bir süre sonra gündelik hayata da taşıdım. Ben ve birkaç arkadaşım, âşık olduğumuz kızlara isimler takmaya başladık. Yabancı isimler koymamızda ayrıca, aşkların çoğunlukla platonik oluşu ve -bilinç dışında- o aşkları birer gerçeklik değil hayal olarak yaşama isteğimiz de rol oynamış olabilir: Yabancı isim kullanma sebebim buydu. Cordelia adını seçmemin sebebi ise tamamen sezgilerimdi. Cordelia, Kral Lear’ın üç kızı içinde en dürüst, yapmacıksız, hüzünlü ve zarif olandır: Hem Skakespeare’in kadınlarına duyduğum hayranlık hem Cordelia karakterinin gözümdeki simgeselliği hem de bu adın şiirselliği, Cordelia’yı seçmeme sebep oldu."

Serkan Ozan Özağaç’ın da, şiirlerinde sözünü ettiği ‘Marie Sophie’ye ilişkin düşünceleri şöyle: " ‘Varlık’tan çok ‘yokluk’tan meydana gelen ya da mahiyetinin ‘yokluk’ olmasını arzuladığım bir ‘kadın’ı düşlediğim zamanlarda Balzac’ın *Altın Gözlü Kız* romanında rastladım Marie Sophie’ye. Ve bu ismi şiirlerime dâhil ettiğim an, O’na ‘vücud’ demenin mümkün olmadığım ama elbette ‘mevcud’ demenin mümkün olduğunu gördüm. Öyle ki, varlığımın bir kadına böylesine ‘ilahî gördüğüm bir duyguyu salık verebilmesi için ‘o’ kişinin vücud bulmaması lazımdı. İşte bu ‘gölge vücud’ kalbin dokunulmayan ızdırabının köküdür. Ve Marie Sophie’nin o yokluktan varlığa doğru yol almasının, bir mısra ya da şiiri kendine ev edinmesinin sebebi elbette ‘sevgi’dir. Ama Marie Sophie, şiirlerden edindiği kişilik ve varoluşuyla şunu bilmelidir ki görünmeyeni (lataayyün) görünüre (ayan) taşıyacak hiçbir görünüş (taayyün) olamaz. O ki, ölmeden evvel ölmüş bir ‘hayal kadın’dır."

Genç şairler bunları söylüyor.

Bir de ölümsüz kadın adları meselesi var. Batı şiirinde ölümsüz kadınlar var, ama bizim şiirimizde yok. Mesela, Dante’nin *Divina Commedia*’sının Beatrice’si, Ronsard’ın Helene’i gibi... Bu belki de bizim klasik Divan şiirimizin, belirttiğim gibi, kadını, Leyla ve Şirin gibi, kolektif bir kimlikle adlandırmış olmasındandır. Bizim şiir geleneğimizde, birey olarak kadından söz edilemediği için, şiirimizin ‘ölümsüz kadın’ları da Beatrice ya da Helene gibi bireysel kimlikler değil, Leyla ve Şirin gibi kolektif kimliklerdir.

Batı şiirinde Beatrice ya da Helene gibi klasikleşmiş adların dışında da ‘ölümsüz kadınlar’ var. Erdoğan Alkan, ‘Şiirin Ölümsüz Kadınları’m anlatırken{110},

Lamartine’e ünlü *Göl* şiirini esinleyen Julie Charles’dan; Gerard de Nerval’e *Fantazya* şiirini esinleyen Jenny Colon’dan; Baudelaire’e bir dizi şiir yazdıran Jeanne Duval ve Mme. Sabatier’den; Verlaine’in Elisa Malcombe’undan ve Guillaume Apollinaire’in Marie Laurencin’inden söz ediyor ve şöyle diyordu: "Kadınlar arasından çok az sanatçı çıktı ama en güzel yontular, en güzel resimler kadınlar için yapıldı, en güzel romanlar, en güzel öyküler, en güzel şiirler kadınlar için yazıldı."

Ama daha şimdiden, bizim şiirimizde de bazı kadınların ölümsüzleştiğine de tanık olmuyor muyuz? Ahmet Muhip Dıranas’ın *Fahriye Abla*’sı, Özdemir Asaf’ın *Lavinia*’sı ve elbette Sezai Karakoç’un *Monna Roza*’sı, ‘ölümsüz’ler arasına karışmadılar mı?

Şiir Okumaya Dair

Şiiri okuma, başlı başına bir sanattır. İyi bir okuyucu, diyelim, iyi bir tiyatro oyuncusu, kötü bir şiiri iyi okuyabilir mi? Ya da şöyle: Kötü bir şiir, iyi okunmakla, güzel bir şiire dönüşebilir mi?

Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*'in{111} ilk makalesi olan *Şiir Okumaya Dair* başlıklı yazısında '[h]alis bir şiir fena okunabilir, lâkin sahte bir şiir iyi okunamaz/ der. Yahya Kemal'e göre, iyi bir şiiri kötü okumak mümkün, ama kötü bir şiiri (o, 'sahte şiir' diyor!) iyi okumak mümkün değildir. Üstad, bu görüşünü şöyle açıklar: "Halis bir şiiri iyi anlamamış, daha açık bir tarifle, o şiirin bestesini ruhuna ve dudaklarına nakletmemiş bir insan onu fena okuyabilir: Hatta şiir inşad etmekte, umumiyetle mahareti olan büyük sahne sanatkârlarının halis bir şiiri kötü okudukları görülmüştür. [...] O sahne sanatkârı hakikatte o şiiri okumamıştır; onu yalnız alışkın olduğu inşad melekesiyle ifade etmeye çalışmıştır. Halis bir şiiri okumak demek ona şairinin verdiği musiki ayarıyle, fazla veya eksik bir ses ilave etmeksizin, musikiden anlayanların tabiriyle, falsosuz okumak demektir. Okuyabilmek için de ona tam bir vukuf hâsıl etmek, ondan sonra onu hançere ve dudakların tam bir hâkimiyeti ile ifade etmektir. Halis bir şiire, onu söylemiş olan şair, mısra mısra ifade dantelesinin eksiksiz bir şeklini vermiştir; artık ona onu okuyacak kimse bir aksan ilave edemez. Zaten halis şiiri çok iyi anlamış bir okuyan onu, mükemmel ve tam olarak okumaktan haz duyar. Onu bozmaktan korkar."

Kötü (ya da, 'sahte') şiirin iyi okunamayacağına gelince, Yahya Kemal, '[ş]iir okumak melekesine azami derecede malik olan bir sahne sanatkârı[nın] bile, sahte bir şiire, bütün marifetiyle bir şiir vehmi vereme[yeceği]' kanısındadır. Çünkü Üstada göre, 'o manzumede hadd-i zatında mevcud olmayan şiir cevherini o inşadcı[nın] ilave ede[bilmesi]' söz konusu değildir: "Olsa olsa mevzun cümlelerden mürekkep bir parçayı iyi kıraat etmiş olur."

Doğrusunu söylemek gerekirse, Yahya Kemal'in kendi şiirlerini okuyuşuna bakarak, 'halis' (ya da 'iyi') şiirin kötü okunabildiği konusundaki yargısına katılmamak mümkün değildir. Üstad, *Hürriyet Gösteri* dergisinin 1980'li yıllarda verdiği *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* kasetlerinin birincisinde o güzelim *Erenköyü'nde Bahar* şiirindeki 'hoş' kelimesini, Rumeli aksanının etkisiyle,

‘hoj’ diye okumakta, mısra sonundaki kelimeleri de bir imalenin gerektirdiğinden çok daha uzun telaffuz etmektedir.

Nazım Hikmet de, şiirlerini, çok ciddi vurgu yanlışları yaparak okumuştur. Mesela, *Salkımsöğüt* şiirindeki ‘akıyordu’ kelimesinde üçüncü heceye vurgu yaparak telaffuz etmiştir ki, bu Türkçe vurgu kurallarına aykırıdır. 1950’li yıllardaki Edebiyat Matineleri’nden biliyorum: Salah Birsel de, şiirlerini vurgu yanlışı yaparak okuyan şairlerdendi; - Cemal Süreya da!

Söz *Edebiyat Matineleri*’nden açılmışken, 1950’li yılların Edebiyat Matineleri’nin iki (deyiş yerindeyse!) ‘süperstar’ını, Attila İlhan ve Özdemir Asaf’ı da anmam gerekiyor. Ceviz *Sandıktaki Anılar*{112} kitabımda da uzun uzun anlatmıştım, Attila Ilhan’ın şiir okuyuşu ‘vurgusu, yoğun duygusallık üzerine kurulmuş dramatik [bir] performans’tı; - Özdemir Asaf’ınkiyse, tam bir seyirlik eğlenceye dönüşen ‘aşırı komik’ bir performans! Hele, Özdemir Asaf’m ‘r’ harflerini ‘ğ’ gibi telaffuz etme peltekliğini hesaba katarsanız...

Ya eskiler nasıl şiir okurlarmış? Bu konuda elimizde sadece Ahmet Rasim’in ‘Muharrir Şair, Edib’teki tanıklığı var. Ahmet Rasim, Muallim Naci’nin çevresindeki şairlerin şiir okuma tarzlarına dair bilgiler veriyor. Ona göre, ‘Hoca Hayret burnundan söyler gibi, merhum Şeyh Vasfi de mazlum mazlum okur[muş]’! ‘[Muallim] Naci tok bir eda ile ekseriya bıyıklarını bura bura terennüm eder’, ‘Müstecabizade’ninkine şiir okuma değil, ağlama demek daha doğru olur’muş! ‘Andelib, kahkahalarla veya kaşlar çatık, gözler dönük pürüzlü, çatlağa yakın bir sesle başlar, canı isterse aralıkta ağlar’mış!

Başa dönelim: Galiba Yahya Kemal haklı! Kötü bir şiiri, ağlayarak da, gülerek de okusanız, pek yutturamıyorsunuz!

Yahya Kemal Deist mi idi?

Yahya Kemal’in Müslümanlıkla olan ilişkisi üzerinde çok duruldu ve bu ilişki bir ölçüde problematize edildi. Oysa, hiç de problematik değildir bu ilişki. Yahya Kemal, kendisini, ‘İslam medeniyetinin şairi’ kabul eder. Mehmet Akif, ona göre, ‘İslam akaidinin şairi’dir; kendisi ise İslam medeniyetinin şairi... Hemen söyleyeyim: Yahya Kemal musikisi, mimarisi ve şiiri ile İslam’ın (ve elbette Osmanlı’nın) estetize edilmiş bu formlarını, İslam medeniyetinin ta kendisi olarak görür; şiirinde ve düzyazılarında İslam medeniyeti bu formel mükemmeliyeti temsil eder. Hegel’in diliyle söylersek, belki de İslam medeniyetinin İde’si Osmanlı’nın ruh ya da kültür dünyasında kendisini yeniden inşa etmiştir. Estetik, bu medeniyette bir gaye, bir telos olur.

Hiç kuşku yok: Yahya Kemal, bir ‘medeniyet’ olarak kabul etmekle, İslam’ı sadece bir Din’e, medeniyet yaratması söz konusu olmayan bir Din’e irca eden Oryantalist safsatayı zımnen reddetmiş oluyor. Pek iyi de, bu medeniyetin özünü ve ruhunu oluşturan Din’in, İslam’ın, Yahya Kemal’in medeniyet konseptindeki yeri nedir? Yahya Kemal’de bu medeniyete ‘İslami kimliğini atfeden ne olabilir? İşte asıl sorgulanması gereken, bence, budur...

İlkin, şunu söylememiz gerekiyor: Yahya Kemal’de iman, ‘mağfiret iklimi’nden gelen seslerle bir duyuş, bir sentiment olarak başlamış görünüyor. Nihad Sami Banarlı, yakın tanıklığının bağışladığı bir otorite ile, ‘Yahya Kemal’in yetişmesinde, onun çocukluk terbiyesinde ezan, Kur’an, Muhammediye sesleri ve bunların musikileri vardır.’ derken herhalde bu durumu kastetmekte idi. Evet, bir duyuş, çünkü Yahya Kemal’de İslam bu musikinin çağırdığı, duyulan, ama anlamlandırılmayan bir sezgi olarak başlar. Yine Nihad Sami Banarlı aktarıyor: "Yahya Kemal, Atatürk’le yaptığı bir görüşme sırasında söylediklerini şöyle anlatmıştır: ‘Paşam,’ dedim, ‘Kur’an bir ilim kitabı değil, bir iman kitabıdır. Müslüman Türk halkı onu söz olarak değil, ses olarak okur, anlayamadığı yerleri de bu sesin tesiriyle hissetmeye çalışmıştır."

Bu sözlerden de apaçık anlaşılmıyor mu? Yahya Kemal için İman, bir bilgi problemi değil (Babanzade Ahmed Naim Bey’le bu yüzden tartışmıştır) bir duyuş, seziş, hissediş problemidir. Bir bakıma da bu, Anadolu Müslümanlığı (?) ya da, sosyolojik bir terimle söylersek, Volk İslamı değil midir?

Volk İslamı, evet, şundan: Babanzade Ahmed Naim Bey'e verdiği cevapta da söylediği gibi, 'bu millet İslamiyet'i kendi mizacına göre kabul etmiş ve çok eski putperestliğiyle karıştırmış ve öyle sever, onun uğruna yalnız bu sebeplerle ölür'. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in Müslümanlık konsepti, Şamanlıktan Battal Gazi ve Hz. Ali menkıbelerine kadar, geniş bir zihinsel mekânda yer alır. Yahya Kemal için İslam'ı 'milli' ya da 'Türk' kılan da tastamam budur: Volk İslamı!

Problemi biraz daha derinleştirelim. Merhum M. Kaya Bilgegil *Yahya Kemal'in Şiirlerinde Din* başlıklı makalesin de üstadın 'nazım vokabülerindeki dinî kelimeleri'nin bir çözümlemesini yapmıştır. Bilgegil, şairin şiirini incelediğini ve bu şiirlerde dinî olan'a gönderme yapan{113} farklı kelime tespit ettiğini belirtir ve bence çok önemli olan şu açıklamayı yapar: "Bu kelimelerin hey'eti umumiyesi de tekabül ettikleri dinî mefhumları ifadede kulanılmamıştır; hatta bir kısmı, mecazi manalarla ladinî ve üstelik dünya lezzetlerini veya bu lezzetlere iştiyakı ifade eden manzumeler bünyesine girmiştir."

Ne kadar ilginç, değil mi? Yahya Kemal, dinî vokabülere ait kelimeleri bütünüyle ladinî (dindışı), hatta dünyevî hazları dile getirmek için kullanıyor! Ve, Bilgegirin söylediklerine bakılırsa, Yahya Kemal'de dinî kelimeler, dinî kavramlara gönderme yapmıyor!

Bunun anlamı şudur: Bu kelimeler dünyevileşmiş, sekülerleşmiş, dinî muhtevalarından koparılıp tecrit edilerek birer form'a dönüştürülmüştür. Kısaca, dinî vokabülerdeki yerini koruma anlamında birer formdan ibarettirler bu kelimeler, ama dinî muhtevadan mahrumdurlar.

Dahası var: Bilgegil, Yahya Kemal'de 'Allah' düşüncesinin ontolojik konumunu da araştırarak şu sonuca varıyor: Yahya Kemal'in şiirlerinde Allah'ın isimlerinin (Zülcelâl, İzed, Kibriya, Kirdgar, İlahi, Rabb, Huda, Hallak, Allah, Tanrı) içeren mısralar 'umumiyetle bir hüküm değil, bir iş ifade ederler. Bu işe Allah değil, mâsivâsı fail olur. Şairin bu failler arasında yer alması enderdir, (dolayısıyla) bu mısraların diğer bir vasfı da, gayrı şahsiliği oluyor'.

Bilgegil'in bu tespitinin Yahya Kemal'in İslam'la olan ilişkisi bağlamında can alıcı anlamı var. Şundan dolayı: Yahya Kemal'in şiirlerinde fail (etken, aktif) olan, mâsivâ'dır yani, Allah'ın dışında kalan her şey! Mâsivâ'yı fail kılmak ise, Deizm'den başka bir anlama gelmez. Deizm ya da, bir başka deyişle, 'Allah'ın kainatı yarattıktan sonra onu kendi yasasına göre işlemek üzere kendi başına bıraktığı' düşüncesi... Çünkü, olsa olsa Deist bir din anlayışında mâsivâ'nın fail oluşundan söz edilebilir, Allah'ın değil!..

Yahya Kemal üzerine yapılan bir sempozyumda Orhan Okay Hoca, *Deizm Polemiği ve Yahya Kemal'de Din Duygusu* başlıklı tebliğinde "Yahya Kemal'de Deizm meselesi daha önce de bazı yazarlar tarafından dile getirilmişti. Fakat ilk defa 1987 (1997 olacak, H.Y) Aralık ayı içinde, benim görebildiğim kadar dört ayrı yazarın yazılarıyla mesele biraz tahlili, biraz da polemik bir özellik kazanmış oldu. Ben konuyu bu çerçevede ortaya koyan ve daha sağlıklı delillere dayanma fikriyle hareket eden Sayın Hilmi Yavuz'un ileri sürdüğü esasları, konuşmama hareket noktası olarak alacağım." dedikten sonra işe 'Deizm'i tarif ederek başlıyor. Okay'a göre, "Deizm, vahyi, dinleri, kader inancını, hatta vahyin bildirdiği Allah'ı reddeden, buna mukabil sadece akılla idrak edilen bir Allah'ın varlığını kabul eden sistemin adıdır." Okay Hoca ile bu tarif konusunda mutabıkız. Ancak 'Deizm'in, bu tarifte yer almayan, ama tartıştığımız bağlamda mutlaka belirtilmesi gereken bir özelliği daha var. Bu özelliği, rahmetli hocamız Prof. Dr. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*'nde[{114}] şöyle ifade ediyor: "[D]eist de bir Tanrı'ya inanır. Ancak, Deiste göre, evreni yaratan Tanrı, sonra onu kendi yasasına göre işlemek üzere, kendi başına bırakmıştır."

Bu özellik, gerçekten de önemlidir: Zira Sünni İslam doktrininin temelkoyucu yaklaşımı, Allah'ın, kendi Sünnet'ine (Sünnetullah'a) her zaman ve her yerde müdahale edebilmesidir. Sünnetullah, elbette doğa yasalarıdır ve Allah, Gazali'nin bir nevi felsefi *Occasionalisme* ile temellendirdiği gibi, doğayı 'kendi yasasına göre işlemek üzere kendi başına bırakm[az]'.

Ben de rahmetli Prof. Dr. Kaya Bilgegil'in, incelemesindeki bulgulara dayanarak, üstadın 'Deist' sayılabileceğini öne sürdüm.

Mâsivâ'nın fail olması! Allah'ın 'doğa'yı kendi yasasına göre işlemek üzere kendi başına bırakmasından başka ne anlama gelebilir ki? Bu da tastamam, 'Deizm' değil midir?

Hemen belirtmeliyim ki, Yahya Kemal'in 'Deist' olduğunu ilk defa Ahmet Hamdi Tanpınar öne sürmüştür; - ama 'mâsivânın fail olup olmaması' bağlamında değil, çok daha farklı bir bağlamda! Tanpınar, Prof. Orhan Okay Hoca'nın da işaret ettiği gibi, Yahya Kemal'in Deniz şiirinden yola çıkarak '[ö]lümü peşinde gören şairi bir çeşit deizm'e daha yakın gör[düğünü] bildirir; - ama, dediğim gibi, bizim meselemiz bu değildir.

Prof. Okay, Yahya Kemal'in 'deist' olmadığını kanıtlamak için birtakım kaynaklara başvurmak gerektiğinden söz ediyor: Ona göre, bu kaynaklardan

‘[i]lki şairin kendi hatıra, mektup vs. gibi yazı haline gelmiş ifadeleri. İkincisi, sağlığında Yahya Kemal’le arkadaşlık, öğrencilik veya mülakat suretiyle yakınında bulunmuş olanların verdiği bilgiler. Üçüncüsü bizler gibi bu kaynaklardan faydalanarak hüküm veren araştırmacılar. Nihayet dördüncüsü şairin, hatıra ve mektuplarından farklı olarak değerlendirilmesi gereken şiirleri’.

Orhan Hoca’ya haddim olmayarak şunu hatırlatmak istiyorum: Burada söz konusu olan Yahya Kemal’e ilişkin bir biyografi yazma işi değildir. Elbette, bir biyografide şairin dini inançları üzerinde durulurken, Okay Hoca’nın başvurulması gerektiğini söylediği kaynaklardan yararlanılır; - yararlanılmalıdır da! Ancak, benim yapmaya çalıştığım, bir biyografi ya da ‘Yahya Kemal’in Din Anlayışı’ üzerine bir makale yazmak değil, onun şiirlerinden yola çıkarak, ‘metin merkezli bir okuma’ yapmaktı. Dolayısıyla, Okay Hoca’nın üzerinde durulmasını önerdiği kaynaklardan sadece birinden, onun deyişi ile, ‘şairin hatıra ve mektuplarından farklı olarak değerlendirilmesi gereken şiirleri’nden yola çıkılmıştır. Metin merkezli bir okuma, ‘metnin niyeti’ni (*intentio operis*) öne çıkarmayı amaçlar çünkü; - ‘yazarın niyeti’, bir başka deyişle, yazarın bu konuda hatıra, makale ve röportajlarında öne sürdüğü düşüncelerden yararlanmayı değil!

Bir başka mesele de, Orhan Okay Hoca’nın, bildirisinde, Yahya Kemal’in Allah’a inandığını kanıtlamaya özen göstermesidir. İyi de, bunun bizim meselemizle ne ilgisi var? ‘Deist’ler de, Allah inancı olan insanlardır; dolayısıyla Yahya Kemal’de Allah inancının olması, onun şiirlerinde ‘Deizm’i içeren birtakım güçlü argümanlar bulunmadığına ya da bulunmaması gerektiğine kanıt teşkil etmez.

