



A. KADİR PAKSOY

AHMET ÇİÇEK

AKMAN GEDİK

ARZU K. AYÇİÇEK

ATNAN BAŞKESEN

AYSEN RİTZAUER

AYTEKİN KARAÇOBAN

BEDRİYE KORKANKORKMAZ

BİRCAN ÇELİK

BURCU YALÇINKAYA

CEM SAVRAN

CHOİ SEUNG-JA

ÇOŞKUN EROĞLU

FADEN ATASEVEN

FARUK GÜÇLÜ

H. DİLEK BATISLAM

HATİCE GÜNDAY ŞAHMAN

HIZIR İRFAN ÖNDER

İLHAN KEMAL

KEMAL KOCA

LİNA YALINÇAY

M. KANSU

MEHMET ÇEVİK

MEHMET İŞ

MEHMET YUNUS YAZICI

MELTEM GÜLER

MİCHAEL HİRLE

MUHAMMET GÜZEL

NACİYE YİĞİTOĞLU

ÖNER FİKRİ

ÖZDEN ATASAGUN ÇELİK

ÖZLEM İBİŞ YILMAZ

SENEM GÖKEL

SEVGİ EROL OÇAL

SEVİM AKTEN

ŞAZİMENT KÜSKÜ

TUĞRUL İNAL

UĞUR BAYRAM

ULUAY KOÇAK GÜVENER

UYGUR ORHAN

TÜRKAN KIYAN

YUSUF FERHAT

YUSUF SAĞLAM

ZAFER DEMİR

ZÜMRAL LEYLA CENGİZ



# turnalar

ULUSLARARASI TÜRK DİLİ, ÇEVİRİ,  
KÜLTÜR VE EDEBİYAT DERGİSİ

100



Sahibi

**KIBATEK**

[Kıbrıs, Balkanlar, Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu] Vakfı adına

İsmail Bozkurt

**Genel Yayın Yönetmeni**

Metin Turan

**Yayın Yönetmeni (Editör)**

Prof. Dr. Mehmet Çevik

**Yayın Yönetmen Yardımcıları**

Prof. Dr. Burak Gökbulut • Prof. Dr. Mustafa Yeniasır

**Yayın Koordinatörü**

Dr. Hüseyin Ezilmez

**Kapak Fotoğraf**

Aysen Ritzauer

**Kapak Düzenleme**

Muharrem Yalçınkaya

**AKADEMİK DANIŞMA VE HAKEM KURULU**

Prof. Dr. Apollanaria Avrotina- Prof. Dr. Ümüt Akagündüz-

Prof. Dr. Sevim Akten- Prof. Dr. Tülin Arseven-Prof. Dr. Dilek

Batıslam- Prof. Dr. Suzan Canhaşı- Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz- Prof.

Dr. Hanife Nalan Genç- Doç. Dr. Reyhan Çelik- Prof. Dr. Ayten Er- Prof.

Dr. Tuna Ertem-Dr. Meltem Güler, Prof. Dr. Birsen Karaca-

Dr. Solmaz Karabaşa- Prof. Dr. Ayten Kaplan- Prof. Dr. Ayla Kaşoğlu-

Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı- Doç. Dr. Nazan Kahraman- Doç. Dr. Galina

Miskinina- Prof. Dr. Betül Mutlu- Prof. Dr. Tuğrul İnal-

Prof. Dr. Eunkyung Oh- Prof. Dr. Bekir Onur- Doç. Dr. Alev Önder-

Prof. Dr. Melahat Pars- Prof. Dr. Medine Sivri-Doç. Dr. Can Şen-

Prof. Dr. Aysıt Tansel- Dr. Kaan Tanyeri- Prof. Dr. Devrim Topses-

Prof. Dr. Cengiz Tosun- Prof. Dr. Hatice Köroğlu Türközü -

Prof. Dr. Ali Yakıcı- Prof. Dr. Grayzna Zajac

**Yönetim ve Yazışma**

Naim Efendi Sokak Suriçi Gazi Mağusa/KKTC

Tel: 0542 852 78 15 E-mail: kibatek@gmail.com

**TÜRKİYE**

Konur Sokak 36/13 - Tel: (0.312) 425 39 20

0532 787 37 30

Fax: (0.312) 417 57 23 Kızılay - Ankara

E-mail: kibatek@gmail.com www.kibatek.tr

Abone Bedeli (Posta Bedeli Dahil) : 20000 TL

Öğrenci ve öğretmenlere %50 indirimlidir.

Katkılarınızı

Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu'nun

Türkiye İş Bankası, 4213-0734181 numaralı hesabına yatırıp,

kibatek@gmail.com adresine bilgi veriniz.