Bana kalırsa Yahya Kemal bir Deist idi; ama bu, onun İslam medeniyetinin en büyük şairi olduğu gerçeğini asla ortadan kaldırmaz...

Yahya Kemal: Rindlik ve Melâmet

Yahya Kemal’in şiirinde ‘rindlik’ ve ‘melâmet’ konusunda yapılmış bilimsel çalışmalar nedense çok az. Benim bilebildiğim kadarıyla, kitaplaşmış bir inceleme, Doç. Dr. Mehmet Demirci’nin *Yahya Kemal ve Mehmet Akif’te Tasavvuf*{115} adlı 1993 yılında yayımlanmış olan etüdüdür.

Doç. Dr. Demirci’nin de belirttiği gibi, Yahya Kemal’in gerek şiirlerinde gerekse yaptığı özel konuşmalarda rindliğe ve Melâmiliğe ilişkin birçok işarete rastlamak mümkündür. *Rindlerin Hayatı*, *Rıındlerin Ölümü*, *Rindlerin Akşamı* gibi şiirlerinin yanı sıra, mısralarında ‘rind’e ve ‘rindlik’e değinen şiirleri de var. Doç. Demirci, Yahya Kemal’de ‘rind’in, ‘şairimizin eski dünyamız içinden çıkardığı özenerek bezemeye çalıştığı bir insan tipi’ olduğunu bildirir ve bu konuda Prof. Dr. Mehmet Kaplan’dan şu tanımı da aktarır: "Rind, eski zamanın bilge kişisidir: Etrafa önem vermeksizin keyfince yaşayan, yarı filozof, yarı derviş, hoş görücü, medenî cesareti olan, telaşsız ve kaygısız insan örneğidir. [...] Rind, hayatın boşluğunu derinden hisseden, fakat yine de sükûnetini bozmamaya çalışan, hiçlik duygusuna zevk ve neşe ile karşı koyan insandır."

Yahya Kemal’in Melâmiliğe bakışına ilişkin şiirlerinin de olduğu biliniyor: Bunların içinde en çok bilineni, *İthaf* şiiridir. *Maverada Söyleniş*’te de Kemalpaşazade’nin fetvasıyla Sultanahmet Meydanı’nda kafası kılıçla uçurulan Melâmi Şeyhi (Oğlan Şeyh) İsmail Maşuki’den ‘Enelhak şehidi’ diye söz eder. Yine o şiirde, İdris-i Muhtefi’ye atıfta bulunur ve bir ‘manzum latifesinde’ kendisinin ‘Baki Efendi [Abdülbaki Gölpınarlı], Rıfkı Melul Meriç ile birlikte ikinci devre [Bayramı] Melâmilerinden’ olduğunu bildirir.

Doç. Dr. Demirci, Yahya Kemal’de Melâmiliğin, duygusal ve akli olmak üzere iki yönlü bir alımlanışla kavrandığını öne sürüyor: Duygularıyla Melamiliğe yakın olmakla birlikte Yahya Kemal, aklıyla uzağında durmak gerektiğini savunur gibidir. Gerçekten de, Tanpınar’ın *Yahya Kemal*{116} kitabında aktardıklarına bakılırsa üstad, "Eğer tasavvuf ve Melâmilik araya girmese idi, tıpkı İngilizler gibi, işinde ve ibadetinde çalışkan insanlar cemaati olurduk." görüşündedir.

Ben burada, ‘rind’ ve ‘melâmet’ ilişkisi üzerinde durmak istiyorum. Bunun için

de Yahya Kemal'in, 'rind' ile 'melâmet'i bir arada kullandığı iki dizesiden yola çıkacağım. Bu dizeler, yukarıda sözünü ettiğimiz İtlıaf şiirindedir:

Tecelligâh iken binlerce rinde
Melâmet söndü Şark'ın her yerinde

Burada 'melâmet'in, o adı taşıyan örgütlenmeye ('tarikat' demiyorum; - 'Melâmetilik'in, verili ya da klasik anlamda bir tarikat olmadığı biliniyor çünkü!) değil, bir haz durumuna (şevk) karşılık geldiği, onu işaret ettiği söylenebilir. Bu, Yahya Kemal'in, Fuad Bayramoğlu'na ithaf ettiği rubaisinin:

İksiri içenler ezeli sagarden
Mesti-i melâmetle geçerler serden

dizelerinden de çıkarsanabilir. Nitekim Ord. Prof. Hilmi Ziya Ülken, Rıfkı Melul Meriç'in:

Her zerrede meknûn u hüveyda şevkiz
Her türlü tecelliye müheyya şevkiz
Azâde-i külfet-i rüsûmuz zira
Biz ehl-i melâmetiz serapa şevkiz

rubaisini şerh ederken de 'burada 'şevk' kelimesi[nin] sofiyane cezbenin verdiği sürur (sevinç, H.Y.) manasına gel[diğini]' belirtir, dolayısıyla da 'ehl-i melâmet' olmaktan, tepeden tırnağa 'şevk' olmak durumunun anlaşılması gerektiğini ima eder. Prof. Kaplan'ın, hayatın boşluğunu bir hiçlik duygusu olarak yaşayan 'rind'i, bu 'hiçlik duygusuna zevk ve neşe ile karşı koyan insan' olarak tanımlaması, bu bağlamda, 'melâmet'in bir 'şevk' ve 'sürur' hali olması ile örtüşür.

Yahya Kemal'in Melâmilik karşısında, birbiriyle çelişir gibi duran iki farklı tavır sergilediği biliniyor. Bir yandan Melâmiliği, tasavvufla birlikte, 'tıpkı İngilizler gibi işinde ve ibadetinde, çalışkan insanlar cemaati' olmamızı önleyen bir engel olarak görürken, öte yandan Melâmi neşesini lirik bir coşkuyla yücelten şiirler yazmış olmasını, bu ikili tavrı, nasıl izah edeceğiz?

Öncelikle, Yahya Kemal'in, 'tıpkı İngilizler gibi, işinde ve ibadetinde çalışkan insanlar cemaati'nden söz ediyor olmasının üzerinde durmak gerekiyor. Yahya Kemal'in, örnek bir yaşam modeli olarak , 'İngilizler'i göstermesi, özellikle dikkate değer. Üstad, burada, neredeyse, Max Weber'in tanımladığı anlamda, riyazetçi (*ascetic*) bir Kalvinist (Protestan) ahlakını örnek gösterir gibidir.

Rahmetli Prof. Dr. Sabri Ülgener'in *Zihniyet ve Din*'inde{117} Max Weber'in *Wirtschaft und Gesellschaft*'ından{118} alıntıladığı gibi, 'Dünya[nın] bütün kusur ve günahları ile beraber, yalnız Batı'da Tanrı buyruğu ile rasyonel bir çalışma ve yaratmanın maddesi (objesi) haline ge[tirilebilmesi]' anlamında 'dünya-içi' (*inner-weltlich*) bir riyazet! Yahya Kemal'in, Tanpınar'a sık sık tekrarladığı, 'tıpkı İngilizler gibi işinde ve ibadetinde, çalışkan insanlar cemaati'nin anlamı budur! Melâmilik ve tasavvuf, dünyaya dönük aktif-riyazetçi bir 'meslek ahlakı'nı değil, tam tersine, yine Ülgener'in deyişiyle, 'huzur ve selameti hareketsiz, pasif bir teslimiyette ara[yan]' 'kendini iç dünyasının huzuruna kapıp koyvermiş' bir 'rind'lik anlayışını hâkim kılmıştır. Yahya Kemal'in eleştirisini bu bağlamda okumak gerekiyor.

Pek iyi de, Yahya Kemal, bu durumda nasıl oluyor da 'rind'liği ve 'Melâmet'i, şiirlerinde öne çıkarıyor? Hem tasavvufi ve Melâmetî bir Rindlik anlayışını, aktif-rasyönel bir riyazetçiliğe imkân tanımadığı gerekçesiyle eleştirmek, hem de, kendisinin 'İkinci Devre Melâmiler'den olduğunu söyleyerek rindliği öven şiirler yazmak ne anlama geliyor gerçekten?

Doç. Dr. Mehmet Demirci, belirttiğim gibi, Yahya Kemal'in aklıyla Melâmiliği olumsuzlarken, duygularıyla Melâmiliği olumladığını öne sürerek, meseleyi akıl/duygu sorunsalı biçiminde yorumluyordu. Ama acaba öyle mi? Bunun için önce Melâmilik'e daha yakından bakmak gerekiyor.

Melâmilik bir tarikat değildir. Ali Bolat'ın İnsan Yayınları arasında çıkan Melâmetilik{119} adlı o küçük ama değerli kitabında, Melâmet fikrinin 'tarikatler üstü bir hüviyetle kabul görmüş ve bir meşrep olarak benimsenmiş' olduğunun söylenebileceğini belirtiyor. Bolat, birçok tarikatta, bu arada Mevlevîlikte de, 'rind meşrep eğilim'in, özellikle Mevlâna'nın torunu Ulu Arif Çelebi ve daha sonra Konya Dergâhı'na postnişin olan Divane Mehmet Çelebi döneminde aşırı bir kerteye vardığını da bildiriyor o kitabında; - Ulu Arif Çelebi'nin, 'şer'i kurallara uymayan' biri olduğunu da vurgulamayı ihmal etmeden!

Demek ki Melâmet, iki anlamda kullanılmaktadır: Biri, belirli bir tasavvufi cemaat anlayışına (- ki, Yahya Kemal'in eleştirdiği, kanımca, budur!), öteki ise herhangi bir tarikata atıfta bulunmaksızın, tamamiyle tarikatlar üstü, rindce bir 'meşrep'e gönderme yapan yaklaşım!

Ord. Prof. Hilmi Ziya Ülken, Rıfkı Melul Meriç'in bir rubaisini şerh ederken söyledikleri, Melâmetin, örgütlenme (cemaat) biçimine değil, rindçe bir 'meşrep'e karşılık geldiğini gösterir. Meriç'in, 'Biz ehl-i melâmetiz, serâpâ

şevkiz’ dizesini şerh ederken şunları yazıyor Ülken: "Melâmet derecesine yükselen insan, her türlü merasim külfetinden sıyrılır; [...] şeriat emirlerinin ve içtimai mevzuatın (toplumsal kuralların, H.Y.) üstüne yükselir." Melâmet ehli, bu dizede belirtildiği gibi, ‘serapa şevk’tir artık...

Öyleyse görülüyor: Yahya Kemal’de bir çelişki ya da akıl/ duygu sorunsalı yoktur: Üstad, ‘Melâmilik’ ve ‘melâmet’i, birbirinden farklı iki ayrı anlamda kullanmaktadır: İlkini ‘cemaat’, ötekini ise, sadece o ‘cemaat’e atfedilmesi mümkün olmayan rindane ‘meşrep’ anlamında...

Fazıl Hüsnü Dağlarca’da ‘Nitelik’ ve ‘Nicelik’ Üzerine Aykırı Notlar

Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın ölümünden sonra, edebiyat dostları olan dostlarım arasında küçük ölçekte bir soruşturma yaptım. Bir tek sorudan ibaretti bu soruşturmam: "Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın şiir kitaplarından en beğendiğiniz hangisidir?"

Buna belki de inanmayacaksınız, ama soruşturmama verilen cevapların tamamı, en beğendikleri kitap olarak *Çocuk ve Allah*’ın{120} adım vermişlerdi; sayısı belki de yüzü aşan şiir kitaplarının, *Çocuk ve Allah* dışında hiçbiri, bu soruşturma cevapları arasında yoktu!

Dağlarca’yı sadece Türk edebiyatında değil, dünya edebiyatında da, tekil kılan onun şiirinin niteliği kadar, niceliğidir de elbette. Asla küçümsemek için söylemiyorum: Bu kadar çok şiir kitabı yayınlayan başka bir şair olmadığına göre, Dağlarca’nın Guinness Rekorlar Kitabı’nda yer alması gerekir.

Ortada tuhaf bir paradoks var: Dağlarca, yüze yakın (belki de yüzü aşkın!) şiir kitabı yayımlamış olmasına rağmen, sadece (evet, sadece!) bir tek şiir kitabıyla, *Çocuk ve Allah*’la öne çıkıyor, o kitapla hatırlanıyor! *Çocuk ve Allah*, bu anlamda bir ‘kült-kitap’; - başka bir deyişle, ‘Dağlarca kültü’nün kitabı...

Çocuk ve Allah, benim için de Dağlarca şiirinin başyapıtıdır. Dağlarca, 1940 yılında yayımladığı bu ikinci kitabıyla, şiir alanındaki büyük ve olağanüstü yeteneğinin tamamını (evet, tamamını!) ortaya koymuştur. Daha sonra yazdıkları, *Çocuk ve Allah*’ın açık ya da örtük, bir devamından ibarettir. Dostoyevsky’nin, Gogol’un *Palto* hikâyesine ilişkin sözünü, Dağlarca şiirine uyarlayarak söylersem, "Dağlarca’nın bütün şiiri, *Çocuk ve Allah*’ın cebinden çıkmıştır." ve onun ‘kült-kitap’ olmasının nedeni, bana göre elbet, işte tastamam budur!

Dağlarca, şiirini hiç değiştirmedi. Destanlar, metafizik şiirler, devrimci şiirler ve akla gelebilecek her konuda yazdığı şiirler, konu olarak farklılıklar gösterse bile, derin yapıda ya da biçimde herhangi bir değişiklik göstermezler. Dağlarca, sürekli olarak, 1940 yılından başlayarak edindiği o büyük biçimsel ustalığı

kullanmış, şiirini hiç değiştirmemiştir. Öte yandan, mesela, bir Behçet Necatigil'i, bir Oktay Rıfat'ı düşünelim. Ne Necatigil'in ne de Oktay Rıfat'ın, üzerinde herkesin birleşeceği 'kült-kitap'ları yoktur. Necatigil ve Oktay Rifat için birer küçük soruşturma yapılsa, eminim, bir tek kitap üzerinde birleşilemediği açık ve seçik bir biçimde görülecektir.

Burada bir kriterden söz ediyorum: Bir şairin çok sayıda şiir kitabı yazmışken, bunlardan sadece biri üzerinde bir konsensüs, bir uzlaşım sözkonusu olabiliyorsa, bu, o şairin şiirini hiç değiştirmediğini gösterir. Necatigil ya da Oktay Rıfat'ın şiir kitapları üzerinde böylesi bir uzlaşımın olmaması, onların şiirlerini biçim olarak sürekli değiştiren şairler olmalarındandır.

Bir başka mesele de, 'çok yazar' olmanın, 'çoksatar' olmakla, derin yapıda aynı şeyi gösteriyor olup olmadığıdır. Kapitalizmin mantığı, 'değişimdeğeri' (*exchange value*) üzerine inşa edilmiştir; - tıpkı prekapitalist üretim tarzlarının mantığının 'kullanım-değeri' (*use value*) üzerine inşa edilmiş olması gibi! Dolayısıyla 'değişim değeri', niceliklerin, 'kullanım değeri' de niteliklerin başat olması anlamına gelir: 'Çok yazar' olmakla 'çok satar' olmak, niceliğin başat olduğu bir dünyanın içinden yazmak demek değil midir? Belki de Dağlarca bütün niteliklerini *Çocuk ve Allah*'ta tükettiğinin bilinçdışı bir dışavurumu olarak, çözümü, şiir kitaplarının sayısını çoğaltıp niceliği öne çıkarmakta bulmuş olamaz mı?

Düşünmeye değer...

Tûtînâme

Behçet Necatigil, *Tûtînâme*'yi 1890 tarihli Osmanlıca baskısından, sadeleştirerek günümüz Türkçesine aktarma işine 1973 yılında başladı ve 1974 yılında tamamladı. 1973'te başladığının tanığıyım; bitiş tarihi ise, manüskrinin üzerine bizzat Hoca'nın el yazısıyla düşülmüş: 25 Mart, 1974. Bir de not: *Tûtînâme, Hazırlayan: Behçet Necatigil.*

Necatigil'in ne kadar titiz, özenli ve dikkatli bir çevirmen olduğunu belirtmeye gerek yok. Hoca, *Tûtînâme Üzerine* ayrıntılı bir çalışma yapmakla yetinmemiş; kendi deyişiyle, 'ilmi bir araştırma yapmayı düşünmüyor, basma metni bugünün diline aktarmakla yetinmek ist[iyor]' olsa da, 'İstanbul kütüphanelerinin bazılarında birkaç *Tûtînâme* yazması aramaktan da geri durmadı[ğını]' bildirmiştir. Dahası, Necatigil'in aktarma uğraşı bununla da kalmamış; Georg Rosen'in, 1840 tarihli *Tûtînâme* basımından Almanca'ya yaptığı çevirisini de (*Das Papageienbuch*, 1972) görmüştür. Hoca'nın kaynak olarak aldığı 'basma metin' ise, Rosen'in mehazı olan 1840 tarihli nüsha değil, ilk defa 1890'da İstanbul'da basılan (ve son basımı 1925'te yapılan) *Tûtînâme* nüshasıdır. Bu nüshanın üzerinde 'nâkil ve musahhihi Süleyman Tevfik' kaydı bulunuyor.

Necatigil'in *Tûtînâme Üzerine* başlığı ile yazdığı giriş yazısı, bu alanda o güne kadar yapılmış bütün çalışmaların gözden geçirilmesinden sonra yazılmış olmak gibi bir ayrıcalık taşıyor. Bu düzeyde Türkoloji çalışmalarının ender olduğunu da belirtelim.

Necatigil'in şiirinin, *Tûtînâme*'yi Arap harflerinden bugün Türkçesine sadeleştirerek aktarma uğraşı sırasında, bir ölçüde etkilendiğini söylemek mümkün müdür? Hoca, bir yandan *Tûtînâme*'yi hazırlarken, bir yandan da *Kareler Aklar*'daki şiirlerine çalışmaktaydı çünkü... (*Kareler Aklar*'ın ilk basımının 1975 Aralık ayında yapıldığım hatırlatalım) Bu kitabında Necatigil'in *Tûtî* adlı bir şiiri vardır. Bu şiirin ilk defa *Yeni Dergi*'de[{121}] yayımlandığı ve *Tûtînâme* manüskrisinin üzerinde 25 Mart 1974 tarihi olduğu hatırlanırsa, tevafuk daha iyi anlaşılacaktır. *Tûtî* şiiri şöyledir:

Her şey telâşa bindi
İndi atlı atından

Gezer şehr içre tellallar
Her derde ilaç tûtî

Yok hasbahçelerde
Kim ki gördü
Geldi haber verdi
Altın cevher mücevher

Uçan mahzun bulutu
Uzaktan görenler
Köşesine çekildi
Tûtî

Bu şiirle *Tûtînâme* arasında doğrudan bir metinlerarasılık ilişkisi olabilmesi ihtimali var mıdır? Benim görebildiğim kadarıyla, böyle bir ilişkiden söz etmek mümkün değil. Ancak, bazı alıntılar gene de söz konusu: örneğin, *On Üçüncü Gece*'de Mah-ı Şeker, bilge Tutî'ye şöyle seslenir: "Ey Tûtî, Bu ayrılık canıma yetti. Benim derdime ilaç etmezsin, bari bir cevap ver de ben de ona göre başımın çaresine bakıp senden ümit keseyim." Yine *On Üçüncü Gece*'de Hûşmend'in Şah Behvâc'a, sunduğu dört hediyeden ikisi altın ve mücevherdir; Hûşmend'in oğlu da 'cevahir'den bahseder. 'Hasbahçe'de gördüklerini haber ver[enlerden]' de birçok hikâyede söz açılır.

Öyle anlaşılıyor ki, *Tûtînâme*, Necatigil'e, Mah-ı Şeker'i kocası Hâce Said'e ihanet etmekten alıkoymak için hikmetli hikâyeler anlatan Tûtî'nin (ve öteki tûtîerin) temsil ettiği Şark Bilgeliği'nin (hikmet'in), '*köşesine çekildi*[*ğini*]' dile getirmeyi esinlemiş olmalıdır. Köşesine çekilen Bilge Tûtî ye, bu modern dünyada kimsenin ihtiyacı kalmamıştır artık. Necatigil'in Tûtî'si, Şark'ın (ya da, dünyanın) yok olan gizemi, masalsılığı, büyüsü'dür. *Tûtînâme* ise, bu anlamda büyüsel gerçekçi bir romana malzeme olabilecek bir *Otuz Gece Masalı*...

Binbir Gece'nin Şehrazat'ının hikâyelerinde bilgelik, derin ve hikmetli hisseler çıkarılabilecek kıssaların sayısı, bana pek fazla görünmemiştir. *Tûtînâme*'deki Tûtî'nin (tûtîlerin) hikâyeleri ise, yer yer, Mesnevî de Tûtî ye atfen rastladığımız bilgeliği andırır. İsmail Hakkı Bursevî, *Ruh'ül Mesnevî*'de *Mesnevi*'nin 249. beytini şerh ederken, gülsuyu dükkânında gülsuyu şişelerini devirip kıran tûtîyi, tasavvufî bağlamda yorumlar ve "Pes tûtîyi güftâra getiren zahirde insan olduğu gibi, kalbi dahi tekellüme getiren, hakikatte rahman ve surette mürşîd-i kâmildir" der. Oysa Tûtînâme'nin Tûtî'sinin mistik (tasavvufî) olmaktan ziyade, dünyevî bir bilgelik olduğunu unutmamak gerekiyor: Bu bilgeliğe, Tûtî'nin, düpedüz bir

‘şark kurnazı’ oluşu da dâhildir elbet. Şark’ta, bilgelikle kurnazlığı ayırt etmek, her zaman kolay olmuyor...