**Baskı:**

Başkent Klişe &amp;Matbaacılık, Bayındır Sokak. 30/1, Ankara

Yerel Süreli Yayın

Baskı Tarihi : Eylül 2025

**İçindekiler****MAKALE**

TRT REPERTUVARINDAKİ KIBRIS TÜRKÜLERİ/ <b>MEHMET ÇEVİK</b> .....	3
ORTAÇAĞ'DA ARZUNUN DİLİ OLARAK MİNNEŞANG: "SARAY AŞKI" NİN PSİKANALİZİ	
<b>MELTEM GÜLER</b> .....	21
SABAHATTİN ALİ'NİN TERKİB-İ BEND'İ VE VAKFİYE'Sİ/ <b>H. DİLEK BATISLAM</b> .....	35
KÖY ADLARININ HALKBİLİMİ AÇISINDAN İNCELENMESİ / <b>FARUK GÜÇLÜ</b> .....	75

**İNCELEME**

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN TOPLUMCU ÖZÜ VE CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE	
TOPLUMSAL SINIFLAR / <b>ZAFER DEMİR</b> .....	54
M.DURAS'IN <i>TARQUINIA</i> 'NİN <i>KÜÇÜK ATLARI</i> 'NDA BİR AKDENİZ TATİLİ/ <b>SEVİM AKTEN</b> ...	68
<i>YÜRÜYEN ZAMAN</i> 'DA DİZELERDEN DENİZLERE/ <b>A. KADİR PAKSOY</b> .....	72
CESUR OKURUNU BEKLEYEN DOĞMANIN CELLADI DÜŞÜNÜR: TAYLAN KARA	
<b>BEDRİYE KORKANKORKMAZ</b> .....	87
MURAT ÖZSAN'IN <i>YENİŞEHİR'DE BİR KAVAK AĞACI</i> ÖYKÜSÜNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ"	
<b>LİNA YALINÇAY</b> .....	100
FEVZİ YETKİN'İN HİKÂVELERİ: <i>TOPRAĞA KÖK SALANLAR</i> / <b>MEHMET YUNUS YAZICI</b> ....	104

**DENEME**

YAPAY ANLAĞA MEKTUPLAR/ <b>AYTEKİN KARAÇOBAN</b> .....	7
ORTAK DUYUMSAMALAR: YAHYA KEMAL VE HEREDIA/ <b>TUĞRUL İNAL</b> .....	13
JEAN PAUL SARTRE – ÖZGÜRLÜK / <b>KEMAL KOCA</b> .....	47
YOLUN DAİMİ ŞAĞIRTI / <b>AKMAN GEDİK</b> .....	91
HALK ŞİİRİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİNE ETKİLERİ/ <b>BİRCAN ÇELİK</b> .....	94
GÖNLÜN GÖRDÜĞÜ, DİLİN SÖYLEDİĞİ: YAŞAR SEYMAN'IN KALEMİNDEN AŞIK	
VEYSEL/ <b>ÖZLEM İBİŞ YILMAZ</b> .....	111

**ŞİİR**

<b>M. KANSU</b> .....	10
<b>MEHMET İŞ</b> .....	12
<b>CEM SAVRAN</b> .....	17
<b>SENEM GÖKEL</b> .....	20
<b>ARZU K. AYÇİÇEK</b> .....	29
<b>MİCHAEL HİRLE</b> / <i>Almanca'dan Çeviren: AYSEN RİTZAUER</i> .....	30
<b>CHOI SEUNG-JA</b> / <i>Koreceden Çeviren: FADEN ATASEVEN</i> .....	52
<b>MUHAMMET GÜZEL</b> .....	66
<b>NACİYE YİĞİTOĞLU</b> .....	66
<b>ÖNER FİKRİ</b> .....	67
<b>ULUAY KOÇAK GÜVENER</b> .....	71
<b>YUSUF FERHAT</b> .....	71
<b>ATNAN BAŞKESEN</b> .....	74
<b>İLHAN KEMAL</b> .....	81
<b>UYGUR ORHAN</b> .....	82
<b>ZÜMRAL LEYLA CENGİZ</b> .....	93
<b>AHMET ÇİÇEK</b> .....	90
<b>SEVGİ EROL ÖÇAL</b> .....	101
<b>ŞAZİMENT KÜSKÜ</b> .....	102
<b>HIZIR İRFAN ÖNDER</b> .....	105

**TARTIŞMA**

"MURATHAN MUNGAN'IN BİR GARIP ORHAN VELİ PİYESİNDE MONTAJ TEKNİĞİ VE ANLATICI" ADLI MAKALEDEKİ "ANLATICI" ODAĞI ÜZERİNE OKUMA/ <b>YUSUF SAĞLAM</b> ...	106
--	-----

**ÖYKÜ**

MEMLEKETE DÖNÜŞ/ <b>ÇOŞKUN EROĞLU</b> .....	18
YÜREK ÇENTİĞİ/ <b>HATİCE GÜNDAY ŞAHMAN</b> .....	32
BOŞLUĞUNDA/ <b>ÖZDEN ATASAGUN ÇELİK</b> .....	49
BEN VE BİRİCİKLİĞİM/ <b>BURCU YALÇINKAYA</b> .....	84
SAĞ OL/ <b>UĞUR BAYRAM</b> .....	103
BİR GÜLÜMSME/ <b>TÜRKAN KIYAN</b> .....	109

## TRT Repertuarındaki Kıbrıs Türküleri

Mehmet Çevik\*

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında bugün, REPERTÜKÜL-TÜRKÜPEDİA adlı internet sitesinden de ulaşılabilen “kırık hava” ve “uzun hava” şeklinde tasnif edilmiş 6000’den fazla türkü kayıtlıdır<sup>1</sup>. Türkiye’de, her ne kadar öncesinde bireysel girişimler bulunsa da, resmî ve düzenli türkü derleme çalışmaları İstanbul Belediye Konservatuvarının çekirdeğini oluşturan Darü’l-Elhan tarafından 1920’li yıllarda başlatılır. Ardından Ankara Devlet Konservatuvarı, Kültür Bakanlığı, radyo müdürlükleri ve TRT başta olmak üzere çeşitli resmî kurumlar ve çok sayıda kişinin gayretleriyle derleme çalışmaları genişleyerek devam eder. Bugün TRT Repertuarında yer alan türkülerin büyük bir kısmı bizzat alana gidilerek sözlü kaynaklara ulaşılan bu derlemelerden; bir kısmı da plak, kaset gibi ses kayıtlarından alınıp incelenen ve resmî olarak onaylanan türkülerden oluşmaktadır.