İlginç olan, klasik tûtî söyleninin (mit’inin), onun şeker yemeden konuşmadığına ilişkin oluşudur. Ali Şîr Nevafnin

Ah kim vâlih min ol serv-i hirâmândın cüdâ
Eylemez tûtî tekellüm şekkeristandın cüdâ

beyti bu söylene atıfta bulunur. (Tûtî ile şeker ilişkisi üzerine Divan şiirinde çok sayıda örnek bulunabilir.) Feridüddin Attar’ın *Mantık al-Tayr*’ında da Dudu (Tûtî), ‘şeker gibi tatlı dilli’ olarak betimlenir Oysa Tûtînâme’de Tûtî’nin, şeker yemeden konuştuğunu görüyoruz.

Acaba, Tûtî’yle söyleşenin adının Mâh-ı Şeker olmasının bu bağlamda bir anlamı var mıdır; - üzerinde düşünmek gerekir.

Mesnevî Şerhleri Üzerine

Prof. Dr. Walter Andrews, 2002 yılında yazdığı bir yazıda, Amerika Birleşik Devletleri'nde 'best seller' (en çok satan) şiir kitabının Coleman Barks'ın çevirileriyle Mevlâna Celaleddin-i Rumî'nin şiirleri olduğunu belirtiyordu. Sadece Amerika'da mı? Mevlâna'nın, 'best seller' değil, ama, birçok Avrupa ülkesinde de 'long seller' (uzun süre satışta kalan) olan bir şair olduğunu biliyoruz elbet... Mevlâna'nın, Amerika'da büyük ilgi görmesi, onun şairliğinden çok, mistisizmi ve Mesnevî'nin 'Hakikat' üzerine (Prof. Hilmi Ziya Ülken'in deyişiyle) 'hikemîyyat' olmasından, 'hikemi bilgi' sunmasından dolayıdır.

Mesnevî'nin oldukça eski bir 'Şerh' geleneği ile yorumlandığını da biliyoruz. Bellibaşlı eski şerhlerden birkaçını zikredelim: Kemaleddin Hüseyin b. Haşan el-Harizmî'nin *Künuz el-Hakaik ve Cevahir el-Esrar ve Zevahir el-Envar*'ı, Muslihüddin b. Mustafa Sururî'nin *Şerh-i Mesnevî*' si, İsmail Rüsuhî Dede Ankaravî'nin *Fatih el-Ebyat*'ı, Sarı Abdullah'ın *Cevahir-i Bevahir-i Mesnevî*'si, İsmail Hakkı Bursevî'nin *Ruhü'l-Mesnevî*'si, Abd el-Ali Muhammed'in Balır el-Ulum: *Mesnevî-i Mevlevi ma'a Şerh'i*. Bunlara, Abidin ve Arif Dino'nun dedesi olan Abidin Paşa'nın *Terceme ve Şerh-i Mesnevî-i Şerif*'ini de eklemek gerekir. Cumhuriyet döneminde ise Veled Çelebi İzbudak'ın, Abdülbaki Gölpmarlı tarafından eklenmiş 'Açıklamalar'ı ile *Mesnevî* çevirisi, daha sonra Abdülbaki Hoca'nın bu 'Açıklamalar'ı, kendi çevirisiyle birlikte yayımladığı *Mesnevî Şerhi* var. Gölpınarlı, Mevlâna uzmanı olan İran'lı bilgin Bediüzzaman Furûzanfer'{in] de *Mesnevî*'yi şerhe başla[dığını] ve 'bu şerhin birinci cildin 898. beytinin sonuna kadar hazırlanan kısmı[nın] basıl[dığı]nı' bildiriyor. Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti dışında, gerçekleştirilen Mesnevî şerhlerinin en önemlisi, hiç şüphesiz, R.A. Nicholson'ın, 1937 yılında İngiltere'de yayımlanan *The Mathnawi of Jalalu'ddin Rumi*{122} adlı çalışmasıdır. Nicholson'un şerhinde, Ankaravî İsmail Rusuhî Dede'nin Fatih el-Ebyat'mdan büyük ölçüde yararlandığı ve rahmetli Prof. Ahmet Ateş'in deyişiyle, 'Mevlevîler arasında çok yaygın olan bir an'aneye göre, isabetsiz bir şerh' olan bu esere 'çok fazla kıymet ver[diği] ve onu kendi şerhine esas yap[tığı]' biliniyor. [Ayraç içinde belirteyim: Victoria Holbrook da, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*'nda{123}, 'Nicholson'ın şerhi[nin] Ankaravî'ninki ile yanyana okunduğunda onun Ankaravî'ye ne kadar bağlı kaldığı[nın] daha iyi

anlaşılacağını] belirtir. Holbrook, Nicholson'ın özgün metinde birebir karşılığı olmayan her kelimeyi 've'ler ve 'fakat'lar da dâhil olmak üzere, paranteze al[dığını],' ama bu denli ifrata vardırıldığında şiirin görünümü[nün] bir kontratı andır[dığını]' söyler. Nicholson'ın, *Mesnevî*'nin cinsellikle ilgili bölümlerini, İngilizce ile değil de Latince ile çevirmiş olması ilginçtir.

Nicholson, 'yolu İran açmış olmakla birlikte, ilk eksiksiz ve sistematik şerhlerin Türkiye'de üretildiğini' kaydediyor. Daha önce adlarını andığım Cumhuriyet dönemi şerhlerine (İzbudak'ın ve Gölpınarlı'nın şerhleri), Tahir'ül Mevlevi'nin (Tahir Olgun) *Mesnevî Dersleri*'ni, A. Avni Konuk'un Prof. Dr. Mustafa Tahralı ve Dr. Selçuk Eraydın tarafından yayına hazırlanarak yeni baskısı (I. cilt) yayımlanan *Mesnevî-i Şerif Şerhi*'ni de eklemek gerekir; - elbette, Kenan Rifai'nin *Şerhli Mesnevî-i Şerif*'ini ve Şefik Çan'ın *Şerh*'ini unutmadan...

Mesnevî'nin, birçok defa şerhedildiğini belirtmiştim. Bu şerhlerden bir kısmı, *Mesnevî*'nin tamamım (ki, tamamı 25.000 beyittir), bir kısmı bir cildini, bir kısmı ilk on sekiz beytini, bir kısmı da birkaç beytini şerh etmişlerdir. Ankaravî İsmail Rüsuhî Dede, *Fatih el-Ebyât* ile *Mesnevî*'nin tamamını şerh eden ilk şârih olarak biliniyor.

İsmail Hakkı Bursevî'nin '*Rıuhü'l-Mesnevî*'sine gelince,18. yüzyıl Osmanlı entelijensiyası arasında 'en fazla eser vermiş olan' İsmail Hakkı Bursevî, '*Ruhü'l-Mesnevî*'de, Mevlâna Celâleddin-i Rumî'nin '*Mesnevî*'sinin ilk 748 beytini şerh etmiştir. *Ruhü'l-Mesnevî*'nin son basımını yayına hazırlayan Dr. İsmail Güleç, Bursevî'nin, bizzat Mevlâna tarafından yazılan ilk 18 beytini bir cilt kabul ettiğini (ilk 18 beytin dışında kalan beyitlerin Mevlâna tarafından söylendiğini ve Hüsameddin Çelebi tarafından yazıldığını *Menâkıb'ul-Arifin'*den öğreniyoruz); böylece *Mesnevî*'yi 7 cilt olarak şerhe giriştiğini belirtmektedir. Bursevî, iki ciltte topladığı şerhinde, 'diğer şârihlerden farklı olarak *Mesnevî*'nin Arapça Dibace'sini şerh etmeden doğrudan doğruya birinci beyitle başlamıştır.

Ruhü'l-Mesnevî, *Mesnevî*'nin ancak dörtte birinin şerhi olmasına rağmen, Dr. Güleç'in deyişiyle, 'oldukça geniş açıklamalarıyla kendinden sonra gelenlerce sıkça başvurulan bir eser'dir. Dr. Güleç'in, açıklamalar için oldukça geniş deyişini abartılı bulmamak gerekir. Açıklamaların kapsamı konusunda sadece bir tek örnek vermek bile yeterlidir: Zira, Bursevî, *Mesnevî*'nin ilk beytinin ilk sözcüğü olan 'Bi'şnov'un başındaki 'bi' edatı için, tastamam 25 vecih bulmuştur; - evet, 25 vecih! Gelgelelim, Prof. Ahmet Ateş, *Köprülü Armağanı*'ndaki *Mesnevî*'nin *On Sekiz Beytinin Manasını*{124} başlıklı

makalesinde, bu vecihler ‘arasında gramer ve mantık bakımından izahı imkânsız olan vecihler[in] pek çok’ olduğunu belirtmekte ve ‘[m]esela bi- ile ‘basîr’ veya ‘bâ’is’ ilh... gibi Allah’ın esmâ’-ı hüsnâsında işaret edilmiş olması, yahut biş- ile ba’nın dudak harfi bulunması ve konuşmanın da dudak sayesinde mümkün olması dolayısı ile, umumiyetle dudak sesleri ve binnetice konuşmak kastedilmiş bulunması ve bundan dolayı kitabın bu harf ile başlaması gibi vecihler...’ Prof. Ateş, Mesnevî şerhlerinde genel olarak eski şerhlerde bu tür yanlış yaklaşımların söz konusu olduğunu da belirtiyor ve ‘asıl Mevlâna’yı hareket ettiren amillere ve şerhte kullanılan tabirlerin *Mesnevî*’de geçip geçmediğine hiç ehemmiyet verilme[diğini]’ kaydederek, ‘[a]ncak bir kelimeye verilmesi mümkün olan bütün manaları vererek, o beyitteki diğer kelimelere onun ile mütenasip ne gibi manalar verilebileceğimin]’ araştırıldığını, dolayısıyla ‘böyle bir şerhin esas itibariyle câ’li olacağı[nı]’ hatırlatıyor.

Son Mesnevî şârihi rahmetli Abdülbâki Gölpmarlı’mn da *Mevlâna’dan Sonra Mevlevîlik*’inde yazdıklarına bakılırsa, tıpkı Prof. Ateş gibi, Bursevî’ye pek de olumlu yaklaşmadığı anlaşılıyor. Gölpınarlı, Bursevî’yi ‘[t]am bir tarikat yobazı’ olarak nitelendirmekte ve onun Celvetî olduğunu bildirmektedir. Bursevî’nin, ‘Mesnevî şârihliği adını elde etmek için *Mesnevî*’nin ilk on sekiz beytini şerhet[tiğini] ve *Ruh-al-Mesnevî* gibi iddialı bir ad taşıyan bu şerh[i], iki cilt olarak 1287 H.’de îst. Matbaa-i Amire’de bastır[dığmı]’ belirtiyor; - hepsi o kadar!

Ney ve Edebiyat: Modern Türk Edebiyatında Ney'in Simgeselliği Üzerine Bir Deneme

Niyazi Sayın'a, saygıyla

Ney, Türk-İslam geleneğinde bir simge-çalgı. Daha açık ve somut bir biçimde söylemek gerekirse, Mevlevîliğin simgesi; örneğin, 'haç'ın Hristiyanlığın ya da 'terazi'nin adaletin simgesi olması gibi, dilbilimsel anlamda 'ney'in Mevlevîliğin simgesi olmasına ilişkin bir uzlaşımdan, bir konvansiyondan sözetmek mümkün değil; ama üzerinde bir uzlaşım, bir konvansiyon olmasa da, 'ney' in Mevlevîliği simgelediği açık. Bunda, Mevlevîliğin en büyük yapıtı olan *Mesnevî*'in 'Fatiha'sı sayılan ilk 18 beytinin ilk dizesinin 'Bişnov ez ney...' diye başlamış olmasının belirleyici bir konumu vardır. O nedenle de *Mesnevî* şarihleri, ney'in ne anlama geldiğini yorumlamaya ayrıcalıklı ve özel bir önem vermişlerdir. Ankaravî İsmail Rusuhî Dede, *Fatih al-Abyat*'ında ney'in, 'içi boş olduğu için masivadan arınmışlığı ve Hakk'ın nefesiyle dolan gerçek sufi ve âşık'ı' simgelediğini söyler. Ankaravî, ney'in ebced hesabı ile 60'a karşılık geldiğini, 60'ın, 'sin' harfine tekabül ettiğini, 'sin'in de Muhammed demek olduğunu öne sürerek, 'bişnov ez ney'i, 'Peygamberden Dinle!' olarak okumuştur. Elbette burada, Hz. Peygamber, rahmetli Prof. Ahmet Ateş'in belirttiği gibi, 'kesret âleminde maruz kaldığı güçlüklerden şikâyet etmektedir.

Mesnevî'nin ilk kez tenkidli basımını yaparak İngilizce'ye çeviren R.A. Nicholson'ın, Ankaravî İsmail Rusuhî Dede'nin şerhlerini öne çıkardığını ve 'ney'i 'insan-ı kamil'in metaforu olarak okuduğunu, Prof. Dr. Ahmed Ateş'in *Mesnevî*'nin *On Sekiz Beytinin Manası* adlı, o çok değerli makalesinden biliyoruz. Nitekim modern Türk şiirinde ney'in özellikle Ankaravî ve Nicholson şerhlerinden yolaçıkarak, 'insan-ı kâmil'i gösteren bir metafor olarak kullanılmış olduğunu öne sürmenin de, daha sonra örnekleyeceğimiz gibi, mümkün olduğunu düşünüyoruz.

Bununla birlikte, ney'in 'nayistan'dan, yani kamışlıktan koparıldığı için ayrılıktan ('ez cüdayı ha') yakınması, onun yersizyurtsuzlaşmışlığına da işaret

eder. Bu, Vahdet'ten Kesret'e atılmışlığm getirdiği bir yersizyurtsuzlaşmadır ve Hz. Peygamber'e, dolayısıyla da 'insan-ı kâmil'e eklemlenir.

Hz. Mevlâna'dan sonra semada ney taksiminin, İsrafil'in surunu temsil ettiği de biliniyor. Asaf Hâlet Çelebi, *Mevlâna ve Mevlevîlik*'te[{125}], semada Itri'nin *Naat-ı Şerif*'inin okunmasından sonra neyzenbaşının 'şah veya mansur akordundaki ney'i ile yaptığı taksimden söz ederken şunları söyler: "Nayin taksimi İsrafil'in surunu temsil etmektedir. Naati ve ney taksimini [murakabe vaziyetinde] dinlerler. Taksimin sonuna doğru hafifleyen ney sesine, başka bir ney veya neyler dem tutarlar. Dervişler birden ellerini zemine vurup ayağa kalkarlar. Bu hareket de, suru duyan canların kıyamet gününde dirilmelerini temsil etmektedir."

Neyin İsrafil'in sur'unu temsil etmesi, Sultan Veled'in Maarif inden[{126}] kaynaklanmaktadır. Maariften alıntılıyorum: "Fakat o Peygamber, 'Bildir!' surunu ağzına koyup çağırdığı vakit, İsrafil'in sur'unun nefesi gibi, bu dağılmış olan parçalar, mezar gibi olan bedenlerde canlanıp baş gösterdiler. [...] Sen görmüyor musun? Bu cansız, donmuş toprakta, bu ölmüş ve fena bulmuş taneler, İsrafil gibi olan bahar Hamel burcundan, bu yok olmuş mezar gibi olan tanelere veyahut tabut gibi olan ağaç dallarına [...] eriştiği zaman, hepsi kazmasız küreksiz ve kimsenin yardımı olmadan baş gösterip çıkarlar ve o mahpesten kurtulurlar."

Burada, farklı bir okumayla karşılaşıyoruz. Neyin, Asaf Halet Çelebi'nin belirttiği gibi, İsrafil'in sur'unu temsil ediyor olması, Sultan Veled'den yaptığımız alıntıyla birlikte okunduğunda, ney sesinin, bir yakınmayı, bir şikâyeti dile getiriyor olması kadar, bir yeniden doğuşa işaret ediyor olması da söz konusudur. Bir başka deyişle ney, hem vahdetten kesrete düşmüş olmanın getirdiği yersizyurtsuzlaşmadan (tasavvuf diliyle söylersek, 'nüzûl'den) yakınmakta, hem de, tıpkı İsrafil'in suruyla doğanın ilkyazda yeniden doğuşu gibi, tekrar yerine yurduna kavuşmanın (tasavvuf diliyle söylersek, 'uruc'un) sevincini dile getirmektedir.

Şimdi Asaf Hâlet Çelebi'nin *Semâ'-ı Mevlâna* şiirini okuyalım:

Tennure giymiş ağaçlar
Aşk niyaz eder
Mevlâna

İçimdeki nigâr
Bir başka nigâ dır

İçimdeki semaa
Nece yıldızlar akar
ben dönerim
gökler döner
benzimde güller açar

Güneşli bağçelerde ağaçlar
Halâka-s semâvâti ve'l-ard'h
Yılanlar ney havalarını dinler
Tennure giymiş ağaçlarda
Çemen çocukları mahmûr
caaan
seni çağırıyorlar

yolunu gaybeden güneşlere
bakıp gülümserim
Ben uçarım
gökler uçar

Bu şiirde ney, bir dizede geçiyor, 'yılanlar ney havalarını dinler' dizesinde. Bu dizedeki neyi anlamlandırabilmek için, 'yılan'm bu dizedeki anlamını bilmek gerekiyor. Hz. Mevlâna, Mecâlis-i Seb'a'da{127}, 'yılanın gıdası hava ve topraktır,' nefs-i emmare yılanının gıdası da hava ve topraktır/ der ve ilave eder: 'o yılan yavrusu olan nefsi, hava ve toprağın birçok nimetlerini bulunca firavun ve ejderha olur'. Dolayısıyla yılan, nefs-i emmareyi temsil eder. Yılanların (yani, nefs-i emmarenin) ney havalarını (yani, insan-ı kâmili) dinlemesi ise tasavvuftaki nefs mücadelesine, doğrudan ya da dolaylı yoldan müşahade makamına gidişe işaret eder.

Ayraç içinde belirteyim: Şair Eşrefin Neyzen Tevfik için yazdığı bir dörtlükte de neyle İsrafil'in sur'u arasında bir ilişki kurulur. Eşref'in dörtlüğü şöyledir:

Her makamı âlem-i lâhuta aks-endaz olup
Sanki imdada gelen Tevfik'e, Cebrail'dir
Canlanır her kes o taksim eylese mahşer gibi
Nayi guya Neyzen'in bir sur-i İsrafil'dir.

Eşref'in dörtlüğü, ney taksiminin hem Çelebi'nin belirttiği gibi İsrafil'in sur'unu hem de, Sultan Veled'in belirttiği gibi, bu surla bir yenidendoğuşa (Eşref'in deyişiyle, 'canlanış'a) atıfta bulunduğu için bu tasavvufi problemin özeti gibidir.

Ney imini, şiirinde kullanan bir başka şair de, Hilmi Yavuz'dur. Ney adlı şiiri şöyledir:

yaz yıkıldı, sen artık
kalk ve buralardan git
göçen sevdalar ki sorar
yokluk nerede, küller ne vakit?
soluk ve kırılmış içkilerde
bir bozgun tadı varsa
düşer akşam ve cemşid

güz bir ney'dir, bir gül üfler
ve akik
işler kalbine, dinle!
hangi hüzünler evidir
ve hangi sazlıkta gurbet
gösterir bir kuş şimdi
Mesnevî ve ahd-i atik?

sormak güze özgüdür:
o ki der, ben miyim ?
yenilmiş ve yitik
bir yazı olan sevgili
ki mağrur bir kağıda düşen
düşen en soluk sözcük
ve perçemleri ta'lik

Bu şiirde 'ney', Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirindeki merkezileşmiş anlam rejiminin taşıdığı konvansiyonel ve verili anlamların hiçbirini taşımaz. Kısaca, ney ne insan-ı kâmili, ne İsrafil'in sur'unu, ne de sur bağlamında bir doğanın ilkyazda yeniden doğuşunu işaret eder. Tam tersine, ney bu şiirde ilkyazla değil, güzle ilişkilendirilmiştir. Başka türlü söylersek, Julia Kristeva'mn Semeiotike'deki{128} metinlerarası ilişkilerin 'olumsuzlama' (*negation*) dolayımında kurulması söz konusudur burada. Neyin verili simgesel anlamlarından biri, ilkyaz, burada güze dönüştürülerek olumsuzlanmıştır. Bu 'olumsuzlama'nın Mevlevî kanonunun merkezleşmiş anlam rejimini, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Mille Plateaux*'undaki{129} kavramsallaştırmaları ile ne kertede merkezsizleştirdiği sorgulanabilir.

Bir şairin, Roni Margulies'in, 1996'da yayımladığı şiir kitabının adı '*bilirim niye*

yanık öter ney’dir ve şair, kitabına epigraf olarak aldığı, *Mesnevî*’nin ilk 18 beytinden ilkinin dışında, şiirlerinde ney’den hiç söz etmemektedir.

Romancılar içinde ‘ney’i romanın temel karakterleriyle ilişkilendirenlerin başında Peyami Safa geliyor. Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* adlı romanının asıl karakteri olan Neriman’ın babası Faiz Bey’in ney çaldığını bildirir; [alıntılıyorum]: "Faiz Bey, biraz ney çalardı. Nezahet’in kardeşinin kemençe çaldığını öğrenince onunla tanışmak istedi. O tarihten sonra Şinasi, Nerimanlara sık sık gidip geliyordu ve o gün bu gün ailenin bir ferdi gibidir." Ama romanın adının işaret ettiği Fatih-Harbiye, ya da Doğu-Batı karşıtlığım, ud ve keman temsil eder. (Ayraç içinde belirteyim: Peyami, *Fatih-Harbiye*’ye ile 1935 yılında yazdığı bir makalede şöyle atıfta bulunmuştur: "Bir tramvay hattıyla iki kıtayı, iki metafiziği ve iki hayat anlayışını birbirine bağlamaya özendim.") Neriman’ın, aralarında gidip geldiği iki kimlikten Doğulu Şinasi, ud; Batılı Macit ise keman çalmaktadır çünkü. Peyami Safa, romanın bir yerinde bu karşıtlığı açıkça belirtir, şöyle der: "Ud ve keman şekillerinin sembolize ettikleri iki ayrı kültür vardır." Buna karşılık ney’e, *Fatih-Harbiye* romanında herhangi bir temsiliyet atfedilmez. Ancak, Faiz Bey’in ud çalan Doğulu Şinasi’ye çok daha yakın olduğu vurgulanır roman boyunca; - o kadar!

Ahmed Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’undaki karakterlerden biri dışında tümü, kurmaca (*fictif*) karakterlerdir. Gerçek adı ve kimliğiyle romanda bir karakter olarak görünense, neyzen Emin Dede’dir. Emin Dede’nin *Huzur*’da kuşatıcı ve kapsamlı bir biçimde anlatıldığı bölüm, 3. bölüm, yani ‘Suad’ bölümünün 3. kısmıdır. Huzur’un önde gelen karakterlerinden biri olan İhsan’ın neyzen Emin Dede ile olan ilişkisini Tanpınar romanda şöyle anlatır: ‘İhsan, Emin Bey’i tanıyana kadar ney’i sevmemiş, Türk musikisinin tek âleti olarak tamburu, onun getirdiği coşkunluk havasını tercih etmişti. Fakat bir gece Tanburi Cemil’in kızkardeşinin Kadıköyü’ndeki evinde onu asıl kudretli tarafıyla dinledikten sonra, fikri değişmişti.’ Tanpınar, Emin Dede’yi, ‘bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı’ diye tanımlar, onun, kendini ‘bir nevi hüviyetsizliğin içinde eritmiş’ olduğunu bildirir ve şunları yazar: Ό kadar ki, bu küçük ve kimbilir nasıl bir iç güneşinin sıcağında yarı erimiş maddesinden başka bir ferdi tarafı yok gibiydi. Bu madde de, bir yığın adabın, teşrifatın, kendini herkesle bir görmek, bize garip gelecek bir hicapta şahsî her şeyi inkâr etmek terbiyesinin altında her an gizleniyor, kayboluyordu.’ Huzur’da betimlenen neyzen Emin Dede karakteri, onun doğrudan doğruya bir ‘İnsan-ı kâmil’ tipi olarak’ konumlandırıldığını gösterir. Tanpınar, gerçekten örneği

bulunmayan görkemli bir yerdeğiştirme işlemiyle, *Mesnevî*'nin ney'le simgelediği 'insan-ı kâmil'i, Emin Dede'nin kişiliğinde, bu defa neyzenle aynileştirir. 'İnsan-ı kâmil', bu adeta Freud'cu 'yerdeğiştirme' (*verschiebung*) ile, ney'den neyzen'e geçer ve ney ile neyzen'in aynileşmesini sağlar.

A. Turan Oflazoğlu'nun *II. Selim, Kılıç ve Ney* adlı oyunu, ney'i, Mevlevîliğin değil, bir medeniyetin simgesi yapar. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'de, 'ud'la simgelediği Doğu Medeniyeti, Oflazoğlu'nun oyununda, 'ney'le simgelenir. Oyunun başlarında III. Selim ney üfler ve Mihriban baleyi andırırcasına raksederken, padişah bir ara 'musikimizde dahi yenilikler gerek', der, 'yeni bir anlayış, yeni bir nefes, yeni bir ezgi; ama biz şimdilik bununla idare edelim.' Bundan sonra Dede Efendi'nin 'yine bir gülnihal aldı bu gönlümü' diye başlayan rast valsini çalar, Mihriban, bu müziğe uyarak vals yaparken III. Selim, şunları söyler: 'Senin Avrupai raksını seyrederken Avrupa'ya gidiyorum. Ney çalmaksa, buraya getiriyor beni, ikiye bölünüyorum. Nasıl kurtulmalı bu durumdan?' III. Selim, oyun boyunca birkaç defa ney üfler: Bir keresinde kısa bir beyati araban taksimi üfler, ama asıl, cellatlar 'dalkılıç' onu öldürmeye geldiklerinde onu, ney'i ile, 'özlem dolu ezgiler' üflerken bulurlar. Oflazoğlu, oyununu şöyle bitirir: 'Katiller, onu o halde görünce duraklayıp birbirlerine bakarlar; derken, önce ürkek, sonra kararlı, atılırlar üstüne. Selim kendini ney'le savunarak ölür: Ney sesi kısık çığlıklar gibi yükselirken...' perde iner. Oflazoğlu'nun oyununda ney'in ikili bir konumu vardır, ilki, daha önce de belirttiğimiz gibi, bir Medeniyeti temsil ediyor olması; İkincisi, oyunun sonundaki ölüm sahnesinde ney'in, ölüm'ün sesi olmasıdır. Dikkat edilirse, burada da, bir 'olumsuzlama' söz konusudur: Ney, bu defa, bir yeniden doğuşun değil, bir yokoluş'un, ölüm'ün sesi olur artık.

Görülüyor: Ney, Modern Türk edebiyatının şiir, roman ve oyun gibi değişik türlerinde, birbirinden farklı metaforlarla dile getirilmiş; geleneksel Mevlevî kanonundaki verili ve konvansiyonel kullanımını devam ettirenlerle, ney'e verili anlamının dışında ve onu çoğu defa olumsuzlayarak kullananlar arasındaki asal konumunu muhafaza etmiştir.

Divan Edebiyatı Beyanındadır'da{130} İki Mesele

Abdülbaki Gölpınarlı, 1945 yılında yayımlanan o talihsiz ve meş'um *Divan*

Edebiyatı Beyanındadır adlı kitabının sonunda Azeri şairi Sabir'in *Hophopname*'sini, 'Yarım asır önce Divan Edebiyatına ilk şuurlu isyan' diye niteler ve o kitaptan *Dilber* başlıklı bir şiiri kitaba iktibas eder. Gölpınarlı'nın 'şairlerimizin yazdıkları gazellerin tasviri' diye takdim ettiği bu şiirinde Sabir, Divan şiirinde, sevgiliyi betimlemek için kullanılan mazmunları birer birer saymakla kalmamakta, bu mazmunları gerçeklik imiş gibi kabul ederek bir dilber ya da sevgili portresi çizmektedir. Bir ucube, bir acaib'ül mahlûkat örneği! Saçının yerinde bir karga (gurab), kâküllerinin yerinde yılanlar... Kirpikleri kamıştan, yanaklar kırmızı nardandır; boyun yerinde bir sürahi durmakta, çene ise bir elma ile temsil edilmektedir. Bütün bunlar, bedeni mazmunlaştıran bir selvi ağacının üzerine oturtulmuştur. Sabir, şiirde dile getirdiği bu mazmunları gerçekliğe dönüştürüp bir karikatür çizmiş ya da çizdirmiş, oraya bu ucube çıkmıştır! Şiirini bu garabete atıfta bulunarak şöyle bitirir Sabir: '*Gâlı gâlı garibe gütmelisin hanüman herab...*'

Bir kere, bu temsilî resimde söz konusu edilenin, 'insan' konsepti değil, 'gövde' konsepti olduğunu belirtmek gerekiyor. Öyleyse, Abdülbâki Gölpınarlı, bu resme ilişkin değerlendirmesinde çifte yanlışlık yapmıştır: Birincisi, mazmunları gerçeklik gibi göstererek; İkincisi, 'gövde'yi 'insan' gibi göstererek...

Doğrusu, Divan şiirinin mazmunlarını, gerçeklik olarak okuma işini, 1911 yılında ölen Sabir'den önce Namık Kemal'in başlattığı biliniyor. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin{131} ikinci basımına yazdığı o çok bilinen Önsöz'de, Namık Kemal'in "Azerbaycan şairi Cabir'le ('Sabir' olmalı, H.Y.) beraber eski şiire hücum ederken [...] bizim halk dilimizde bile çok tabii bir şekilde yaşayan şahin bakışlı, çakır pençe, atmaca gibi hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak ondan bir karikatür çıkarmıştı." der. Gerçekten de Namık Kemal *Celâleddin Mukaddimesi*'sinde, âşıkların, Divan şiirini okurken '[bu şiirlerin] muhtevi olduğu hayalatı zihin[lerinde] tecessüm ettirse[ler] [...], boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç başlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla malamal göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zannede[çeklerini]' öne sürecek kertede ileri gider.

Mazmunları gerçeklik saymak, metaforları gerçeklik yerine koymak! Bu, olsa olsa, Tanpınar'ın da belirttiği gibi, ancak, Divan şiirini karikatürize etmek için yapıldığında meşru kabul edilebilir. Oysa gerek Namık Kemal'in *Celâleddin Mukaddimesi*'nden ve gerekse Sabir'in *Hophopname*'sinden (ve elbette, dolayısıyla Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır*'ından) anlaşıldığı kadarıyla, yapılmak istenen, Divan şiiri ile mazmunları gerçeklikmiş

gibi göstererek alay etmek değildir. Onlar, mazmunlarla gerçekliğin, deyiş yerindeyse bir ontolojik sorun oluşturmadan yer değiştirebileceğini sanmakta ya da bunun böyle olmadığını bile bile, kasten ve tecahülden gelerek (elbette sırf Divan şiirini karalamak için) öyleymiş gibi göstermektedirler. Eğer öyle olmasaydı, Namık Kemal'in, bu mazmunların içerdiği imgelerin zihinlerde 'tecessüm ettirilmesi'nden söz etmesinin, herhalde, bir anlamı olmazdı.

Oysa metaforlar (mazmunlar, birer ikona dönüşmüş metaforlardır) dile, sevgilinin bedenine ilişkin öğeler ise (saç, yüz, boy, kirpik, kâkül vd.), dünyaya ya da gerçekliğe aittirler. Dolayısıyla birbirlerinden farklı ontolojik düzlemlerde bulundukları için, sanki aynı düzlemde imişlercesine, bir yerdeğiştirmeye uğratılamazlar.

Divan şiirine yöneltilen eleştirilerin neredeyse tümü, ne yazık ki, bu türden ve belirli bir ideolojik kasıtla ya da bilgisizce yapılmıştır. Nurullah Ataç, Gölpınarlı'nın kitabı dolayısıyla yazdığı *Abdülbaki Gölpınarlı'ya Mektup*{132} başlıklı yazısında, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*'ı, 'Divan şiirini kötüleyecek, batıracakbir şeyler bulayım diye didin[mekle]' suçlar ve kitapta dile getirilen eleştirilerin, 'Divan edebiyatının özü ile bir ilişiği' olmadığını bildirir. Geçerken söyleyeyim: Ataç'ın bu yazısı, Divan şiirimiz üzerine yazılmış en mükemmel yazılardan biridir. Mazmunları gerçeklik saymak! Ataç'ın cevabı çok anlamlıdır: "Ayıp derler bu senin ettiğine, Abdülbaki!"

Divan Edebiyatı Beyanındadır'daki temsilî resmin ikinci meselesi 'gövde'yi 'insan' gibi göstermektir. Divan şiirinde 'gövde' nasıl kavranır? Şu tespitle işe başlayalım: Nedim'e (18. yüzyıl) gelinceye kadar Divan şiirinde, 'gövde'nin (ya da 'beden'in) organik bir bütünlük olarak kavrandığına ilişkin herhangi bir kanıt yoktur. 'Vücut' konsepti ise zaten anatomik değil, tasavvufi bir kavramdır - ve elbette 'gövde' değil, 'varlık' anlamına gelir. Nedim öncesi Divan şiiri 'gövde'yi birbiriyle fonksiyonel manada ilişkili organlar bütünü olarak değil, tersine, birbirinden ayrı, bağımsız parçaların eklemlenmesi olarak tasvir etmiştir. Bir bütünlük değil, bir yığışımdır gövde... Kısaca, gövde saçlar, gözler, kaşlar, kirpikler, dudaklar, ağız, endam (boy) gibi, birbirinden bağımsız parçalardan ibaret bir yığışıma indirgenmiştir - ve bu parçaların birbiriyle hiçbir organik ilişkisi yoktur!

Ama dikkat edilsin, Homeros'un İlyada ve Odysseia destanlarında insan 'gövde'si konsepti, Divan şiirinin insan 'gövde'si konseptinden hiç de farklı değildir. Bruno Snell, *Die Entdeckungdes Geistes*{133} adlı kitabında, Homeros'un

destanları için tastamam bunu söylemektedir: Bu destanlarda insanın fiziksel ‘gövde’si bir birim (*unit*) olarak değil, bir yığışım (*aggregate*) olarak görünür!

Bruno Snell şunları yazıyor: "Erken Yunan sanatı da bu izlenimimizi doğrulamaktadır. İsa’dan önce 5. yüzyılla başlayan Klasik Dönem’e gelinceye kadar gövdeyi, parçaları birbirine karşılıklı bağlılık (*correlation*) ilişkisi içinde gösterme çabasına rastlayamıyoruz. 5. yüzyıldan önce ‘gövde’, farklı biçimlerde bir araya getirilmiş, bağımsız parçalardan oluşan bir yapı (*construct*) olarak görünür (...) Kısaca, Yunanistan’ın erken dönemlerinde ne dilde (Homeros) ne de görsel sanatlarda ‘gövde’, bir birim (*unit*) olarak tasavvur edilmiş değildir."

Bruno Snell’in belirttiğine göre, Homeros ‘gövde’yi ‘mafsallarla’ (*melea*) hareket eden kollar ve bacaklar’ manasına gelen ‘Gyia’ kelimesi ile karşılamıştır. Snell, ‘Gyia’nın ismin çoğul hali olduğuna dikkati çekiyor ve şu sonucu çıkarıyor: "Homeros, insan ‘gövde’sini sürekli bir hareket ve faaliyet içinde görmüş, bu yüzden de ‘gövde’de bu faaliyeti gerçekleştiren ‘mafsallar’ (*melea*) ile ‘kollar ve bacaklar’ı ‘gövde’nin yerine ikame etmiştir."

Böyle bakıldığında, Divan şiirinin de, tıpkı Homeros’ta olduğu gibi ‘gövde’yi, birbirinden bağımsız parçalardan kurulmuş bir yığışım olarak kavradığını söylemek yanlış olmayacaktan Ama dikkat edilsin, son derece temelli ve kışkırtıcı bir farkla: Homeros’ta ‘gövde’ sürekli bir hareketi ve faaliyeti öne çıkarır: Homeros’un şiirinde mafsallar, kollar ve bacaklarla temsil edilen gövde, etkindir; Divan şiirinde ise, hareketsizdir gövde; yapabildiği tek hareket, söz konusu sevgilinin gövdesi ise, salınmaktır: Serv-i hırâmân. Divan şiirinin gövdeyi saçlar, gözler, kaşlar, kirpikler gibi parçalardan kurulmuş bir yapı olarak kavraması da bu hareketsizlikten dolayıdır. Bu parçalarla temsil edilen gövde, edilgindir. Zira biz, duran, hareket etmeyen bir varlıkta bu parçaları, ayrıntılarıyla kavrayabiliriz, -hareket halinde olan bir insanda değil!

Öyleyse şu: Gövde, deyiş yerindeyse, fenomenolojik bir temellendirmeyle, neyi temsil ettiği düşünülüyorsa ona, o yapıya indirgenir. Homeros, gövdeyi hareketin objesi olarak gördüğü için mafsallara, kollara ve bacaklara indirgemiştir. Divan şiiri ise, tam tersini görmek istemiş ve gövdeyi hareketsizliğin objesi olarak kavradığı için kaşı, gözü, ağzı, dudakları öne çıkarmıştır. Homeros’ta gövde etkin, Divan şiirinde ise, edilgindir...

sinemadan… heykele okumalar

Sanat, Sanat için midir,
Yoksa Toplum için mi?

"Sanat, sanat için midir, yoksa toplum için mi?" Lise yıllarımızda, okullar arasında yapılan münazaraların demirbaş konularından biri de buydu! İki taraf da savundukları teze uygun kanıtlar bulmaya uğraşırlar; sonunda öğretmenlerden oluşan jüri, taraflardan birini galip ilan ederdi.

Bu ikilem, beni her zaman tedirgin etmiştir. Sanatın toplum için olduğu savı, bana birkaç yönden, *Bedreddin Üzerine Şiirler*'i, *Doğu Şiirleri*'ni ve *Mustafa Subhi Üzerine Şiirler*'i yazdığım yıllarda bile, ikna edici bir tez gibi görünmemiştir.

Bunun birkaç nedeni var: İlki, sanatın tıpkı felsefe gibi, gayesinin kendi içinde (ya da, kendine) olması gerektiğini düşünüyor olmamdır. Daha önce de yazdım: Felsefenin bir praksis olarak gayesinin kendinde olduğu (*eupraxia auto telos*), ilk defa Aristoteles tarafından öne sürülmüştür. Felsefenin gayesi, nasıl ki felsefe yapmanın verdiği entelektüel haz idiyse, sanatın gayesi de sanat yapmanın verdiği haz olmalıdır: Estetik haz! Doğallıkla bu durum, felsefeyi ve sanatı yapanlar için olduğu kadar, onu alımlayanlar için de geçerli olmak gerekir.

Öte yandan, sanatın toplum için olduğu savı, antropolojik açıdan da sorunlu bir konudur. Nedeni şu: Sanatın estetik fonksiyonunun dışında bir gayesi oluşu, ancak sanatla zenaatin veya sanatın büyü ve din ile olan bir arada oluşuna ilişkindir. Lascaux ve Altamira'daki mağara resimleri, insanın avcılık ve toplayıcılıkla yaşamını yeniden ürettiği (geçimini sağladığı) yaban toplumun ürünleridir. Mağara resimlerinin gayesi, avlama işini kolaylaştıracak büyü objeleri olmalarındadır; - daha fazlası değil! Bayeux halıları da, Orta Çağ şatolarındaki hava akımlarını kesmek gayesiyle üretilmişlerdir. Bugün için bu gayeye yönelik bir kullanım fonksiyonu söz konusu olmadığı için, Bayeux halıları sadece estetik fonkiyonu ile sanat objesi olarak müzede sergilenmektedir.

Sanatın toplum için olması onun estetik (haz) fonksiyonunun (*auto telos*'unun) geriye itilmesi, onun gayesi dışında kullanılması anlamında, kullanım fonksiyonunun öne çıkması demektir. Bir sanat objesi (mesela, bir şiir, bir resim) toplum için üretildiği savıyla ortaya çıkıyorsa bu, onun tıpkı mağara

resimlerinde ve Bayeux halılarında olduğu gibi, estetik fonksiyonunun geriye itildiği ve kullanım fonksiyonunun öne çıkarıldığı anlamına gelir.

Buradan şuna varıyoruz: Nazım Hikmet ve Necip Fazıl gibi büyük şairlerin büyüklüğü, onların belirli bir ideolojik bağlamda toplum için yazıyor olmalarında, yani şiirin kullanım fonksiyonunu öne çıkarmalarında değil, şiirlerinin kullanım fonksiyonu göz ardı edildiğinde estetik bir haz veriyor olmalarında aranmalıdır. Çünkü gerçekten bazı şiirlerinin ideolojik göndermelerinin (mesela Nazım'm *Dört Mapushaneden* şiirlerinde, ya da Necip Fazıl'ın *Sakarya* şiirinde) öne çıkmadığını söylemek mümkündür. Doğallıkla bu durum, Nazım Hikmet'in ve Necip Fazıl'ın, ideolojik anlamda kullanım fonksiyonunun göz ardı edilmesi mümkün olmayan toplumcu şiirleri için geçerli olamaz.

Dikkat edildiyse, Necip Fazıl için de 'toplumcu' nitelemesini kullanıyorum. 'Toplumcu' şiirin, bana göre elbet, dar anlamda 'sosyalist' bir şiir olması gerekmiyor: Mesela Mehmet Akif de toplumcu ama Müslüman bir şairdir ve elbette sosyalist değil! Belki de Adorno'nun söylediği gibi, sübjektif duyguları dile getiren lirik şiirler, kaçınılmaz olarak bireyci şiirler olmak zorunda değildir; lirik şiirlerin de Adorno'nun deyişiyle 'ideolojinin örtbas ettiğini açığa çıkartma' gibi bir kullanım fonksiyonu olabilir. Ama bu, 'açığa çıkarma'nın, Heidegger'ci anlamda 'aletheia', yani 'ifşa etme' anlamında hakikati imliyor olup olmadığı ayrı bir yazı konusudur.

Müzik ve Gürültü

Milan Kundera, belki de ilerde yüzyılımızın en büyük romanları arasında sayılabilecek olan, o benzersiz *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde[{134}], roman kişilerinden birinin ağzından şöyle söyler: "Ülke dışına çıkınca müziğin gürültüye dönüştürülmesinin gezegenimize özgü bir süreç olduğunu keşfetti: İnsanlık bununla tarihin mutlak çirkinlikler evresine giriyordu. Mutlak çirkinlik, kendisini ilk olarak her yerde birden varolan işitsel bir çirkinlik olarak hissettirmişti: Otomobiller, motosikletler, elektronik gitarlar, matkaplar, hoparlörler, canavar düdükleri..."

Gerçekten öyle: Korkunç bir gürültünün ortasındayız artık! Nereye gitsek, nereye sığınsak, kurtuluş yok... Çok değil, on yıl öncesine kadar Ege ya da Akdeniz'in kıyı kasabalarında, büyük kentleri kuşatmış olan o çılgın gürültüden uzak, denizin ve yaprakların hışırtısından süzülüp gelmiş bir sessizlik edinebilirdiniz kendinize. Şimdiyse oralarda hem hoparlörler var, hem de gürültü olarak müzik... Kundera'nın dediği gibi, müziğin gürültüye dönüştüğü bir 'işitsel çirkinlik'i yaşıyoruz artık. Neredeyse sabahlara dek süren bu katlanılmaz gürültü, ister arabesk olsun ister pop, giderek daha yüksek, daha yüksek çalıyor. Disko müziğinin ayırdedici özelliği bu! *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Sabina'nın söylediği gibi, bir 'kısır döngü' mü bu? Sabina "Müzik gitgide daha yüksek çalındığı için insanlar sağır oluyor. Ama insanlar sağır olduğu için müziğin daha yüksek çalınması gerekiyor." diyordu.