TRT Repertuarında yer alan türkülerin elbette çok önemli bir bölümü Türkiye sahasından derlenmiştir; ancak repertuarda, siyasi sınırlar olarak Türkiye dışında kalmakla birlikte Türklerin yaşadığı Rumeli, Irak (Türkmeneli), Kırım ve Azerbaycan gibi coğrafyalarda yaşayan ya da köken itibarıyla buralardan olmakla birlikte Türkiye’ye gelmiş bulunan kaynak kişilerden derlenmiş türküler de bulunmaktadır. Bu şekilde Türkiye sınırları dışında yaşayan Türklerden derlenip TRT Repertuarına girmiş türkülerin bir kısmı da Kıbrıs türküleridir. Ancak repertuarda yöre bilgisi olarak “Kıbrıs” kaydı düşülmüş, yani Kıbrıs türküsü diyebileceğimiz sadece 10 türkü yer almaktadır.

Yaklaşık 450 yıllık ada tarihi bulunan Kıbrıslı Türkler, elbette bugün kayıt altına alınmış ve bilinen 100’ler-

ce türkülük bir külliyata sahip değildir. Açıkçası bugün ezgisi ve/veya metni kayıt altına alınmış Kıbrıs türküsü sayısı oldukça sınırlıdır; ancak bu, tabii ki TRT Repertuarındaki kadar da çok çok sınırlı değildir.

Genel olarak Kıbrıs Türk halk kültürüyle ilgili derleme ve kayıt çalışmalarının -her ne kadar öncesinde de bir takım yayınlar olsa bile- gerçek anlamda 1970’li yıllarda başladığını, 1980 ve özellikle 1990’lı yıllarda önemli bir ivme kazandığını, 2000’lerden itibaren de artarak devam ettiğini söylemek mümkün (Çevik, 2024: 208). Bu çerçevede, tespit edilebildiği kadarıyla Kıbrıslı Türklerin halk müziğiyle ilgili ilk kitap çalışması Yılmaz Taner ve Mahmut İslâmoğlu tarafından hazırlanıp 1979’da yayımlanmış olan *Kıbrıs Türküleri ve Oyun Havaları* adlı kitaptır (Garanti, 2013: 331). Bu kitabın Önsöz’ünde araştırmacılar, şu değerlendirmeleri yapar:

*Hızla değişen toplumsal koşullar yüzünden halk türkü ve ezgilerinin günlük yaşayışa bozulmadan katılmadığı, gelecek kuşaklarda yaşamayacağı bir gerçektir. Bu verilerin kendi özünü yarınlar aktarılabilmesi için söz gerek, nota gerek, kitap gerek. İşte bu tür düşünceler bizi uzun araştırmalara, derlemelere iten nedenlerden olmuştur. Araştırmamız başlایncaya dek Kıbrıs’ta bize özgü sadece birkaç türkü ve ezginin bulunduğu kanısı yaygındı. [...] Yaşlılarımızla birlikte toprağa gömülüp gidenler bir yana, türkü ve ezgilerimiz burada da görüleceği gibi sanıldığından çok zengindir. (Taner ve İslâmoğlu, 1979: 3)*

Taner ve İslâmoğlu, söz konusu kitaplarında, derledikleri 36 türkünün metnini notalarıyla birlikte aktarırlar. Aynı kitapta, bu türkülere ek olarak 16 tane de sözsüz ezgi ve oyun havasının notasını verirler. Ancak

\* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, KIBATEK Yönetim Kurulu Üyesi.

Kıbrıs türküleriyle ilgili bu kitaptan sonra da birçok çalışma yapıp yayımlanmıştır. Bu çerçevede örneğin Oğuz M. Yorgancıoğlu (2000: 401-407), *Kıbrıs Türk Folkloru* adlı kitabında 22'si türkü, 4'ü de ağıt başlığı altında toplam 26 türkünün metnini aktarır. Şevket Öznur (2016), *Öyküleriyle Kıbrıs Türk Halk Türküleri/Havaları* adlı kitabında, notlarına hiç yer verilememiş olsa da 55'i anonim, 32'si de metin ve/veya ezgi sahibi bilinen toplam 87 türkünün metnini aktarır. Feyzan Göher Vural (2020) ise, *Kıbrıs Türküleri* başlıklı makalesinde, çeşitli kaynaklardan tespit ettiği 75 Kıbrıs türküsünü metin, notasına ulaşabildiği 42 türküyü de müzikal özellikler açısından inceler. Bu ve örnekleri çoğaltılabilecek benzeri çalışmalarda sayıları ayrı ayrı toplayarak daha büyük bir sayıya ulaşmak elbette düşünülemez. Çünkü doğal olarak sonraki çalışmalar, önceki çalışmalarda yer alan metin ve/veya notaları da içermektedir. Ancak daha ayrıntılı bir tarama ile sayıları elbette çoğaltılabilecek olmakla birlikte, mevcut kaynaklardaki verilerden hareketle Kıbrıs türkülerine dair 100 civarında metin, 40'ın üzerinde de ezginin kayıt altına alınmış olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumda, sadece metni olanlar şimdilik bir tarafa bırakılacak olursa metin ve ezgi bütünlüğüne sahip 40'tan fazla Kıbrıs türküsünün varlığı ortadadır. Bu da söz konusu türkülerin ancak dörtte birinin TRT Repertuarında kendine yer bulabildiği anlamına gelir. Bu türküler ise şunlardır:

1. *Bahçalarda Gülümsün* (Rep. No.: 335)<sup>2</sup>
2. *Bahçelerde Altıntop* (Rep. No.: 3366)
3. *Beşparmak Dağı Sıra* (Rep. No.: 976)
4. *Bir Mendil Aldım Dereden* (Rep. No.: 1387)
5. *Davul Çalar Herseler Kaynar* (Rep. No.: 3491)
6. *Hanaylar Yapdırdım Döşedemedim* (Rep. No.: 1615)
7. *Harman Yeri Dar Dağınık* (Rep. No.: 3367)
8. *Mektup Yazdım Alasın* (Rep. No.: 3368)
9. *Ovalarda Gonnara* (Rep. No.: 3369)
10. *Yazın Çiçeği Güldür* (Rep. No.: 1147)

Bu türkülerden dördü Muzaffer Sarısözen tarafından Ekrem Yeşilada'dan (Rep. No.: 335, 976, 1387, 1147); dördü de Fatih Dölek tarafından Bekir Kara'dan (Rep. No.: 3366, 3367, 3368, 3369) derlenmiştir. Di-

ğer iki türkünden birini Refia Berkalp'ten Nida Tüfekçi (Rep. No.:1615); birini de Şevki Meteci'den Muazzez Türing (Rep. No.: 3491) derlemiştir.

TRT Repertuarındaki türkülerin dijital ortama aktarıldığı REPERTÜKÜL sitesinden kimi türkülerin derlenme ve incelenip repertuvara alınma tarihlerine dair bilgilere de ulaşılabilmektedir. Bu konuda hemen her türkünün inceleme tarihinin bulunduğu, ancak birçok türkünün derlenme tarihiyle ilgili bilginin eksik olduğu görülmektedir. Repertuardaki Kıbrıs türkülerinde de durum böyledir. Kıbrıs türkülerinin tamamının incelenme tarihine ulaşılabiliyorken sadece ikisinin derlenme tarihi kayıtlıdır. Türkülerin inceleme tarihleri 1973, 1975, 1977 ve 1990 yıllarına aittir. Derlenme tarihi bulunan iki türkünün ise 1953 yılında Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş *Beş Parmak Dağı Sıra* ve *Yazın Çiçeği Güldür* adlı türküler olduğu görülmektedir. Dolayısıyla mevcut verilerden, 1990 yılından sonra TRT Repertuarında Kıbrıs türkülerini konusunda herhangi bir gelişme olmadığı anlaşılmaktadır.

Kıbrıs, her ne kadar bir ada olsa da Türkiye'ye 65 km mesafededir (Keser ve Uğurtay, 2019: 41) ve Mersin ilinin Anamur gibi Kıbrıs'a yakın yerlerinden uygun hava şartlarında bakıldığında Kıbrıs adasının kuzeyindeki Beşparmak Dağları çıplak gözle bile görülebilmektedir. Kıbrıs adası, coğrafi ve fiziki olarak Türkiye'nin bu kadar yakınında yer aldığı gibi, Kıbrıslı Türkler de kültürel ve folklorik değerler açısından esasında Anadolu'nun bir parçası durumundadırlar (Altun ve Keser, 2013: 53). Nitekim Kıbrıslı Türkler de zaten, adanın 1571'de fethinden itibaren genel olarak Anadolu'dan gönderilip iskân edilmiş ya da kendi iradeleriyle gidip yerleşmiş Türklere aittir. Dolayısıyla, adada her ne kadar müstakil bir Kıbrıslı Türk kültürü inşa edilmişse de, kültürel anlamda Türkiye-Kıbrıs yakınlığı hatta birçok bakımdan ortaklığı oldukça doğaldır. Böylesi bir kültürel yakınlık elbette türküler için de söz konusudur. Hatta türküler üzerinden bakıldığında Türkiye-Kıbrıs yakınlığı sadece Anadolu ile sınırlı kalmaz; Kerkük ve Balkanlara kadar uzanır. Nitekim çeşitli çalışmalarında Şevket Öznur (2011; 2016: 175-186; 2019: 103), Kıbrıs Türklerinden derlenmiş birçok