(Burada, galiba diyalektiğin kuralları yürürlükte: Müziğin niceliği değişikçe, niteliği de değişiyor... Giderek daha yüksek sesle çalınması, onun müzik olmaktan çıkışını, gürültüye dönüşümünü belirliyor. Müziği olumsuzlayan bir belirleme bu...)

Sesin uzaklaştıkça kaybolmasında nasıl bir 'duyulabilirlik eşiği', bir *minima sensibilia* varsa, sesin yakınlaşmasında da (ya da yükselmesinde) deyim yerindeyse bir 'katlanılabilirlik eşiği', bir *maxima sensibilia* var. İşte o eşik aşıldığında, müzik gürültüye dönüşüyor. Orada, artık sesin armonisi değil, volümü öne çıkıyor... Hele, birkaç diskodan birden gelen gürültülerin kuşatmasındaysanız! Mümtaz Soysal, bir yazısında Bodrum'dan bir 'ses çöplüğü' diye söz etmişti. Ne kadar anlamlı! Jacques Attali'nin bu konuda

yazdığı bir kitabın adı da bir o kadar anlamlıdır: *Le Bruit*[{135}] (Gürültü)...

Bir de şu var: Gürültünün insan yaşamını kuşatması, buyurganlığı da imliyor. Gürültüyle kuşatılmak, bireyin kendine ait bir sessizliğe (de) hakkı olduğunun yadsınmasıdır. Buyurganlık, hep büyük gürültülerle gelmemiş midir? Oktay Akbal bir öyküsüne *Yalnızlık Bana Yasak* adını vermişti. Şimdi biz de 'Sessizlik Bize Yasak!' diyebiliriz. Bu kez hem 'sessizlik'i hem de 'yasak'ı vurgulayarak...

Kundera'nın romanı, bu bağlamda da çok önemli gözlemleri içeriyor.

Sessizliği özlüyoruz artık. Öteki şairleri bilmem ama ben, kendi payıma, şiirimi sessizlikte yazabilmişimdir. Sessizlikte, şiiri besleyen bir bal özü bulmuşumdur; şiir yazarken hep olabildiğince sessiz odalar aramışımdır. Eski *Le Moruie*'lardan birinde Michel Serres ile yapılan bir konuşmanın başlığı dikkatimi çekti. Başlık şu: 'Michel Serres, Sessizlik Ustası'. Şöyle demiş Serres: "Gürültüde yazarsanız, gürültülü bir metin üretmiş olursunuz. Sessizlikte yazarsanız, neredeyse müziğe yakın bir metin üretme olasılığı vardır." Gürültü ve müzik karşıtlığının bir yazınsal metni bu kertede etkileyebileceğini hiç düşünmemiştim! Serres vurguluyor: "iyi bir metin üretebilmek için, bir tür duyumsal perhize uymak gerekir. Kulak için sessizlik, onun günlük besinidir."

Söze Kundera ile başlamıştık, onunla bitirelim: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Franz, Sabina'ya müzik sevip sevmediğini sorar. Sabina 'hayır'der, ama gene de 'farklı bir zaman diliminde' sevebilir müziği. Hangi zaman diliminde mi? Müziğin, 'karlarla kaplı uçsuz bucaksız bir sessizlik vadisinde açan bir gül gibi olduğu' bir zaman diliminde...

Yunus ve Mozart

Karşılaştırmalardan hiç hazzetmem. Gene de ne zaman Burhan Toprak'ın *Yunus Emre Divanı*'na yazdığı o güzelim Önsöz'ü *Yunus Emre'nin Kişiliği ve Eseri*'ni okusam, orada, Yunus'un Baudelaire ile karşılaştırıldığı bölümün içeriğini, orada söylenenleri onaylamadan edemem. Saf dervişle (Yunus'la), ondan neredeyse altı yüzyıl sonra yaşamış Fransız şairinin (Baudelaire'in) 'benliklerini birbirine benzer yolda' suçladıklarını belirtir Burhan Toprak ve ikisinde de 'benzer çağrışlar' duyduğunu söyler.

Yunus, benliğini kınadığı o melâmice 'derunî hesaplaşma'da, belki Baudelaire ile değil ama Sabahattin Eyüboğlu'nun dediği gibi, gerçeküstücülerle 'gülen düşünce'de (*humour*) daha yakından ilişkilendirebilir. Gelgelelim, bizim derviş Yunus ile Wolfgang Amadeus Mozart'ın, yaşamları, acıları ve derunî hesaplaşmaları ile birbirlerine o kadar yabancı iki insanın, yapıtlarıyla birbirlerine benzemeleri, birinin ötekini andırması (çağrıştırması, belki!) ne kadar şaşırtıcıdır...

Söylemek gereksiz belki; çünkü bu söyleyeceğim büyük sanatçılara özgü olanı vurgulamak: Bir şiirin ya da bir piyano konçertosunun hem belirli bir beğeni ya da haz eğitiminden (Flaubert'in 'Duygusal Eğitim'ine özenerek) geçmiş, belli bir beğeni inceliği edinmiş birini, hem de müzikle ilişkisi yöresel ezgileri duymanın ötesine geçmemiş birini heyecanlandırması olası mıdır? Bir şiirin ya da piyano konçertosunun hem doğaçtan bir içtenlik ve kendiliğindenlik, hem de inceden inceye uğraşılıp üretilmişlik duygusunu vermesi söz konusu olabilir mi?

Yunus'u ve Mozart'ı düşünürseniz, kuşkusuz, evet!

Ama her zaman değil, salt insanoğlunun yıldızının parladığı zamanlarda olur bu. Bir bakarsınız, hem halk hem de zorbeğenir entellijensiya, tuhaftır, neredeyse aynı yoğunlukta bir coşkuyla sahip çıkar bir şiire ya da bir konçertoya... Şiiri, o derin mistik anlamıyla salt 'erbabının künhüne varıp' sevebileceğini düşündüğümüz bir şiiri, halkın dilinde söylenir görmek... Yunus, budur işte!

Ve elbette Mozart da...

Yanılıyor muyum? Kimbilir... Gerçek sanat haritasında yok evrenselmiş,

yerelmiş, popülermiş, yok seçkinmiş... gibi sınır çizgileri yoktur. Popüler olanın seçkini, seçkin olanın da popüleri dışta bıraktığı mitosunu, yerle bir etmiştir Yunus Emre... Mozart, yerle bir etmiştir...

Yunus'un şiiri, Mozart'ın müziği tüm sınırlamaları, belirlenimleri aşar; o belirlenimlerin üstesinden gelir. Sıradan yapıtlarda bir çelişki ya da tutarsızlık gibi görünen ikilikler, Yunus'ta ve Mozart'ta bütünlüğe ulaşır. Gerçekten büyük yapıtlar çelişkileri, karşıtlıkları içeren, ama bunları aşan yapıtlardır. Gerçekten büyük sanat yapıdan, Cusa'lı Nicolas'ın insan için söylediğini alıntılayarak söylersek, birer *coincidentia opposf'torum*'durlar. Şöyle: Silindirin yatay kesiti, bir dairedir; dikey kesiti ise, bir dikdörtgen. Ama, birbiriyle çelişen bu iki geometrik biçim, silindirde nasıl bütünleşiyorlarsa, gerçekten büyük sanat yapıtı da çelişkilerin bir bütünselliğe vardırılarak aşıldığı bir *unitas multiplex*'tir; Aquino'lu Thomas'ın söylediği gibi...

Mozart'ın *K 366*'sını düşünelim. *Idiomeneo Re di Cretta*'yı (Girit Kralı Idiomenio). Bu yapıt, klasik ve geleneksel opera seria'nın sınırlarını aşmış; hem dramatik hem de lirik bir bütünselliğe ulaşmıştır Kısaca, bir lirik tragedya!

Idiomenio, bir lirik tragedyadır da, Yunus'un;

Taşdın yine deli gönül sular gibi çağlar mısın
Aktın yine kanlı yaşım yollarımı bağlar mısın
Karlı dağların başında salkım salkım olan bulut
Saçın çözüp benim için yaşın yaşın ağlar mısın

dizeleri hem dramatik, hem de lirik değil midir?

Yunus, Anadolu'nun Moğol saldırılarıyla talan edildiği bir dönemde, Mozart da Avrupa'nın Büyük Fransız Devrimi ile alt üst olduğu bir dönemde yaşadılar. Bu yüzden, ikisinde de bir başkaldırıdan çok, bir alt üst oluşu derinlemesine yaşamanın ürkekliği ve teslimiyeti görülür. Mozart'ın müziğinde, Tumer'ın söylediği gibi, klasik formları kırma ya da dönüştürme değil, bir dengelilik, bir yumuşaklık vardır. Ara sıra, örneğin *K 40* sol minör senfonisinde olduğu gibi, derinden derine bir başkaldırıyı, daha özgürce dile getirmeyi denemiştir; ama, örneğin Beethoven'de görülen o fırtına, o her şeyi, özellikle de içeriği yerle bir eden form isyanları görülmez Mozart'ta...

Yunus'un tasavvufi şiirlerine lirik, derin ve incelikli bir razı olmuşluk tadı bırakır. Yunus da klasiktir: Ahmet Yesevi'den aldığı form terbiyesini hiç bozmaya kalkışmaz; yumuşak, sade ve dingindir onun mistik insancıllığı... Yer

yer, tıpkı Mozart'ın *K 40*'ında olduğu gibi, içeriği zorlayan form sıkışmaları (yoksa 'infilâkleri' mi demeliydim?) görülse bile, sonunda bu gelgitler durulur - ve Yunus, yine kendi 'mecra'sına döner...

Nedir ki, Mozart'ın tam karşıtında yer alan bir Beethoven ya da bir Bruckner vardır da, Yunus'un karşıtında o düzeyde biri yoktur. Belki de Avrupa düşüncesinin, Avrupa kültürünün ağır basan özelliğidir bu: Kendi karşıtını üretebilen bir entelektüel etkinlik! Beethoven'i Mozart'la karşılaştırmayı olanaklı kılan koşullar olmadığından, halk şiirimizde Yunus'un bir karşıtı yoktur. İşte o yüzden, Yunus, Cemil Meriç'in İbn Haldun için kullandığı bir deyişle, 'kendi semâsında tek yıldız olarak kalacaktır...'

Kutluer, Mozart, Nietzsche

Bir pazar akşamı, Aya İrini'de, İskoç Oda Orkestrası (Şef: Sir Charles Mackerras) eşliğinde, flütçü Şefika Kutluer'i dinledim. Mozart'ın 1 numaralı *K 313* (Sol Majör) *Flüt Konçertosu*'nu... Mozart'ın flüt konçertoları benim 'gizli hazinelerim'dirler! Kutluer'in Nietzsche'nin deyişiyle, Mozart'ın 'coşkulu, zarif, âşık ruhu'nu dile getiren, edalı, biraz da feminen icrasıyla *K 313* Aya İrini'yi bir sonsuz melodiye dönüştürdü...

Bu konçertoyu biliyorum. Flütçü James Galwsay'm Luceme Festival Strings'le çaldığı (Şef: Rudolf Baumgartner) *K 313*'ü dinlemeye hiç doyamamışımdır. Ama, doğrusu, *K 299*'u, Mozart'ın flüt ve arp için yazdığı o benzersiz konçertoyu hiçbir şeye değişmem. Galway'in sihirli flütünden bir akarsu duruluğuyla akan ezgilerin üzerinde ruhun, tıpkı başlangıçtaki gibi 'suların üzerinde gezindiğini' duyumsarım; - ve, Nietzsche'nin "Tevrat müzik oldu, İncil değil!" sözündeki o yaralayıcı anlamı da... Gerçi o, Haendel için söylüyordu bunu: 'Museviliğe özgü yürekliliğin', ancak Haendel'in müziği ile sese dökülebildiğini... Ve, Tevrat'taki gibi 'ruh'un suların üzerinde' gezinmesi, o pazar akşamı Aya İrini'de, İskoç Oda Orkestrası'nın *K 313*'ten önce çaldığı Haendel'in *Su Müziği Süitleri*'ne mi daha çok yakışırdı? Bilemiyorum. Ama ben Tevrat'ın Tekvin'ini Haendel'den çok Mozart'a yakıştırıyorum; 'ruh suların üzerinde' gezinirken *K 299* çalıyordu, diye düşünüyorum.

Geçmiş yıllarda yaz aylarında Bodrum'da, tenha öğleden önceleri, pansiyon odamın önündeki terastan dağlara bakarak, hiç bıkmamacasına dinlediğim bu konçertonun beni arıttığını; dünyayı neredeyse bir *Şarkılar Kitabı* olarak yaradılışın ilk gününe, Tekvin'e ulaştırdığını düşünüyor olmam, belki de, bundan dolayıdır. *K 299*'un ayrıcalıklı bir yeri var elbet. Ama, ötekileri nasıl unuturum? *K 285* (Re Majör) *Flüt Dörtlüsü*'nü William Bennett ve Grumio üçlüsünden dinlemenin hazzını, ya da *K 315* (Do Majör) Andante'sini Aurel Nicole'dan duymanın, bende bıraktığı o yunmuşluk duygusunu unutamadığım gibi...

"Müziğin beni nasıl iyileştirdiğini görüyorsunuz;" diyordu Nietzsche Wagner Olayı'nda, "müzik, Akdeniz kıyılarına kaydırılmalı!" Bodrum'da geçen, yazdan söz ediyordum. Oruç Aruoba tanıktır; - çünkü birlikte yaşadık! Yalıkavak yollarında, onun o üstü açık kırmızı otomobiliyle giderken, yine dağlara karşı,

arabanın kasetçalarmda çaldığımız, - ki Camus'yü çıldırtan Akdeniz kıyılan güneşinin denizdeki yerine keyfince kurulduğu saatlerdi, *K 299*'un bizi nasıl 'iyileştirdiği'ni, Oruç'a arabayı neredeyse dağlardan denize doğru sürme esrikliği verdiğini unutabilir miyim? Benim 'Hazda Ölüm' dediğim coşkuydu bu: 'iyi'nin ve 'kötü'nün ötesinde olmaktı...

"Müzik, Akdeniz kıyılarına kaydırılmalı!" O pazar akşamı Şefika Kutluer'in flütü Aya İrini'nin serin interieur'ünden Akdeniz kıyılarının yaz seslerine açılan ak bir dinginlik edindirdi bana. Ve Tekvin'in ya da yazın 'gaaib bir musiki'de kalan masumiyetini; -'başlangıç'ın el değmemişliğini! Ben Dionysos'tum artık ve ve belki de 'suların üzerinde gezinen' 'ruh', 'müziğin ruhu'ydu... O'ydu evet, ta kendisiydi...

Gelenek, Müzik ve Tanrıkorur

Klasik Türk musikisinin bugünkü hayatımızda, kendisini bize fark ettirmeyen, ama bizi fark ettirmeden kuşatan bir konumu var. Belki eski zaman insanlarının hayatlarını kuşattığı kadar değil; gene de, hayatımızın her anında farkında olmasak bile, klasik Türk musikisi bizim kimliğimizdir; geçmişimizin ta kendisi... O geçmiş ki, bizim her şeyimizde vardır. Varoluşumuzu anlamla dolduran, bu geçmişin musikisi, ritmi, melodisidir; bir ‘hoş sada’dır! Yahya Kemal’in dediği gibi: "*Çok insan anlayamaz bizim musikimizden / ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden...*"

Klasik musikimizin bugünkü durumunu, galiba, bu müziğin pratiğine, yani, nasıl icra edildiğine ilişkin sorunlar belirliyor. Müziğin yazısına ve icrasına ilişkin kışkırtıcı sorular soruluyor bugün ve bu soruları yanıtlamak isteyen yoğun entelektüel çabalar var. Dolayısıyla, bugün musikimizde bir tıkanıklıktan söz etmek abesle uğraşmak olur. Anlamsız tartışmalar! Üstelik, bir durağanlık ya da tıkanıklık görüntüsü varsa, bu fevkalade yanıltıcıdır. Cem Behar, "Son beş ya da altı yüzyıl içerisinde Klasik Türk Müziği’nde hayli önemli değişimler olmuştur." diyor ve ekliyor: "16. yüzyıl bestecilerinden Behram Ağa’nın bir peşrevi ile Refik Fersan’m bir peşrevi arasındaki üslup, melodik yapı ve biçim farklılığı, Bach’ın bir kantatıyla Bartok’un ya da Alban Berg’in herhangi bir yapıtı arasındaki farklılıktan az değildir."

Şunu da belirtmek isterim: Bir tıkanıklık olduğu konusundaki yanlış izlenimler, klasik Türk musikisinin, deyim yerindeyse üretim (ve yeniden üretim) tarzına ilişkin zorlayıcı ve baskıcı yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır. Batı müziğinin üretim tarzını empoze etmeyi amaçlayan bu yaklaşımın, dönüştürücü olmak şöyle dursun, yapay bir tıkanıklık, hatta musikimizi çıkmaza sürüklediği biliniyor. Öte yandan, meşk/nota karşıtlığı ve koro/fasıl karşıtlığı gibi yazıya ya da icraya ilişkin karşıtlıklar, Klasik Türk Musikisi’nin problematiği değildirler; bu karşıtlıklar, tam tersine, klasik musikimizi sanki üretim tarzına ilişkin bir sorun varmış gibi göstererek bulanıklaştırır ve abes bir konuma kaydırır; dolayısıyla da, bizi gerçeklikte olmayan bir açmazla karşı karşıya bırakır.

Şimdi asıl soruna geliyoruz: Geleneğin yeniden üretimi sorununa! Klasik musikimiz, bizi kimliğimizden, dolayısıyla da geçmişimizden koparmayı, biz

ayırdında olmadan başarmak isteyenlerin böy hedefidir. Bu kimliksizleştirme çabalarına karşı tutulması gereken yol, geleneğe başvurmak, onu yeniden üretmektir.

Yunanlı müzikçi Mikis Teodorakis'in *Sanatsal İnancım*'ını{136} okurken, onun gelenekten yararlanma konusunda söylediklerini kuşatıcı ve asıl önemlisi, açık seçik buldum. Teodorakis, müziği geleneğe dayandırmanın iki yolu olduğunu belirtiyor. Birincisi 'herhangi bir geleneksel ezgiyi olduğu gibi alarak ritmini değiştirmek ve onu armonize etmektir'; İkincisi ise, müziğin 'temel yapısal öğelerini ve karakteristik değişimlerini devralmak'!

Teodorakis, Manolis Kalomiris'in *Symphonie de la Variance*'ını gelenekten birinci tür yararlanmaya örnek gösteriyor. Kalomiris, eski (klasik) bir Bizans melodisini, *Ti Hypermacho*'yu, onun ezgisini olduğu gibi almış, ona kendi armonisini ve çalgılamasını katmış. Vasilis Tsitsanis ise, Kalomiris'in yaptığının tam tersini yapıyor: *Ti Hypermacho*'nun ezgisini değil karakterini, yapısal özelliklerini (bunlar melodinin temelini oluşturan içsel bağıntılardır) alıyor. "Tsitsanis" diyor Teodorakis, *Puslu Pazar* adlı şarkısında (bu şarkı Teodorakis'e göre, buzuki müziğinin en başarılı ve çağdaş Yunan sanatının en parlak örneğidir) "Bizans müziğinin en özgün niteliklerini incelemeyi başarmıştır."

Teodorakis, açıkça anlaşıldığı gibi, Tsitsanis'in gelenekten yararlanma yöntemini Kalomiris'inkine yeğliyor. "Ve," diyor Teodorakis, "halkların müzikal dehası tıpkı bestecilerinki gibi, kendini melodi yoluyla ifade eder... Gerçek müzisyen yalın melodiler yaratabilendir." Teodorakis, "Sonuçta salt melodi ile mi yetinmeliyiz?" diye soruyor ve şöyle yanıtlıyor bu soruyu: "Evet, tereddütsüz!"

Teodorakis'in bu sözleri, bana rahmetli Adnan Saygun ile yaptığım bir özel görüşmede söylediklerini anımsattı. Leopold Stokovsky bir gün Adnan Saygun'a Stravinsky üzerine ne düşündüğünü sormuş, Saygun da Stravinsky'nin ilk dönemlerini, yani *Sacre*'yi, *Petruska*'yı yazan Stravinsky'yi önemsediğini söylemiş. Stokovsky bu yanıt üzerine bir an düşünmüş ve şöyle demiş: "Neden daha sonraki Stravinsky değil? Çünkü *deraciné* oldu (köklerinden koptu) ve Rus ruhunu yitirdi..."

İşte sorun burada, köksüzleşmemek, Stokovsky'nin dediği gibi, *deraciné* olmamak!

Tastamam bu bağlamda Cinuçen Tanrıkorur'un, Yahya Kemal'in şiirlerinden yaptığı ve musikimizin içindeki, tâ içindeki saf, haresiz ve elmas melodileri, bir

‘te’sir-i sihirkâri’ ile bulup çıkaran bestelerini dinlemenin hazzını yaşadım. Bu müstesna elmas melodiler, beni parçalanmış hayatımızın hemen hemen her tarafına hâkim olan ‘zevk hezimeti’nden (deyiş, Tanpınar’ındır) çekip çıkardı ve bir haz transandansı ile, musikisinde bir taraftan dinin, öte taraftan bütün hayatın aktığı büyük Itri’nin iklimine götürdü. Musikinin köksüzleşmiş ve içleri boşalmış ağaç gövdelerine benzeyen, kuru hayatımızı nasıl baştanbaşa derleyip toplayarak bir gülistana döndürdüğünü o Rast Destan’da yaşamak nasip oldu. ‘Nâatıdır en mehîbi, en derini’nde yükselen yalın, süssüz ve pürüzsüz *recitando* ile, ‘fecre doğru yürüyen elli milyon ruh’tan biri de bendim artık...