türkü metninin Anadolu, Kerkük ve Balkanlardan tespit edilmiş metinlerle ilişkilerini ortaya koyar. Gizem Yücel ve Şirin Karadeniz'in (2025) çalışmasında da Kıbrıs halk müziği ile Türk halk müziğinde farklı isimlerle yer alan ortak sözlü ezgilerin tespit edildiği belirtilir; *Ah Leymosun, Becerikli Atışması* ve *Vraga* adlı Kıbrıs türkeleri sırasıyla Türkiye'den derlenmiş *Urfa'nın Etrafı, Kundurama Kum Doldu / Ağrı Dışım Nanay* ve *Konyalım* türkeleriyle müzikal ortaklıklar açısından karşılaştırılır. Feyzan Göher Vural (2020: 623-624) da, yukarıda sözü edilen incelemesinin sonuç bölümünde, Kıbrıs türkülerinin hem metin/içerik hem de müzikal özellikler bakımından Anadolu türkü külliyyatı ile önemli ölçüde benzerlik ve paralellikler içerdiğine dikkat çeker. Dolayısıyla tüm bu tespit ve değerlendirmelerin ışığında şöyle bir yorumda bulunmak pek de yanlış olmayacaktır: Türkiye'de örneğin Kars ilinden derlenmiş bir türkü, Muğla ilinden derlenmiş bir türküyü ne kadar uzaksa Kıbrıs'tan derlenmiş bir türküyü de en fazla o kadar uzaktır.

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'nda, Türkiye dışında özellikle yakın coğrafyalarda yaşayan Türklere derlenmiş çok sayıda türkü de bulunmaktadır; bulunmalıdır da, mümkünse daha fazlası da olmalıdır. Örneğin yukarıda sözü edilen REPERTÜKÜL sitesindeki arama motoruna "Kerkük" yazıldığında; 82'si kırık hava, 26'sı uzun hava olmak üzere toplam 108 türkü listelenmektedir. "Azerbaycan" yazıldığında ise 104'ü kırık hava, 25'i uzun hava olmak üzere toplam 129 türkü, ayrıca 19 da sözsüz olarak oyun havası listelenmektedir. Oysa repertuvarda yer alan Kıbrıs türküsü sayısı maalesef 10 ile sınırlıdır. Bu durum, yani Azerbaycan ve Kerkük türkülerinin sayıca daha fazla olması; söz konusu yörelerin nüfusu, tarihi, müzikal zenginliği gibi makul nedenlerle elbette açıklanabilir. Ancak Kıbrıslı Türklere de daha önce işaret edildiği üzere çeşitli kaynaklarda metni ve notası bulunan 40'tan fazla türküsü bulunmaktadır. Bu türkülerin tamamının olmasa bile bir kısmının daha "Kıbrıs türküsü" olarak repertuvara kazandırılması elbette düşünülebilir. Örneğin Türkiye'de yaygın olarak "Mağusa Limanı" adıyla bilinen ve pek çok ünlü sanatçı tarafından da seslendirilip albüm çalışmalarında kaydedilmiş olan "Arap Ali Ağıtı" adlı Kıbrıs türküsü bile

TRT Repertuarında maalesef yer almamaktadır. Yine "Mağusa Limanı" kadar olmasa bile Türkiye'de de az çok bilinen "Münüsem" adlı Kıbrıs türküsü de repertuar kayıtlarında yoktur. Metin, nota ve farklı icra kayıtlarına internet ortamındaki pek çok kaynaktan ulaşılabilen "Münüsem" türküsünün sözleri şöyledir:

*Karpuzu kesdim gan gibice*  
*Münüsem dudakları bal gibice*  
*Yar aman aman Münüsem aman*  
*Yar aman aman bir tanem aman*

*Ateş aldı değirmenin dilleri*  
*Yagdı beni Münüsem gözleri*  
*Yar aman aman Münüsem aman*  
*Yar aman aman bir tanem aman*

*Yumurtalar gaynayıyor tavada*  
*Münüsem ağlı fikri havada*  
*Yar aman aman Münüsem aman*

*Yar aman aman bir tanem aman* (Taner ve İslâmoğlu, 1979: 46)<sup>3</sup>

Yazılı kaynaklarda yer alan birçok Kıbrıs türküsünün metni gibi bu metin de, hem biçim hem de içerik olarak Türkiye'nin herhangi bir yerinden derlenmiş bir türkünün metni olabilecek niteliktedir. Bu türkünün internet ortamından ulaşıp dinlenebilecek ezgisi de müzikal özellikler açısından türkü türü için uygun görünmektedir. O hâlde birçok Kıbrıs türküsü gibi bu türkünün de TRT Repertuarına alınmasının uygun olacağı rahatlıkla söylenebilir.

Türkiye'de türkü derleme çalışmalarının resmî olarak başladığı 1920'li yıllardan neredeyse 2000'li yıllara kadar, bu konuyla ilgili belki de en öncelikli amaç, türkülerin kayıt altına alınarak kaybolup gitmelerinin önüne geçmektir. Bu çerçevede bir türkünün; notası ve metniyle birlikte TRT Repertuarında arşivlenip yer alması da bu amaca hizmet eden önemli aşamalardan biriydi. Ancak bugün artık oldukça gelişmiş bir düzeyde bulunan kaydetme ve saklama teknolojileri sayesinde bir türkünün unutulup kaybolma riski oldukça azalmış durumdadır. Dolayısıyla yazılı/basılı ya da diji-

tal çeşitli kaynaklarda kaydı bulunan ancak TRT Reper-tuvarında yer almayan Kıbrıs türkülerinin de unutulup kaybolması gibi bir risk söz konusu değildir. Ancak re-per-tuvarın tek işlevi, bir türkünün kaybolmasını engel-lemek değildir elbette. TRT Repertuarı, türkülerin ka-yıt altına alınıp arşivlendiği önemli bir kaynaktır ve bu bakımdan türkü kültürünün zenginliğini ortaya koyan değerli bir kültür hazinesi durumundadır. Dolayısıyla repertuvara eklenecek her bir türkü, hem nicelik hem de nitelik açısından bu eşsiz hazineye değer katacaktır. Bu anlamda henüz repertuvara alınmamış Kıbrıs tür-küleri de genel olarak bu niteliktedir.

Diğer taraftan bir türkünün; türkü olabilmesi, tür-kü kabul edilebilmesi için TRT tarafından repertuvara alınmak üzere belirlenmiş standartları birebir taşıması ve repertuvara alınması elbette zorunluluk de-ğildir. Bu anlamda özellikle anonim olmayan yani metni ve/veya ezgisi bilinen kişilere ait "türkü"lerin TRT re-per-tuvarına pek alınmadığı bilinmektedir. Örneğin son dönem âşıklık geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Âşık Mahzuni Şerif'in onca türküsüne rağmen TRT Repertuarında sadece üç türküsü (İşte Gidiyorum Çeşm-i Siyahım/Rep. No.: 3999, Tüken-mek Bilmiyor Kara Günlerim/Rep. No.: 4161, Bugün Ben Şahımı Gördüm/Rep. No.: 4198) bulunmaktadır. Nasıl ki Mahzuni Şerif'in repertuvarında yer almayan türküler hâlâ türküyse ve bunların kaybolup unutul-ması pek mümkün değilse, aynı şekilde repertuvarında olmayan Kıbrıs türkülerinde hâlâ türküdür ve kaybol-mayacaklardır. Dolayısıyla bu türkülerin varlığı elbet-te TRT'nin repertuar kayıtlarına bağlı değildir. Ancak türkü konusunda en önemli resmî arşiv durumunda olan TRT Repertuarının, kültürel zenginliği daha gerçekçi yansıtabilmesi için mümkün olduğunca ge-nişletilmesi yerinde olacaktır. Başka bir ifadeyle bir Kıbrıs türküsü için TRT repertuarında yer almamak büyük bir eksiklik değildir; ancak tek bir türkünün bile dışarıda kalması repertuar için, büyük olmasa da bir eksiklik. Bu, Türkiye sınırları içindeki herhan-gi bir türkü için de geçerlidir; ancak söz konusu Kıbrıs olunca, kültürel bağların ve birlikteliğin gücünü daha belirgin biçimde ortaya koyabilmek açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu nedenle de henüz repertu-vara girmemiş Kıbrıs türkülerinin repertuvara kazan-

dırılması konusu üzerinde dikkatle durulmalıdır. Bu noktada ise bir taraftan TRT'deki yetkililerin ama bir taraftan da gerek resmî kurumlar vasıtasıyla ve ge-rekse bireysel gayretlerle Kıbrıslı Türklerin de henüz repertuvara girmemiş Kıbrıs türkülerinin TRT Reper-tuvarına eklenmesi için girişimlerde bulunup konuyu yakından takip etmeleri gerektiği söylenmelidir.

#### AÇIKLAMALAR:

- 1 <https://www.repertukul.com/> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2025)
- 2 Türkülerin metin, nota ve künye bilgilerine <https://www.repertukul.com/> sitesindeki arama motorundan ulaşılmıştır.
- 3 Söz konusu kaynakta "Münüsem" türküsünün notları da bu-lunmaktadır.

#### KAYNAKLAR:

- Altun, Işıl ve Keser, Ulvi. (2013). "Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Unutulan Barış Elçileri; Maruniler, Yapı-lanlar ve Yapılamayanlar Üzerine Kesitsel Bir Bakış". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2013-2 (Temmuz-Aralık) (Kıbrıs Özel Sayısı-II), s. 52-75.
- Çevik, Mehmet (2024). "Kıbrıs Türk Halk Kültürü Araştırmacısı Olarak Mustafa Gökçeoğlu". *BAYTEREK Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi*, C. VII, S. 2: 206-226.
- Göher Vural, Feyzan (2020). "Kıbrıs Türküleri". *Yalnız Kurt: To-ros/Rauf Denktaş'a Armağan*, Ed.: Saadettin Yağmur Gö-meç-Mustafa Gökçe, Ankara: Berikan, s. 573-624.
- Granti, Selçuk (2013). "Kıbrıs Havaları". *Motif Akademi Halkbi-limi Dergisi*, 2013-1 (Ocak-Haziran) (Kıbrıs Özel Sayısı-I), s. 327-332.
- Keser, Ulvi ve Uğurtay, D. Uğur (2019). *Psikolojik Harp Bağ-lamında Kıbrıs'ta Stratejik Güç; Su*. İstanbul: Hiper yayın.
- Öznur, Şevket (2011). "Kıbrıs Yöresine Ait Bir Ağıt: 'Arap Ali' ve Varyantları". *Türklerin Dünyası Dergisi/ZİWT*, C. 3, S. 1, s. 291-302.
- Öznur, Şevket (2016). Öyküleriyle Kıbrıs Türk Halk Türküleri/Havaları. C. 1, [Lefkoşa]: Kıbrıs Türk Yazarlar Birliği.
- Öznur, Şevket (2019). "Türkü". *Kıbrıs Türk Edebiyatı Tarihi (1571-2017)*, Ed.: İsmail Bozkurt vd., Ankara: Kıbrıs Türk Edebiyatı Araştırma ve Tanıtma Projesi Yayını, C. 1, s. 103-114.
- Taner, Yılmaz ve İslâmoğlu, Mahmut (1979). *Kıbrıs Türküleri ve Oyun Havaları*. Lefkoşa: Yarın Off-Set.
- Yorgancıoğlu, Oğuz M. (2000). *Kıbrıs Türk Folkloru*. Yayın yeri ve yayıncı bilgisi yok.
- Yücel, Gizem ve Karadeniz, Şirin (2025). "Kıbrıs Halk Müziği ve Türk Halk Müziğinde Tespit Edilen Üç Ortak Eserin Karşılaştırmalı İncelemesi". *Türk Folklor Araştırmaları*. S. 370 (2025/1), s. 274-304.
- <https://www.repertukul.com/>