Tanrıkorur’un Itri’si ve *Tanburi Cemil Bey’in Ruhuna Gazeli*, musikimiz üzerinde yoğunlaşan tartışmaların ne kadar abes olduğunu gösteriyor. Bir beste, ‘gemiler geçmeyen bir ummanda’ değil de, hayatımızın kalbinde, onun tâ içinde çalmaya başlıyorsa eğer, işte o zaman ‘Cihan’ın sırrı’ yok olur ve işte o zaman ‘Şark ufuklarında vuzuh’ başlar...

Doğu’nun vuzuhu, açıklığı, Oryantalizmin bizi mahkûm kıldığı ‘esrarengiz kapalı kutu Şark’ imgesinin hakiki panzehiridir...

Bir Büyük Bestekâr: Cinuçen Tannkorur

Cinuçen Tannkorur, Türk musikisinin geleneksel konumuna bağlılığı bir dünya görüşü olarak temellük etmiş bir besteci olarak anılacaktır. Bir dünya görüşü, evet, - çünkü, klasik musikimizi, sadece bir melodi dağarının formel anlamda yeniden üretiminden ibaret bir teknik mesele olarak ele alan bestecilerimizden değildir Cinuçen Tannkorur. İlim ve Sanat dergisinde Uğur Baran'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide şunları söyler Cinuçen Bey: "Müzik, her kültürün kendi mantık, estetik ve semantiği içinde konuştuğu bir dildir ve ona özeldir; çünkü onun tarih, inanç ve geleneklerini anlatır, benim dilimse bana güzeldir; çünkü benim inanç ve geleneklerimi anlatır."

Böyle bakıldığında Cinuçen Tanrıkorur'un besteleri, bir dünya görüşünün besteleridir; onun klasik musikimizle olan ilişkisini belirleyen de bu dünya görüşüdür, demek, yanlış olmayacaktır. Ama, bütün büyük besteciler gibi Cinuçen Bey'de de, geleneksel olanla geleneksel olmayan, sadece ona mahsus bir bütünsellik gösterir. Halime Uğur, *Musikişinas* dergisine yazdığı *Cinuçen Tanrıkorur'un Besteciliği Üzerine* başlıklı yazısında, bu hususu "Onun geleneğin karşısındaki duruşu, yani geçmişe bakışı, içselleştirilmiş bir şeydi. (...) Cinuçen Tanrıkorur'un eserleri bu manada, makam, usul ve seyir açısından klasik; fakat melodik yapı itibariyle, yani geçki ve kompozisyon özellikleri bakımından, yenidir." biçiminde dile getirir.

Büyük besteciler, dedim. Werner Stark, *The Sociology of Knoıoledge*'da[{137}], barok müziğin romantik müziğe dönüşümünü irdelerken, Mozart'la Beethoven'in senfonilerini karşılaştırır ve neredeyse, tarih olarak 1789 Fransız Devrimi'yle örtüşen bir değişikliğin altını çizer. Barok senfonilerin 'menüet' tarzında yazılması gelenekselleşmiş olan üçüncü muvmanının, 1800'lü yıllardan itibaren yerini 'gaye ve ilham bakımından' aynı, fakat 'form bakımından' farklı olan 'scherzo'ya bıraktığını ve bu değişikliğin, 'sadece form'a ilişkin bir dönüşüm olmaktan çok daha derinlere gittiğini' söyler. Stark'a göre, Mozart ve Haydn gibi bestecilerde muhteva, bütünüyle form'un denetimi altındadır. Halbuki Beethoven'de muhteva, formun kalıplarını aşar; - daha doğrusu, muhteva, formu 'aşma' mücadelesi verir. Bestecinin büyüklüğü, bu manada, muhteva ile form arasındaki bu ürkütücü mücadelededir.

Cinuçen Tannkorur bestelerinin, bilhassa (Halime Uğur'un da isabetle belirttiği gibi), melodik yapıya ilişkin 'geçki ve kompozisyon özellikleri' bakımından yeniliği, klasik musiki formlarımızın makam, usul ve seyir gibi geleneksel unsurlarının kısıtlayıp hudutlandırdığı muhtevayı 'aşma' denemeleri olmalarındandır.. Bu 'aşma'yı, Cinuçen Bey'in, özellikle, Yahya Kemal'in *Itri* şiirinin bestesi olan *Rast Destan*'ında bulmak mümkündür: Bence, Cinuçen Bey'i, büyük bir bestekar kılan eserler, onun özellikle 1990'dan sonra bestelediği, gerçekten benzersiz müziklerdir.

Cinuçen Tannkorur'u, 'o şafak vaktinin cihangiri'ni, musikisi 'gemiler geçmeyen bir ummanda' değil, kalbimizin ta derinlerinde devam eden bir bestekar olarak, saygıyla ve rahmetle anıyorum.

Cenneti Beklerken

Derviş Zaim’in *Cenneti Beklerken* adlı filmi, bana göre elbet, son yıllarda Türk sinemasında gerçekleştirilmiş, ‘meselesi olan’ filmlerden biri.

Bu ‘mesele’yi Derviş Zaim, *Birgün* gazetesinde Dilek Tunalı ile yaptığı söyleşide "Acaba Osmanlı kültür ve estetiğini temel alarak sinemaya yeni bir anlatım kazandırılabilir mi?" sorusuyla dile getiriyor. Aslında anlatılan öykü, bu ‘mesele’nin sinemanın imkânlarıyla nasıl gerçekleştirilebileceğini göstermek için kullanılıyor. Bir başka deyişle, filmin anlatı düzeyi, öykünün nasıl anlatılıyor olduğuna göre, ikincil (ta’li) kalıyor.

Derviş’in de belirttiği gibi, bu filmin çekiminden çok önce, onunla yaptığımız uzun söyleşilerde, filmin formu üzerinde, öykünün kendisinden ya da içeriğinden çok daha fazla duruldu. Dolayısıyla, *Cenneti Beklerken*’de, belki de Türk sinema tarihinde ilk defa, filmde anlatılanın değil, anlatım biçiminin öne çıkması; dahası, bu anlatım biçiminin bizim zihin tarihimize mahsus bir form oluşu, Derviş’in daha başından beri öngördüğü bir ‘mesele’ydi. Onun da belirttiği gibi, daha önce Atıf Yılmaz’ın minyatür kompozisyonu şemasından yola çıkarak gerçekleştirdiklerini elbette yabana atmıyorum. Ama Derviş’in, minyatürü, bir sinema üslubuna dönüştürmesindeki tavrının çok farklı ve çok daha radikal olduğunu düşünüyorum.

Cenneti Beklerken’de, minyatür formunun film formu haline getirilmesi, bir temel koyucu felsefi mesele olan görünüş / gerçeklik sorunsalı ile ilişkilidir. Derviş, bu filmde, görünüş’ün yerine rüya’yı ikame ederek, sorunsalı rüya / gerçeklik sorunsalına dönüştürdü; dahası, rüyanın mantığını, gerçekliğin mantığının yerine koydu ya da rüyanın mantığı ile gerçekliğin mantığını birbiriyle yer değiştirebilir duruma getirdi. Dolayısıyla, *Cenneti Beklerken*’de form, minyatürün (mesela, Atıf Yılmaz’ın yaptığı gibi) kompozisyonun görünüşte verili biçimini değil, kompozisyonun mantığını referans olarak almış oldu. *Cenneti Beklerken*’de minyatürün, gerçeklikle rüya arasında herhangi bir fark olmadığım gösterme işlevini taşıyor olması bundan dolayıdır.

Derviş’in, Velasquez’in *Las Meninas*’ını, minyatürle ilişkilendirmesi, hem minyatürün hem de *Las Meninas*’ın, rüya mantığı ile yapılmış olmalarındandır.

Ve tastamam burada, filmin anlatısının içeriği, filmin formuyla bütünleşir. Zira film, III. Mehmed Osmanlı tahtına çıktıktan sonraki kardeş katlinden her nasılsa sağ kalan bir (düzmece?) şehzade Danyal'ın 'saltanat rüyası'nı anlatmaktadır. Kendisini 'mehdi' ilan edip başkaldıran Danyal'ı öldürmekle görevli ekibe refakat ederek, öldürülenin gerçekten o olduğunu saptayabilmeyi mümkün kılacak 'gerçekliğe uygun' bir portresini yapma görevi nakkaş Eflatun Efendi'ye verilmiştir. Eflatun'un, ölen oğlu ve eşinin, onları hatırlamak için, 'gerçekliğe uygun' tasvirlerini yapma (kafir resmi) konusunda tecrübesi vardır. Eflatun, trajik bir tiptir: Önce, dinin buyrukları ile, ona Danyal'ın başını 'kafir resmi' gibi resmetmesini buyuran iktidar arasında sıkışıp kalmıştır. (-Eflatun bu son konumuyla, Sophokles'in 'Antigone' karakterini andırıyor.) Rüyanın, dolayısıyla da minyatürün mantığı, bu trajik konumu aşma'nın imkânlarını mı gösteriyor? Cenneti Beklerken, sanki biraz da bunu ima eder gibidir.

Evet, bunu ima eder gibidir; - şundan dolayı: Filmin sonuna doğru şehzade Danyal, Eflatun'dan, onun mehdiliğini gösteren bir tasvir yapmasını ister; Eflatun, yolculuk sırasında âşık olduğu tutsak kızın önerisiyle, Velasquez'in Las Menitias'ında, Kral II. Felipe ile Kraliçe Maria Ana'nın göründükleri aynanın olduğu bölüme, Mehdi'nin minyatürünü yerleştirir. Orijinal resimdeki Infante Margaritha'nın yerinde ise şehzade Danyal ve oğlu şehzade Yakup vardır. Danyal'ın saltanat rüyası, minyatürle gerçekliğe dönüştürülmek istenmiş; minyatürle Velasquez'in Las Meninas'ı arasındaki farklar silinmiş; yaşam, tıpkı minyatür gibi, rüya ile gerçeklik arasında, iktidarı da kuşatarak, birinden ötekine kolayca dönüşebilir olmuştur. Eflatun'un oğlunun, mezar başında görünüp içinde kaybolmasına benzer, gerçeklikte olmuş gibi verilmiş sahnelerin, filme yer yer fantastik bir boyut verdiğini de ilave etmem gerekiyor.

Derviş Zaim'in filmi, bu filmi gerçekten 'iyi' okuyacaklar için, büyük bir entelektüel şölendir.

Derviş Zaim’in Nokta’sı

Derviş Zaim’in *Cenneti Beklerken* bu ile başladığı İslam estetiğinin yeniden inşası, *Nokta* ile devam ediyor. Bu gerçekten büyük ve iddialı bir misyondur ve Zaim, *Nokta* ile bu büyük misyonun üstesinden layıkıyla geliyor.

Cenneti Beklerken’de konu, İslam’da resim (tasvir) meselesinin, Batı resminin pentür geleneğiyle problematize edilmesiydi; *Nokta*’da, bu defa hat sanatından yola çıkarak İslam’ın estetiğinden İslam’ın ontolojisine doğru bir yolculuğu izliyoruz: ‘Nün’ (ن) harfinin gövdesinden başlayıp ‘nokta’sının konulmasıyla biten bir yolculuk!

Derviş Zaim, Elif Tunca ile yaptığı söyleşide bu filmin Orta Çağ’da yaşamış bir hattatın hikâyesi olduğunu bildiriyor: "Endülüs’te yaşayan bir hattat var. Bir hat yazıyor ve noktayı koymayı unutuyor. Bu arada yazısı alınıp çok uzaktaki başka bir şehre götürülüyor. Hattat bunu fark edince, yazısının peşinde uzun ve tehlikeli bir yolculuğa çıkıyor. Hattını bulup eksik kalan noktayı koyarak geri dönüyor. Bunu okuduğumda çok enteresan geldi bana ve bu tavrın bu çağın insanının kulağına fısıldanması gerektiğini düşündüm."

Film, 13. yüzyılda, Konya yakınındaki, uçsuz bucaksız bir beyaz sayfa gibi duran Tuz Gölü’nün üzerine yazdığı "afvallahü anh" yazısındaki ‘nûn’un noktasını, mürekkebi bittiği için tamamlayamayan ve çırağım mürekkep bulmak üzere şehre gönderen ünlü hattat Malik Hoca ile başlıyor. Derviş Zaim, sürekli ve kesintisiz bir zaman duygusu verebilmek için, hat sanatının ‘ihcam’ (bir defada elini kaldırmadan yazma) tekniğini tek planda çekime dönüştürerek, konuyu, 13. yüzyıldan bugüne, yine Tuz Gölü’ne, bu defa genç bir hat çırağı olan Ahmed’e getiriyor. Böylece Tuz Gölü ile mekânda, tek planla çekim ile de zamanda kesintisiz bir devamlılık sağlanıyor. Zaim, bir anlamda Yahya Kemal’in deyişiyle, bir ‘imtidâd’ı ya da Tanpınar’ın deyişiyle ‘değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek’i vurgulamış oluyor böylece. Nokta’da zaman, tıpkı Bergson’un Duree’si gibi, ‘geçmiş’i ‘şimdi’de devam ettiren bir ‘imtidâd’a işaret ediyor.

İlginç raslantı: Aristoteles’te zaman’ın özü, ‘şimdi’dir ve ‘şimdi’nin, Grekçedeki karşılığı ise, ‘nûn’dur. ‘Şimdi’ (nûn), Aristoteles’e göre, ‘nokta’dır (*stigme*).

Hegel’de de ‘şimdi’, bir nokta’yla temsil edilir. (Bunu Derrida’nın *L’Endurance de la Penseé*’sinden138[{138}] öğreniyoruz.)

Derviş Zaim, *Cenneti Beklerken*’de Velasquez’in *Las Meninas*’i ile hattat Eflatun’un desenleri arasında kurduğu paralellik gibi, *Nokta*’da da Arap alfabesindeki ‘nün’ ile Grekçede ‘şimdi’ anlamına gelen ve Aristoteles’te ‘stigma’ (nokta) olarak temsil edilen ‘nün’ arasında örtük bir paralellik mi kurmaya çalışıyor? Yoksa bu bir tesadüf mü? Bunu bilmiyoruz; ama önemli değil. Yazar merkezli değil de metin merkezli bir okuma yapıldığında, böyle bir paralelliğin görülebilmesinin mümkün olduğunu ve bunun Derviş Zaim sineması için temelkoyucu bir anlamı olabileceğini düşünüyorum çünkü...

‘Nokta’nın metninin suç ve ceza problematiği çevresinde oluşturulduğuna ilişkin metnin yüzeyinde verilmiş açık işaretler var. Oysa ben bu filmin yukarıda da belirttiğim gibi, İslam estetiğinin ontolojik arkaplanını ve arkasındaki tasavvufi meseleleri göstermek gibi örtük bir amaç taşıdığı biçiminde okunabileceğini sanıyorum. Filmin alt metni, doğrudan tasavvuf ve İbn Arabî düşüncesine gönderiyor.

Aslında ben, filmin kendisinin yitik ‘nokta’ arayışı üzerine inşa edilmiş olduğunu düşünüyorum. Zira film, genç hattat Ahmet’in, Tuz Gölü’nün göz alabildiğine uzanan beyazlığı üzerinde kıvrılıp yatıyor olmasıyla bitişi, o ‘nokta’nın, ‘son’ nokta olduğunu gösteriyor. Finale, Ahmet yusyuvarlak olmuş gövdesiyle koyuyor o ‘nokta’yı...

Hz. Peygamber, bir hadis-i şerifinde, "İnsanın vazifesi Dünya’yı güzelleştirmektir." buyuruyor. Bu buyruk, Edward Said’in de *Beginnings*’de[{139}] işaret ettiği gibi vahyin bize ‘tamamlanmış bir dünya’ verdiği ve insanın bu dünyayı eksiltmek veya çoğaltmakla değil, süslemekle yükümlü olduğu konusundaki düşüncesiyle örtüşür. İslam estetiği, dolayısıyla, süslemeci (tezyini) bir sanatı inşa eder. Hat sanatının, İslam’da ‘hüsn-ü hat’ (güzel el yazısı) olarak öne çıkışının nedeni, bence, budur.

Kur’an-ı Kerim, Nahl Suresi’nin 40. ayeti’nde Kâinatın ΌΓ (‘Kun’) emri ile yaratıldığını bildirir. ‘Kun’, Kaf ve Nûn harfleri ile yazılır. Kalem Suresi’nin başındaki harf-i mukataa da, ‘nûn’dur ve bu ‘kalem’ ile ‘nûn’ harfi arasında Gayb’a ait bir ilişki olduğu anlamına gelir. (Lokman Suresi’nin 27. ayetinde Allah’ın sözlerinin ‘denizler mürekkep olsa’ da tükenmeyeceğinin bildirilmesi, bu bağlamda anlamlıdır: ‘Mürekkep’ tükense de, Allah’ın sözlerinin yazmakla tükenmeyeceği!) Dahası, tasavvufu harf sembolizmi ile okuyan İbn Arabî,

Fütuhat'ta[{140}], bütün harflerin 'nokta'lardan oluştuğu kanısındadır.

Bütün bunlar ne anlama geliyor? Derviş Zaim, *Nokta*'da, 'nûn'un noktasının eksik olmasını nasıl yorumluyor? Yukarıda da belirttiğim gibi, film 'nûn'un noktasının eksikliği ile başlıyor ve Ahmet'in sanki sonsuz bir beyaz kâğıda benzeyen Tuz Gölü üzerine düşüp yuvarlanarak bir noktaya dönüşmesi ('nokta'nın bulunup yerine konulması) ile bitiyorsa, bunun anlamı nedir?

Bunun anlamı, 'Kun' emriyle yaratılan kâinatın, insan ile tamamlandığı ve bu tamamlığın 'nûn'daki nokta'nın yerine konulması ile gerçekleştiğidir. Aslında, Ahmet'in ölümüyle konulan 'nokta', 'gayb'ın kalemle koyduğu noktadır ve Ahmet'in ölümü insanın, işlediği bütün günah ve kötülüklerden arınmış olarak yaratılışını simgelemektedir. Dr. Tahir Uluç'un İbn Arabi'de Sembolizm[{141}] adlı o çok değerli çalışmasından alıntılayarak söylersem, Şeyh-i Ekber, 'nûn'un 'İnsanî ezeli ver[diğini]' bildirir.

Dr. Uluç şöyle devam eder: "[...] Şeyh, insan için belirlediği harflerden biri olan 'nûn'da gizli olan 'elif'i, yatay pozisyondan dik duruma getirmekle 'lâm' harfini, 'nûn'dan olma 'lâm'ın yarısını göz önüne almakla 'zây'ı bulmaktadır. Böylece insanı sembolize eden 'nûn' harfinden, Tanrı'nın zat ve sıfatını ve bu ikisini birleştiren rabıtayı temsil eden 'elif', 'zâl' ve 'lâm'ı ('ezel'i, H.Y.) çıkarmaktadır."

Derviş Zaim, Nokta'da kâinatın 'tamamlanma' sürecinin 'nokta'nın konulmasıyla, insanla gerçekleştiğini gösteriyor ve bu 'tamamlanarak' verilmiş olan dünyayı hat sanatıyla süsleyerek dile getiriyor. Estetikle tasavvufun birbirine eklemlendiği bir başyapıt. *Nokta*...

Zeki Faik izer’in ‘İnkılâp Yolunda’sı ve Bir ‘Görsel ideoloji’ Okuması

Cumhuriyet dönemi resim tarihinde ayrıcalıklı bir konumu olduğu öne sürülen ‘*d Grubu’* ressamlarının eserlerinden oluşan bir sergide, Zeki Faik İzer’in 1933’te, Cumhuriyet’in 10. yılında yaptığı büyük ebatta (176.5 x 237 cm.) bir tablo sergilendi. Tuval üzerine yağlıboya bu tablo İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndadır. Tablonun adı, *İnkılâp Yolunda*. Kemalist ideolojinin temelkoyucu unsurlarını görselleştiren bir tablo - ve ne yazık ki, estetik işlevinin siyasal işlevinin gerisinde kalmasına neredeyse özen gösterilmiş olduğu her halinden belli olan bir tablo...

Burada Nicos Hadjinikolau’nun, "Resim tarihi, görsel ideolojiler tarihinden başka bir şey değildir." sözünü anmanın tam sırasıdır. Gerçekten de, Zeki Faik İzer’in *İnkılâp Yolunda* adlı bu tablosunun Cumhuriyet dönemi Türk resim tarihi bağlamında okunması, onun ‘görsel ideolojisi’nin çözümlenmesi ile mümkündür. Dolayısıyla, önce (ve elbette Hadjinikolau’dan yola çıkarak) ‘görsel ideoloji’den neyin anlaşılması gerektiğini ortaya koymakta fayda vardır.

Önce şu: Bir resmin ‘görsel ideoloji’si, o resmi yapan ressamın siyasal ideolojisi ile bir ve aynı şey değildir. Balzac’ın, aşırı bir *royaliste* (kralcı) ve feodal düzenin savunucusu olmasına rağmen, romanlarında burjuva değerlerinin öne çıkışı gibi! Dolayısıyla, ‘görsel ideoloji’, ressama değil, resme aittir ve ‘görsel ideoloji’yi çözümlemeye dayalı bir okuma, o nedenle, ‘metin merkezli’ bir okuma olacaktır; - ya da, metnin niyetinin ortaya konulması...

Şimdi ‘görsel ideoloji’yi (Hadjinikolau’ya göre) tanımlayabiliriz artık: Nicos Hadjinikolau’nun Türkçeye *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*{142} adıyla çevrilen kitabında ayrıntılı olarak ele alınan ‘görsel ideoloji’, bir tablonun formel ve tematik unsurlarının özgül (*specifique*) bir birleşkesidir (*cotnbinaison*). Bu birleşke, toplumsal bir sınıfın global ideolojisinin tikel formlarından birini teşkil eder. ‘Görsel ideoloji’, ‘olumlayıcı’ (*positive*) olduğu gibi, ‘eleştirel’ (*critique*) de olabilir.

Zeki Faik İzer’in *İnkılap Yolunda*’sına baktığımızda, ilk görülen, resmin ‘formel ve tematik unsurlarının’ doğrudan doğruya Delacroix’nın *Devrime Öncülük*

Eden Özgürlük adlı tablosundan alıntılandığıdır. Bu ‘almtılama’nın ilk farkına varanlardan biri olan Prof. Dr. Hilmi Ziya Ülken, 1942 yılında yayımlanan Resim ve Cemiyet{143} adlı risalesinde, isim vermeden bu benzerliğe değinir ve "Garp resminin büyük kompozisyonlarını taklid etmek çıraklık için faydalı bir yoldur [...] [h]er kompozisyon içtimai bir heyecanın ve kendi devrinin mahsulüdür. Onun kabataslak adapte edilmesi sahte eserler meydana çıkarabilir. ‘Kurtulmuş Kudüs’ü adapte ederek nasıl İstiklal destanını yazmak mümkün değilse, Delacroix veya Turner’i adapte ederek de tarihimizi veya inkılâbımızı tasvir etmeye imkân yoktur. Her terkip ruhunu kendi dünyasının hakikatlerinden ve inançlarından alacaktır." der. Zeki Faik İzer’in, Hilmi Ziya Ülken’in deyişiyle, Delacroix’i ‘kabataslak adapte’ edişi (dolayısıyla, *İnkılâp Yolunda*’yı, Türk Devrimi’ni ‘tasvir etme’sine imkân olmayan ‘sahte eser’ sayması), onun aşırı ‘Batı hayranlığı’nın sonucu olarak açıklanagelmiştir. Nitekim, Nahid Sırrı Örik de 1943 yılında açılan 5. Devlet Resim ve Heykel Sergisi dolayısıyla yazdığı bir yazıda{144} Zeki Faik İzer’in bu sergideki resimlerinden söz ederken şöyle der: "Bir de küçük bir Çıplak Kadın’ı var ki, eski zaman resimlerini hatırlatmakta ve mahalli hiç bir hatıra taşımamaktadır. Zeki Faik’in frenkliğini ve Frengistanı daima hatırlattığını yıllarca evvel de söylemiştim."

‘*İnkılap Yolunda*’nın ‘görsel ideoloji’si, ‘formel ve tematik unsurların’ İnkılaba Rehberlik Eden Hürriyet’in ‘formel ve ideolojik unsurları’nın bir çoğaltması (ya da, bir kopyası, taklidi) olmak itibariyle Delacroix’nın resminin ‘görsel ideoloji’sini tekrarlamaktan ötede bir anlam taşımıyor. 1789 Büyük Fransız Devrimi Delacroix için ne anlam taşıyorsa, Kemalist devrim de, Zeki Faik İzer için tastamam o anlama geliyor...

Böyle bir şey olabilir mi? 1789 Büyük Fransız Devrimi, her şeyden önce, burjuvaziyi, soylu sınıflara karşı iktidara taşıyan bir Burjuva devrimi idi; - kendine özgü tarihsel ve toplumsal koşullarda gerçekleşmiş, özgül (*specifique*) bir devrim! Delacroix’nın resminde işçiler, burjuvalar ve üniversitelileri temsil eden tiplerin, 1789 Devrimi bağlamında öne çıkıyor olmalarında anlaşılmayacak bir taraf yoktur. Ama Kemalist Devrim’in apayrı bileşenleri var. Söylemesi bile fazla: Kemalist Devrimin gerçekleşme koşulları, çok farklıdır! Biri 18. yüzyılda, öteki 20. yüzyılda yapılmış iki devrimden birinin, ötekinin kopyası gibi sunulması! Bu, Zeki Faik İzer’in, tarih bilincinden ne kertede yoksun olduğunu gösterir.

Meselenin bir başka yanı daha var. Elbette, edebiyat alanında olduğu gibi, sanatın öteki alanlarında da, ‘metinler arası ilişkiler’ geçerlidir. Julia

Kristeva’nın deyişiyle, ‘bir metin, öteki [daha önceki H.Y.] metnin özümsenmesinden ve dönüşmesinden başka bir şey değildir’. Kristeva, *Semeiotike*’de[{145}], ‘metinlerarasındaki olumlayıcı ve olumsuzlayıcı ilişkiler[in] modern şiirsel üretimin temel yasası[nı]’ oluşturduğunu da söyler. Görüldüğü gibi, metinler arasında ilişki kurulmasına, sakıncalı gözüyle bakmak ya da ‘çalıntı’ (intihal) ithamında bulunmak şöyle dursun, tam tersine, sanatsal üretimin temel yasası olarak bakmak gerekiyor.

Evet ama, Zeki Faik İzer’in resmi ile Delacroix’nın resmi arasındaki ilişki, ‘metinler arası’ bir ilişki sayılarak meşru, hatta makbul mü sayılmalıdır? Elbette değil! Çünkü, Zeki Faik İzer’in yaptığı, bir metnin (Delacroix’nın resminin) ‘formel ve tematik unsurları’nı olduğu gibi kopya etmekten öte bir şey değildir. Dolayısıyla bu ilişkiyi, metinlerarası bir ilişki olarak değil, doğrudan ‘çalıntı’ (intihal) saymak gerekir.

Zeki Faik İzer’in Delacroix’la olan ilişkisi, bana Borges’in *Don Quixote* Yazarı Pierre Menard[{146}] öyküsünü hatırlattı. Borges, Pierre Menard’ı şöyle tanıtır: "O başka bir *Don Quixote* yazmak değil -bunu yapmak kolaydı- *Don Quixote* kitabının kendisini yazmak istiyordu. Söylemeye gerek yok, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı aklından bile geçirmiyordu. Onun akıllara durgunluk veren amacı, Miguel de Cervantes’inkilerle- kelime kelime, satır satır- örtüşecek birkaç sayfa yazabilmekti."

Zeki Faik, gerçek bir Pierre Menard! Zira, Delacroix’nın resminin ‘formel ve tematik unsurları’nı olduğu gibi yeniden çizmeyi aklıın ucundan bile geçirmiyor; - onun amacı, Delacroix’mn resmiyle ‘formel ve tematik unsurları’ açısından birebir örtüşecek bir resim yapabilmek!

İnkılâp Yolunda’yı Borges’in görmesini isterdim...

Kamil Fırat'ın 'Düş Kentleri' Bağlamında Bir Objenin 'Haz Objesi' Olarak Temellükü Üzerine

Kamil Fırat'ın *Düş Kentleri*[{147}] adlı fotoğraf albümü, onun 'sunuş' yazısında belirttiği gibi, 'özellikle Ege ve Akdeniz bölgesi diye tanımlanan bölgelerde kurulmuş olan Batı Anadolu uygarlığını oluşturan kentler[den]' bugüne kalanlar bağlamında o kentleri, birer 'düş kenti'ne dönüştürüyor.

Fotoğraf sanatçılarının Anadolu'daki antik kentleri, o kentlerdeki kalıntılar ve buluntuları, birer sanat objesi olarak ele aldıklarına sıklıkla tanık olunur. Kamil Fırat'ın yaklaşımı, onları sadece görsel birer alımlama objesi olarak temellük etmediğini gösteriyor. 'Temellük etme' deyişim, boşuna değil! Çünkü bir sanatçının, dünyadaki herhangi bir obje ile olan ilişkisinin, bir entelektüel arkaplan üzerinden gerçekleştirilmiş olması gerekir. Bu, o objenin, eğer söz konusu bir fotoğraf objesi ise, sadece bir duyu-verisi, bir algı sorunu olarak kavranmamış olması anlamına geliyor. Temellük etme, objenin ancak bir zihinsel dönüşüme uğratılmasıyla edinildiğini gösterir.

Resim sanatında 'temellük etme', bir objeye bir empresyonist (*izlenimci*), bir sürrealist, bir kübist, bir fovist, bir ekspresyonist (*dışavurumcu*) vd. gibi bakmakla mümkün olabilmiştir. O nedenle de, mesela, doğayı bire bir taklit eden mimetik bir resim (Hegel'in *Estetik*'inde[{148}] söz konusu ettiği Yunanlı ressam Zeuxis'in *Üzüm Salkımı* tablosunu hatırlayalım!) bu zihinsel dönüşümü gerçekleştiremediği, doğaya deyiş yerindeyse, zihniyle değil, gözüyle baktığı için, 'resim' değildir; doğayı çoğaltmaktır. Çünkü fotoğraf, Roland Barthes'ın da dediği gibi, 'kendini doğal bir şey olarak sunan objenin saf ve yalın bir transkripsiyonu olamaz.'

Buraya kadar bilinenleri hatırlattığımın farkındayım. Kamil Fırat'ın fotoğrafları konusunda söyleyeceklerimi yerli yerine oturtabilmek için, bu uzun giriş gerekliydi. Şundan dolayı: Kamil Fırat, her sergisinde ya da albümünde, fotoğraf

objesini, zihnen birbirinden çok farklı sorunsalların içinden ‘temellük’ ediyor: Kıyı sergisini oluşturan fotoğraflarda, fotoğraf makinesini âdeta bir ‘fenomenolojik kamera’ gibi kullandığında tastamam bir dışavurumcu sorunsalın; *Ufka Dair* sergisinde ‘çizgi’ye, Kubbeler sergisinde ise ‘daire’ye indirgenmiş geometrik bir minimalist sorunsalın içinden ve felsefi bir arkaplan üzerinden; *Pervaneler*{149} kitabında ise, sembolist bir sorunsalın içinden ve şiirsel bir arkaplan üzerinden okuyor ve temellük ediyor dünyayı...

Düş Kentleri’nde ise, Kamil Fırat bu defa, Antik kentlerin buluntu ve kalıntılarına empresyonist sorunsalın içinden bakıyor. Fotoğraf objelerini, âdeta empresyonist bir ressam gibi, ışığı ve rengi öne çıkararak okuyor: Mavilerin ve toprak renginin hâkim olduğu fotoğraflar! Burada sorulması gereken, Kamil Fırat’ın, bu defa empresyonizmi, antik kentlerin okunmasında niçin bir zihinsel arkaplan olarak seçtiğidir. Bunun için de Fırat’ın nasıl bir beklentiyle yola çıktığının belirlenmesi gerekiyor. Fırat’ın amacının, Antik kentlerin belgelenmesi, dolayısıyla, bu objelerin, geçmişten bugüne ve geleceğe taşınan bir tarihsellik sunumu ile temellük edilmesi olmadığını biliyoruz. Fırat, bu kentleri, tarihsel bir bağlamda değil, şimdinin, daha doğrusu o fotoğrafların çekildikleri anların zihinsel *izlenim*lerini, bir ‘haz objesi’ üretebilmek için kullanmaktadır. Objenin tarihi değil, deyiş yerindeyse, tarihin hazzıdır Kamil Fırat’ı ilgilendiren...

Fırat, Yunanlı bilge Hesykhlios’un, antik kentler için ‘haz mekânları’ deyişini kullandığım alıntılıyor. Düş Kentleri, bir defa daha doğruluyor Hesykhlios’u: ‘haz mekânları’, Kamil Fırat’ın objektifinden ‘haz fotoğrafları’na dönüşüyor.

Bir Kubbe Fotoğrafçısı: Kamil Fırat

Bilinen öyküdür: Mevlâna'nın babası Bahaüddin Veled, 1231 yılı kışında, kısa süreli bir hastalıktan sonra öldüğünde, Selçuklu veziri Muinüddin Pervane, Mevlâna'ya, ölünün türbesine ne büyüklükte bir türbe yapılmasının uygun olacağını sorunca, onun, eliyle gökkubbeyi göstererek, "Bundan daha büyüğünü yapabilir misiniz?" dediği, "Hayır." yanıtını alınca da, "öyleyse, bırakın da bu kubbenin altında yatsın!" diye ilave ettiği rivayet olunur.

Bu öykü hem sınırsız bir yüceltmenin hem de sınırsız bir alçakgönüllüğün birlikte dile getirildiğine tanıklık ediyor. Mevlâna, bu sözleriyle babasının ancak kubbesi gökkubbe büyüklüğünde bir türbeye layık bir ulu kişi olduğunu ima etmekle kalmıyor, onun aynı zamanda gökkubbenin altında, ama üzerlerini sadece bir toprak tümseğin örttüğü binlerce sıradan ölümlüden biri olduğunu da anımsatıyor bize.

Aslında, kubbenin kendisi de, biraz öyle değil midir? İranlı sanat tarihçisi Lale Bahtiyar, kubbenin İslam'da 'arş'ı temsil ettiğini önesürer. Kur'an'da Allah'ın 'Arş üzerinde istiva et[tiği]' bildirilmiştir ve bu yanıyla kutsaldır kubbe; - ama bir yanıyla da, sıradan; alelade ve profan bir yapı örtüsü.

Kubbe, oldukça erken bir form. Roma'da (Panteon), Bizans'ta (Aya Sophia), Rönesans'ta (Michelangelo'nun San Pietro'su)! Ama kubbe, asıl İran'da ve elbette Osmanlı'da yetkinliğe ulaşır. Doğan Kuban'ın *Mimarlık Kavramları*'nda{150} belirttiği gibi, "Kubbe, Osmanlı-Türk mimarlığında [...], yapının bütün biçimlenmesini yönelten ana öge olarak ortaya çıkar; Büyük Osmanlı camilerinde gördüğümüz gibi kubbe, yapıyı taçlandırır, fakat ondan bağımsız kendi kimliğini ilan etmez. Anıtsal kubbeli yapı tarihinin en son, tutarlı aşaması bu olmuştur."

Osmanlı'da tek ve merkezî kubbeye geçiş nasıl oldu? Fetihten önceki ilk Osmanlı camileri iki ana kubbeli ve yanlarda daha küçük kubbelerle örtülmüş mekânlardı; - 'zaviyeli camiler' ya da 'ters T biçimli camiler'... İstanbul'un fethinden sonra merkezileşmiş büyük bir bürokratik imparatorluğun mekân örgütlenmesi de, elbette tek ve merkezi bir kubbeyle anıtsallaşacaktı: Sinan, Baki Efendi'nin deyişiyle 'her yaneden ayağına altın akıp gel[en]' Osmanlı

başkentini, bir ‘kubbeler şehri’ne dönüştürür. Vezirler, Memalik-i Âl-i Osman’ı ‘kubbealtı’ndan yönetirler.

Kamil Fırat *Kubbe: Sonsuz Döngü* başlıklı, o görkemli fotoğraf sergisinde mimarîdeki üç boyutlu anıtsallığı, fotoğrafın iki boyutuna taşımıştı. Kolay değil: Anıtsallık, hacim ve strüktürün form yetkinliğidir; fotoğraf, bu form yetkinliğini gerçekleştirebilir mi? Kamil Fırat, bir imkânı, kısaca kubbeyi, dışarıdan, ya da dışbükey görünüşüyle mimarî objesi, ama içerden, içbükey görünüşüyle fotoğraf objesi olarak temellük etmeyi deniyor.

Kamil Fırat, kubbe’nin iç görünümünü, bir fotoğraf objesi olarak, İslam sanatının yüzey süslemeciliği geleneğine atıfta bulunarak anıtsallaştırıyor. Kubbenin iç yüzeyinin de, bir ‘kendinde-varlık’ olabileceğini; dahası, kubbenin gerçek estetiğinin, sanki dışıyla değil de, bu dairevi görünümlü iç yüzeyiyle mümkün olduğunu ima ediyor.

Daha önce de yazdım: Yüzeyle (satıhla) ilgilenmek ve bir yüzeyi süslemek, İslam estetiğinin temelkoyucu konseptidir. Kamil Fırat’ın, özel ve kendi imal ettiği bir fotoğraf makinesiyle çektiği kubbe fotoğrafları, iki boyuta indirgenen içbükey kubbe yüzeyinin, kubbe altından bakıldığında nasıl eşsiz bir estetik objeye dönüştürülebileceğini gösteriyor.

Kamil Fırat’ın ‘Ufka Dair’ Sergisi Üzerine

Şen Bilim’de[{151}] Nietzsche, "Bize kim verdi bu süngeri bütün bir ufku silmek için?" diye sorar. ‘Ufkun silinmesi’, Nietzsche için, uzak-olanla yakın-olanın, arkada-olanla önde-olanın, yüksekte olanla alçakta-olanın arasındaki farkların silinmesidir; - daha başka farkların da! Aslında, bütün farkların silinmesi, belki de! Nietzsche, ‘ufkun silinmesi’ metaforu ile ayırt edici sınır çizgilerinin ortadan kalktığı, Sarah Kaufman’ın deyişiyle ‘günün artık gün, gecenin artık gece anlamına gelme[diği] ve her şeyin kazazede bir geminin parçaları gibi, gizemli ve sonsuz bir denizde, başıboş yüzdüğü’ bir dünyayı imler. ‘Ufuk’, Nietzsche için, düzenin, ‘logos’un simgesidir. Dünyaya anlam vermede kullandığımız bütün ölçütlerin anasıdır; - o silindiğinde, anlamın anlamı kalmaz!

Kamil Fırat *Ufka Dair* konulu fotoğraf sergisinde, ufka işte tastamam böyle bakıyor. Fotoğraflar, ufku biri gökyüzü, öteki deniz olan iki yarımküreye ayıran bir çizgi (sınır çizgisi) olarak bazen keskin, bazen belirsizleşmiş, bazen de tümüyle yok olmuşluğu (silinmiş) ile sunarken, varolanı, kaybolmak üzere olanı ve kaybolanı nasıl konumlandırmak gerektiğini gösteriyor. Geceyle gündüzün birbirinden ayrılması, güneşin ufukta batmasıyla gerçekleşiyorsa eğer, ufuk, varolan’la kaybolan’ı ya da kaybolmak üzere olanı birbirinden ayırıyor demektir. Gecenin ve gündüzün anlamım veren, ufuk çizgisidir çünkü...

Kamil Fırat, denizi ve gökyüzünü maviyle verirken, o iki yarımkürenin oluşturduğu küreyi, siyah bir zeminin içine yerleştiriyor. Varolanın mavi, kaybolanın siyah olduğunu göstermek için mi? Bana öyle geliyor ki, hayır! Çünkü ufuk, bir metafor olarak, birbirinden ayırt edilen her şey için geçerlidir. Anlam, farklılıklar ya da birbirinden ayırt edilmişlikler üzerine inşa edilir. O nedenle de ufuk, anlam-vereni imler.

Fırat, *Ufka Dair*’i sunarken, ‘eriyen her şeyi içinde barındıran’dan söz ediyor. Eriyerek birbirine karışan her şey, birbirinden ayırt edilemez olanı barındırır. Onları ayırt ederek anlamlandırmak, her birini ayrı bir töz olarak birbirinden ayırmak mümkün değildir. Şeyler, onları ayırt edecek sınır çizgilerinden, ‘ufuk’tan yoksundurlar artık. Bu, Fırat’ın ‘ufuk’u, anlamın metaforu olarak

görselleştirdiğini gösterir.

Ama *Ufka Dair*'in söylemi, bundan ibaret değil. Bundan önceki sergisinde 'kubbeler'i ele alan Fırat'ın, bu kez de 'ufka dair' olanı, yine biçim olarak kubbeyi çağrıştıran yarım kürelerle görselleştirmiş olmasının anlamı ne? Bu yarımkürelerden birinin, gökyüzünün, 'gök kubbe', dünyanınsa 'yer küre' olarak dile getirildiğini düşünsek bile, biçimin, (daire'nin ya da yarım daire'nin) anlamını tam olarak kavramamız pek mümkün görünmüyor. Bu kez de Fırat, *Ufka Dair*'in sunuşunda 'Biçimi 'zaman' ile ilişkilendirmek'ten, 'zaman'm temsilleri ile yüzleşmek'ten söz ediyor. Pek iyi de, 'doğrusal' olanla (çizgi) 'döngüsel 'olanı (daire), 'zaman'ın temsilleri' olarak mı anlamalıyız? Galiba öyle! Çünkü Heidegger'in, *Varlık ve Zaman*'da{152} örnekleriyle gösterdiği gibi, Aristoteles için 'zaman' (*khronos*) bir 'sphaira'dır (küre); Hegel ise 'zaman'ın 'çembersel' (*kreislauf*) olduğunda ısrar eder. Platon'un Parmenides'inde{153} ise 'zaman', bir 'doğrusal çizgi' ile temsil edilir. Fırat, 'doğrusal ile döngüsel arasında, bir yerlerde durmak' derken, çizgi (ufuk) ile 'küre'yi (deniz ve gök) bu kez, 'zaman'ı imleyen temsiller olarak görselleştirdiğini bildirmek istiyor.

Ufka Dair'e ilişkin olarak, bir de şu soru sorulabilir: Fırat, niçin toprağı ya da karayı değil de, denizi, gökyüzüyle eşleştiriyor? Denizin ve gökyüzünün mavi oluşunun getirdiği bütünlük mü? Galiba öyle!

Kamil Fırat, minimalist bir yaklaşımla, 'anlam' ve 'zaman' gibi en karmaşık ve çetin felsefi problemleri görsel metaforlara dönüştürebilmede kendini tartışmasız bir biçimde kanıtlıyor. Bunun anlamı, Kamil Fırat'ın felsefe 'ufku' geniş bir fotoğraf sanatçısı olduğu...