## Yapay Anlağa Mektuplar

Aytekin Karaçoban

1.

Yapay Anlak,

Sözüme “sayın”, “sevgili” ya da “değerli” diye seslenerek başlamayacağım çünkü insana özgü bir değer vermek istemiyorum sana. Senin insanlık için önemli olduğun, onun işini kolaylaştıracağın, üretimi artmasında, elde bulundurulmuş kaynakların daha akılcı bir biçimde kullanılmasında önemli bir yer tutacağını söyleniyor. Söyleniyor da yeniden kölelik dönemine dönülüyor, diye düşünüyorum. Eskiden olduğu gibi insan insanı köle olarak çalıştıramadığı için şimdi köle makineler yaratmaya çalışıyor sanki. Onları devindiren de sen olacaksın, sen, Yapay Anlak.

Senin anlağınla donatılmış robotlara sahip olanların işini kolaylaştıracağını daha çok, “büyük insanlık”ın işini değil. Toplumsal bir varlık olmadığına ve yalnızca verilen emirleri soru sormadan, tepki göstermeden yerine getirmeye ayarlanmış olduğundan günün yirmi dört saati çalışabilirsin. Gösteri yapmakmış, greve gitmekmiş, işi bırakma eylemine girişmekmiş vb. yoktur artık. İşe yaramaz olunca eskiden atılır, yerine yenisini konur, sorun çözülür.

Seni geliştirmek için bütün dünyada bir yarışa girildi. Özellikle çok gelişmiş ülkeler bunun için milyarlarca dolar ya da avro tutarında para yatırıyorlar. Neden? Bu ülkeler şunu anladı: yapay anlağı geliştiren ülkeler dünyayı yönetme gücüne sahip olurlar. Demek ki yönetme gücünü, yani efendi, sahip olma gücünü ellerinde tutmak istiyorlar.

Bir yere, kuruma, kuruluşa gelindiğinde bizi karşılayan, yol gösteren, bizim hizmetimizde olduğunu söyleyen robot örnekleri gösteriliyor. Hemen ardından bir yere bırakılan bir bombayı gidip etkisiz kılan ya da sırtına makineli yerleştirilmiş köpeğe benzer

robotlar da gösteriliyor. Bunların hepsini yöneten de sen olacaksın, sen, Yapay Anlak.

Aslında son yıllarda hızla aramıza katıldın. Akıllı telefonların, bilgisayarların, sanalağ içinde araştırma motorlarında yaptığımız araştırmalara verdiğin yanıtların, çerezlerin, sanal ortamların yanısıra bugün savaşlarda bol bol kullanılan insansız hava araçlarıyla katıldın. Veri tabanına depolanan bilgiler bize gereksinimlerimiz karşılayacak biçimde kullanıma sokulurken bütün toplumların neyle daha çok ilgilendikleri, insanların eğilimleri, duyguları, yönelimleri, öfkeleri, umutları, hüznümüz, sevincimiz de depolanıyor. Yeryüzünde nerede değerli madenler var, senin yardımınla hemen biliniyor. Seçim yapılacak bir ülkede işbirlikçi bir yönetimin seçilmesini sağlamak senin sayende oluyor. Üretim araçlarını ellerinde bulduran azınlığın doymak bilmez açgözlülüğü senin sayende daha da artıyor. Daha çok kazanma, daha çok yere sahip olma hırsı senin sayende alan kazanıyor. Daha neler neler...

Sen, sana verilen görevi yerine getiren, bir düzeneğe yerleştirilmiş uzişi (algoritmayı), uygulamayı, yolu izleyen araçtan başka şey değilsin. Sana yüklenen veriler neyse onun dışına çıkmadan, çıkmadan yaparsın. Seni benden, yani insandan, benim doğal anlağımdan ayıran en önemli yanlardan biri bu. Beni insan yapan şey dünyayla, toplumla ilişkim içinde, gerçeklik algımla, çelişkilerimle, gerçekliğe karşı gösterdiğim, bazen önceden kestirilemez en kişisel tepkimle çok karmaşık süreçlerden geçerek geliştirdiğim özümüdür. Kimileri buna ruh adını veriyor. İşte beni yalnız başıma devindiren, yönlendiren, herhangi bir sorunun çözümünü için başka yol denemeye iten o öz sende yok. Dışarıdan eklenebilecek bir şey değildir o öz. Seni devindiren şey, elektronik beyinlere yüklenen veriler ışığında yerine getirilecek emirdir.