Rahmi Aksungur’un Heykel Sergisi: ‘Soyutun, ‘imgeselin ve ‘Somutun Bir Aradalığı Üzerine Notlar

Rahmi Aksungur’un heykel sergisi, soyut ve geometrik olanla figüratif olanın biraradalığını, estetik bir düzeyde gerçekleştirdi. Bu, son derece çetin bir iştir ve Aksungur, bu biraradalığı, asla bir sıradanlığa düşmeden mümkün kıldı. Soyut kafesli formlara somut ve organik işlevler vererek, figüratifle geometrik stilizasyonun yapı birliğini sağlamak! Rahmi Aksungur’un kendine özgü kıldığı yontu tasarımı budur...

Gerçekten de öyle: Bu sergideki heykellerin neredeyse tümünde, geometrik kafes formları ya örneğin *Baykuş*’ta ya da *Mavi*’de olduğu gibi gövdenin bir bölümünün; *Buse*’de olduğu gibi insan yüzünün; *Sabah I*’de olduğu gibi ayakların veya *2003*’te olduğu gibi gövdenin tamamının yerini alarak organik anlamda işlevsel kılınıyor. Soyutolanı işlevsel kılmak, sanatta modernliğin olmazsa olmazıdır. Rahmi Aksungur, bu anlamda modern mimarînin bu temelkoyucu ilkesini temellük ederek, heykel sanatını mimariye eklemlemek imkânını buluyor.

Aksungur’un soyut kafes formunu kullanmadığı figürlerde ise bu kez somutun bilinçli bir biçimde tahrif edildiğinin işaretleri var. Bu, aslında Descartes’ın *idées factices* diye adlandırdığı bir tahayyüle karşılık geliyor: İmgenin dünyadan büyük olması! Dünyada ya da gerçeklikte varolmayanın imgede inşasının mümkün olabilmesi! *Sfenks*’in, *Pegasus*’un (Kanatlı At), *Şahmaran*’ın (Başı İnsan, Gövdesi Yılan), *Horus*’un (Şahin Başlı, İnsan Gövdeli), kısaca gövdesi ve başı, farklı türlerden alınarak yapıştırılmış imgelerin biraradalığından söz ediyoruz burada. Bu, Aksungur’un, bir başka düzlemde biraradalığı denemekte olduğunu gösteriyor. İlkinde, soyut kafes formlarının, somut ve figüratif-olanla biraradalığını; İkincisinde ise somut ve figüratif ama gerçeklikte varolanın, yine gerçeklikte varolan bir başka türden somut ve figüratif-olanla imgesel düzlemdeki mitolojik biraradalığı!

Yine de, imgesel-olanda üretilen bu biraradalıkta, her ne kadar mitolojik bir

gönderme varsa da, gövdenin ve başın, heykeltıraş tarafından ‘tanınabilirlik’ten yoksun kılınması, heykelde temsiliyet ilişkisini ortadan kaldıran bir ‘desemantizasyon’ anlamına gelir. Whistler’in *Battersea Köprüsü* adlı tablosunda, köprü üzerindeki figürlerin insan figürü olup olmadığı problematik bir meseledir. Whistler, kendisine bu soruyu soranlara şu yanıtı verir: "Onlar, siz ne olmasını isterseniz, odurlar." Rahmi Aksungur da, *Battersea Köprüsü* figürleri konusunda Whistler’in söylediğinin tıpkısını, yonttuğu figürleri için de, sanırım, söyleyecektir.

Böylece, Aksungur’un, giderek Malevitch’in kavramsallaştırmasıyla, *non-objective* (nesnel-olmayan) sanata yöneldiğini söylemek mümkün görünüyor. Non-objective sanat, gerçeklikte hiçbir şeye gönderme yapmıyor olmak anlamına gelir. Aksungur, figüratif-olanla soyut ve geometrik olanın biraradalığını (birinci aşama), figüratif-olan’ın temsiliyet ilişkisinden koparılarak tahrif edilmişliği ile bunun, imgesel düzlemde bir başka türden objeye bağlanması sonucunda ortaya çıkan biraradalığa eklemleyerek (ikinci aşama) tamamlıyor. Aksungur’un non-objective sanata yönelimini kendine özgü kılan da, bence budur.

{1} Kurgan, Şükrü, Ziya Paşa, Varlık Yayınlan, İstanbul, 1953.

{2} Gölpınarlı, Abdülbaki, Divan Edebiyatı Beyanındadır, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1945.

{3} Holbrook, Victoria, Aşkın Okunmaz Kıyıları, (çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç), İletişim Yayınlan, İstanbul, 1998.

{4} Erbay, Erdoğan, Eskiler ve Yeniler, Akademik Araştırmalar, Erzurum, 1997.

{5} Ercilasun, Bilge, Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkid, Akçağ Yayınlan, Ankara, 2004.

{6} Gülşen, Hacer, Milli Mücadele Dönemi Edebiyatında Edebî Tenkid, Azim Yayıncılık, İstanbul, 2005.

{7} Kaplan, Mehmet, Şiir Tahlilleri, Dergâh Yayınlan, İstanbul, 1954.

{8} Hirsch, E.D., Validity in Interpretation, Yale University Press, 1967.

{9} Hirsch, E.D., The Aims of Interpretation, University of Chicago Press, 1976.

{10} Wolff, Janet, Sanatın Toplumsal Üretimi, (çev. Ayşegül Demir), Özne Yayınlan, 2000.

{11} Tatar, Burhanettin, Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti, Vadi Yayınlan, Ankara, 1999.

{12} Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode, Mohr Siebeck, 1990.

{13} Sayın, Şara, Metinlerle Söyleşi, Multilingual Yabancı Dil Yayınlan, 1999.

{14} Fish, Stanley, Is There a Text in This Class?, Harvard University Press, 1980.

{15} Easthope, Anthony, Literary into Cultural Studies, Routledge, News York, 1991.

{16} Nietzsche, Friedrich, Ahlakın Soykütüğii Üstüne, Say Yayınları, İstanbul, 2006.

{17} Barthes, Roland, Image-Music-Text, Fontana Paperbacks, Glascow, 1977.

{18} Easthope, Anthony, Literary into Cultural Studies, Routledge, New York, 1991.

{19} Shumway, David R., Michel Foucault, Twayne Publishers, Boston, 1989.

{20} Barthes, Roland, S/Z: An Essay, Hill and Wang, 1975.

{21} Sturrock, John, Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida, Oxford University Press, 1981.

{22} Barthes, Roland, Metnin Hazzı, (çev. Ş. Demirkol), YKY, İstanbul, 2006.

{23} Jameson, Frederic, Dil Hapishanesi, YKY, İstanbul, 2002

{24} Aksoy, Nazan, Aksoy, Bülent, 'Rus Biçimciliği Üstüne Bir Ön Çalışmanın Notları', Toplum ve Bilim, 31/39.

{25} Bennet, Tony, Formalistti and Marxism, Routledge, New York, 2003.

{26} Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, Osmanlı Tarihi, Türk Tarih Kurumu Yayınlan, Ankara, 1964.

{27} Ambraseys, N.N., Finkel, C.F., The Seismicity of Turkey and Adjacent Areas, A Historical Revieıv, 1500-1800, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995.

{28} Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

{29} Tahir'ül Mevlevi, Edebiyat Lügati, (haz. Kemal E. Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973.

{30} Tezcan, Hülya, Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınlan, İstanbul, 1989.

{31} Sunat, Haluk, Hayal, Hakikat, Yaratı: Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış, Bağlam Yayınları, 2001.

{32} Sunat, Haluk, Boşluğa Açılan Kapı: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Duyarlıklı Bir Bakış, Bağlam Yayınları, 2004.

{33} Cebeci, Oğuz, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004.

{34} Gürbilek, Nurdan, Kör Ayna Kayıp Şark, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

{35} Emre, İsmet, Edebiyat ve Psikoloji, Anı Yayınlan, 2005.

{36} Gallop, Jane, Reading Lacan, Comell University Press, 1987.

{37} Felman, Shoshana, Literatüre and Psychoanalysis, The Johns Hopkins University Press, 1982.

{38} Eagleton, Terry, Edebiyat Kuramı, (çev. Esen Tarım), Aynntı Yayınları, İstanbul, 1990.

{39} Freud, Sigmund, Düşlerin Yorumu, Payel Yayınları, 1996.

{40} Chase, Cynthia, 'Transference'as Trope and Persuasion'Discourse in Psychoanalysis and Literatüre içinde, (ed. Shlomith Rimmon- Kenan), Methuen, London, 1987.

{41} Kerman, Zeynep, Tanpınar'ın Mektupları, Kültür Bakanlığı Basımevi, Ankara, 1974.

{42} Bloom, Harold, Etkilenme Endişesi, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınlan, İstanbul, 2008.

{43} Eagleton, Terry, Edebiyat Kuramı, (çev. Esen Tanm), Aynntı Yayınları, İstanbul, 1990. (Köşeli parantez içindekiler, çeviri özgün metinle karşılaştırılarak eklendi.)

{44} Freud, Sigmund, Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

{45} Kerman, Zeynep, Enginün, İnd, Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa, Dergâh Yayınlan, İstanbul, 2008.

{46} Kristeva, Julia, Desire in Langıiage, Columbia University Press, New York, 1980.

{47} Öztürk, M. Orhan, Psikanaliz ve Psikoterapi, Sevinç Matbaası, Ankara, 1985.

{48} Okay, Orhan, 'Tanpınar Tahayyülümüzde Kalsın Eski Haliyle', Türk Edebiyatı, Şubat 2008, sayı: 412.

{49} Tanpınar, Ahmet Hamdi, Yahya Kemal, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963.

{50} Tanpınar, Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, (haz. Zeynep Kerman), MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

{51} Bowie, Malcolm, Lacan, Dost Yayınlan, (çev. V. Pekel Şener), Ankara, 2007.

{52} Tanpınar, Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, (haz. Zeynep Kerman), MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

{53} Borges, Jorge Louis, 'Don Quijote Yazarı Pierre Menard', Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler içinde, (çev. Tomris Uyar), İletişim Yayınlan, İstanbul, 2005.

{54} Barthes, Roland, Göstergebilim İlkeleri, (çev. B. Vardar, M. Rifat), Kültür Bakanlığı Yayınlan, Ankara, 1979.

{55} Saussure, Ferdinand de, Genel Dilbilim Dersleri, (çev. Berke Vardar), Birey ve Toplum Yayınlan, Ankara, 1985.

{56} Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, University of California Press, 1977.

{57} Bkz. bu kitapta '"Kenara Çekilmek'ten Yola Çıkarak Sezai Karakoç'u Marksist Kuram bağlamında Yeniden Okuma Denemesi" başlıklı yazı.

{58} Godelier, Maurice, L'ldâel et Le Materiel, Fayard, Paris, 1984.

{59} Barthes, Roland, Mythologies, Paladin Books, 1972.

{60} Andrews, Walter G., ‘Stepping Aside’ (Kenara Çekilmek), Journal of Turkish Literatüre içinde, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi, sayı 1, Ankara, 2004.

{61} Tanpınar, Ahmet Hamdi, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985.

{62} Bogue, Ronald, Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme, Birey Yayınlan, İstanbul, 2002.

{63} Lacan, Jacques, Ecrits: A Selection, Tavistock Publications, Londra, 1977.

{64} Godelier, Maurice, L’Ideel et le Matâriel, Fayard, Paris, 1984.

{65} Sahlins, Marshall, Culture and Practical Reason, The University of Chicago Press, Chicago, 1976.

{66} Eagleton, Terry, Edebiyat Kuramı, (çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990.

{67} İskender Pala, Divan Şiiri Sözlüğü, L&M Yayınlan, İstanbul, 2003.

{68} Tarancı, Cahit Sıtkı, Ziya’ya Mektuplar, Varlık Yayınlan, İstanbul, 1957.

{69} Özer, Kemal, Kavganın Yüreği, Yücel Yayınlan, İstanbul, 1973.

{70} Aragon, Louis, Le Mentir Vrai, Gallimard, Paris, 1980.

{71} Vico, Gianbattista, Nem Science, Penguin Classics, Londra, 2000.

{72} Rousseau, Jean-Jacques, Dillerin Kökeni Üzerine Bir Deneme, (çev. Ömer Albayrak), İş Bankası Kültür Yayınlan, İstanbul, 2007.

{73} Lévi-Strauss, Claude, Totemisin, Beacon Press, 1971.

{74} Macit Gökberk, bunu Heidegger’in ölümü üzerine, 12 Haziran 1976 günkü Cumhuriyet gazetesinin ikinci sayfasına yazdığı, ‘İnsanın Gerçekliği’ başlıklı yazısında söylüyor.

{75} İlki, A.Turan Oflazoğlu’nun, öteki Mehmet Banş’ın çevirileri. Oflazoğlu’nunki 1979 yılında, o dönemin Kültür Bakanlığı’nın Çeviri dergisinde (1979, Eylül); Mehmet Banş’ınki ise Adam Sanat dergisinin 206. sayısında yayımlanmış.

{76} Kirk, G.S., Raven, J.V., The Presocratic Philosophers, Cambridge University Press, Cambridge, 1963.

{77} Heidegger, Martin, Holzıvege, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950.

{78} Fell, Joseph P., Heidegger and Sartre: An Essay on Being and Place, Columbia University Press, 1979.

{79} Morin, Edgar, Aşk, Şiir, Bilgelik, Om Yayınevi, İstanbul, 1999.

{80} Aydın, Hüseyin, Metafizikçi Olarak Nietzsche, Uludağ Basımevi, Bursa, 1984.

{81} France, Anatole, Edebiyat Hayatı, MEB Devlet Kitapları, Ankara, 1967. 82 Uysal, Sermet Sami, Yahya Kemal’le Sohbetler, Kitap Yayınlan, İstanbul, 1959.

{82} Uysal, Sermet Sami, Yahya Kemal’le Sohbetler, Kitap Yayınları, İstanbul, 1959.

{83} Çelebi, Asaf Hâlet, Benim Gözümle Şiir Davası, İstanbul Dergisi, İstanbul, Temmuz-Aralık 1954’ten aktaran; Semih Güngör, Asaf Hâlet Çelebi, Suffe, İstanbul, 1985.

{84} Rifat, Oktay, Perçemli Sokak, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956.

{85} Murdoch, iris, Ateş ve Güneş - Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.

{86} Tanpınar, Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, (haz. Zeynep Kerman), MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

{87} Aragon, Louis, Les Yeux d’Elsa, Seghers, Paris, 1981.

{88} Ayda, Adile, Yahya Kemal: Fikir ve Şiir Dünyası, Ankara, 1979.

{89} Valéry, Paul, Degas, Danse, Dessin, Gallimard, Paris, 1998.

{90} Jakobson, Roman, Closing Statement: Linguistics and Poetics, Style in Language, (ed. Thomas A. Sebeok), MIT Press, Cambridge-Mass, 1960.

{91} Tahir-ül Mevlevî, Edebiyat Lügati, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973.

{92} Kemal, Yahya, Edebiyata Dair, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul, 1971.

{93} Kaplan, Mehmet, Edebiyatımızın İçinden, Dergâh Yayınlan, İstanbul, 1978.

{94} Bayrav, Süheyla Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi, İstanbul Üniversitesi Yayınlan, İstanbul, 1976.

{95} Dergâh, Eylül 2005.

{96} Finley, Moses, The World ofOdysseus, Pelican Books, 1962.

{97} Kilito, Abdelfettah, l'Auteur et ses Doubles, Editions du Seuil, 1985.

{98} Bayrav, Süheyla, a.g.e.

{99} Uysal, Sermet Sami, Yahya Kemal'le Sohbetler, Kitap Yayınları, İstanbul, 1959

{100} Necatigil, Behçet, Mektuplar, 1000 Tane Yayınlan, 1988.

{101} Cansever, Edip, Sevda ile Sevgi, Koza Yayınlan, İstanbul, 1977.

{102} Bezirci, Asım, Çeviri Şiirler, İstanbul, 1982.

{103} Yücel, Can, Her Boydan, Adam Yayınlan, İstanbul, 1984.

{104} Ülken, Hilmi Ziya, Felsefeye Giriş, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1963.

{105} Tanpınar, Ahmet Hamdi, 'Medeniyetin Değiştirmesi ve İç İnsan', Yaşadığım Gibi, (haz. Birol Emil), Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1970.

{106} Eagleton, Terry, 'How to Read a Poem?', Times, 20 Ocak 2007.

{107} Daha önce de Anthony Easthope'un Poetry as Discourse'undan yararlanarak, Jacobson'un bu analizinden söz etmiştim. Okurlarım, bu konuda daha ayrıntılı bir okuma yapmak isterlerse, Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar (Yapı Kredi Yayınlan, İstanbul, 2005) adlı kitabımdaki 'Şiir Dili ve Reklam Dili' başlıklı yazımıza bakabilirler.

{108} Paz, Octavio, Öteki Ses, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997.

{109} Ferlinghetti, Lawrence, *A Coney Island of Mind*, New Directions Publishing, 1958.

{110} Varlık, Mart 19%, 62. Sayı.

{111} Beyatlı, Yahya Kemal, Edebiyata Dair, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul, 1971.

{112} Yavuz, Hilmi, Ceviz Sandıktaki Anılar, Can Yayınlan, İstanbul, 1991.

{113} Bilgegil, M. Kaya, İslam İlimleri Dergisi, sayı:l, 1959.

{114} Gökberk, Macit, Felsefe Tarihi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1961.

{115} Demirci, Mehmet, Yahya Kemal ve Mehmet Akif'te Tasavvuf, Akademi Kitabevi, 1994.

{116} Tanpınar, Ahmet Hamdi, Yahya Kemal, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963.

{117} Ülgener, Sabri, Zihniyet ve Din, Der Yayınlan, İstanbul, 1981.

{118} Weber, Max, Wirtschaft und Gesellschaft, Mohr Siebeck, 1980.

{119} Bolat, Ali, Melâmetilik, İnsan Yayınları, İstanbul, 2003. (Bu arada Bolat'ın, aynı yayınevinden aynı adlı, daha kapsamlı bir büyük çalışmasının da yayımlandığını belirtelim.)

{120} Dağlarca, Fazıl Hüsnü, Çocuk ve Allah, Kitap Yayınlan, İstanbul, 1966.

{121} Yeni Dergi, Şubat 1974, sayı:113.

{122} Nicholson, R.A., *The Mathnawi of Jalau'ddin Rumi*, Gibb Memorial Trust, London, 1991.

{123} Holbrook, Victoria, a.g.e.

{124} *Fuad Köprülü Armağanı*, A.Ü.D.T.C.F. Yayını, İstanbul, 1953 içinde Ahmet Ateş, *Mesnevî'nin On Sekiz Beytinin Manası*.

{125} Çelebi, Asaf Hâlet, Mevlâna ve Mevlevîlik, Turgut Atasoy ve Ortağı Matbaacılık Şti., İstanbul, 1957.

{126} Sultan Veled, Maarif, (çev. Meliha Ü. Ambarcıoğlu), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1984. (Ayrıca İsrafil'in Sûr'u için bkz. Kur'ân, Tâhâ, 62; Yasin, 56; Zümer, 110.)

{127} Mevlâna, Mecâlis-i Seb'a'dan aktaran Asaf Hâlet Çelebi, a.g.e.

{128} Kristeva, Julia, Semeiotike, Seuil, Paris, 1975.

{129} Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, Mille Plateaux, Editions de Minuit, Paris, 1980.

{130} Gölpınarlı, Abdülbaki, Divan Edebiyatı Beyanındadır, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1945.

{131} Tanpınar, Ahmet Hamdi, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985.

{132} Ataç, Nurullah, Günlerin Getirdiği, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957.

{133} Snell, Bruno, Die Entdeckung des Geistes, Claassen und Goverts, Hamburg, 1948. İngilizceye *The Discovery of the Mind* başlığıyla çevrilmiştir. (Oxford, Basic, Blackwsell, 1953)

{134} Kundera, Milan, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, (çev. Fatih Özgüven), İletişim Yayınlan, İstanbul, 2000.

{135} Attali, Jacques, Le Bruit, Fayard, Paris, 2001.

{136} Teodorakis, Mikis, Sanatsal İnancım, Afa Yayınlan, İstanbul, 1987.

{137} Stark, Wemer, The Sociology of Knoıvledge, Humanities Press Intl., 1960.

{138} Derrida, Jacque, L 'endurance de La Pensee: Pour salıier Jean Beaufret, Plon, Paris, 1968.

{139} Said, Edward, Beginnings: Intention and Method, Columbia University Press, 2004.

{140} İbn Arabî, Fiitühat-ı Mekkiye, Şakir Hoca Kitabevi, İstanbul, 1977.

{141} Uluç, Tahir, İbn Arabi'de Sembolizm, İnsan Yayınlan, İstanbul, 2008.

{142} Hadjinikolau, Nicos, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Kaynak Yayıncılık, İstanbul, 1998.

{143} Ülken, Hilmi Ziya, Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942.

{144} Örik, Nahid Sim, Hayat ile Kitaplar, Adam Yayınları, İstanbul, 1995.

{145} Kristeva, Julia, a.g.e.

{146} Borges, Jorge Louis, '*Don Quijote Yazarı Pierre Menard*', Ficciones: *Hayaller ve Hikâyeler* içinde, (çev. Tomris Uyar), İletişim Yayınlan, İstanbul, 2005.

{147} Düş Kentleri, Roche'un Türkiye'deki 50. yılı dolayısıyla yayımlanmıştır.

{148} Hegel, G.YV. Frederich, Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler, Payel Yayınları, İstanbul, 1994.

{149} Fırat, Kamil, Pervaneler, Büke Yayınları, İstanbul, 2000.

{150} Kuban, Doğan, Mimarlık Kavramları, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1998.

{151} Nietzsche, Friedrich, The Gay Science, Vintage Books, New York, 1974.

{152} Heidegger, Martin, Being and Time, Harper and Row, 1962. 153Platon, Parmeıiides, İmge Kitabevi Yayınlan, Ankara, 1996.

{153} Platon, *Parmenides*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996