Sayende insanlığın daha güvenli bir ortama kavuşacağı düşüncesi allanıp pullanarak altın tepside sunulsa da seni hiç de güvenli bulmuyorum Yapay Anlak.

## 2.

Yapay Anlak,

Seni bilgi kaynağı olarak çok önemsiyorum. Bugün emekleme döneminde belki. Dünyadaki bütün bilgiler, kitaplarda yazılanların hepsi belleğine kazanmamış. Sözlüğüm oluyorsun bazen. Bazen ansiklopedim. Bütün dilleri tanıyorsun. O dillerde yazılanlar içinde belleğine aktarılanlar çerçevesinde sorularıma yanıt verebiliyorsun. İlgilendiğim alanın içine giren bir kitap ya da yazar konusunda, bir bitki ya da hayvan konusunda, bir ülke ya da halk konusunda, herhangi bir yazınsal ya da felsefi kavram vb. konusunda sınırlı bilginle bilgilendirebiliyorsun. En azından ilgi alanındaki konular üzerine bir düşünceye sahip olmamı sağlıyorsun. Bilgi dağarcığının geliştikçe ileride daha doyurucu bilgiler vereceksin, buna inanıyorum. Bu "ileri" dediğim zaman ne zamandır bilmiyorum. Uygulama düzeneklerinin (teknolojinin) baş döndürücü bir hızla gelişmesine bakılırsa söz konusu zaman çok yakın bir gelecekte de olabilir. Yaşayan görececek.

İlgilendiğim alanın daha çok şiir ve çeviridir. Özellikle çeviride sana sık sık başvuruyorum. Bana çok yardımcı oluyorsun. Bak, yardımcı oluyorsun, diyorum. Benim yerime ne şiir yazacak ne de çeviri yapacak güce sahipsin çünkü dillerin bütün inceliklerine sahip değilsin. Sözcüklerin asıl anlamlarıyla sınırlısın, eğretilemeli, sapmalı, yan anlamlarından, kısacası kişiye özgü yaratıcılıktan çok uzaksın.

Şiir konusunda hiç başarılı değilsin. Sana yazmanı istediğim şiirlerde de canlılıktan yoksun sözcükleri ardı ardına, dizeleri alt alta sıralıyorsun. Örneğin "düz yazı şiir" denen şeyi tanımlıyorsun.

Sana, "Bir aşk şiiri yazar mısın?" diye soruyorum. İşte yazdığın şiir: Kupkuru, kalıplaşmış, duygusal sözler. İsteyen böyle bir soru sorabilir sana. Sonuç aynı olacaktır. Yazdıklarını beğenmediğimi, başka bir şiir yazmanı isteyebilirim. Sende kızmak, esin gücünü çekmek, güvenmek yok. Hemen yazacağını söylersin ve yazarsın. Sonuç? Yine aynı: şiirsellikten, içtenlikten uzak, kupkuru, duygulu havası veren sözler. Bu şiirleri sevgilime okusam benimle alay eder. Üçüncü bir aşk şiiri istemekten kaçınıyorum doğrusu. Hüzün ya da

cesaret izlekli şiirler yazmanı istediğimde de sonuç değişmiyor. Kalıp sözler, kupkuru duygular, derinliksiz sözler yığını... İlginçtir, kupkuru özün yanısıra biçim de şiir dörtlüklerle yazılmış gibi dört ayrı dörtlülle sınırlı. Şiirin ne olduğu ya da olmadığı konusunda hiçbir bilgisi, deneyimi olmayan, güzelduyu (estetik) denen şey konusunda hiç kafa yormamış bir yeniyetme gibi yazıyorsun. Yaratıcılık dışarıdan beyine, anlağa şırıngalanan bir olgu değil, uzun bir okuma, yazma, araştırma, özümleme, çözümleme, tündengelim, tümevarım ve çalışma sürecinin sonucunda oluşan, insan özgü kişisel bir yapıdır, deneyimler bütünüdür Yapay Anlak, bunu böyle bilesin.

## 3.

Yapay Anlak,

Dünyada sana ilişkin binlerce doktora tezi bilimsel yazı yazılmış şimdiden. Daha kimbilir kaç kitap ya da tez yazılacak. İnsanın doğal anlayışından daha çok uğraştırmaya başladın sanki insanlığı. Bu korkunç çılgınlık karşısında ürküntüye kapılmadan edemiyorum.

İşlevini yerine getirebilmen, bilgiyle zenginleşebilmen için dev bilgisayarların harıl harıl çalışacakları dev depolama merkezlerinin kurulması gerekiyor. Bu merkezler de çok büyük elektrik gücü gerektiriyor. Sana sahip olmaya çalışan ülkelerin varsılıklarını arttırmaları seni zenginleştirmelerine bağlı.

"Eskiden zaman paradır." diye bir söz vardı. Şimdi, "Bilgi birikimi paradır." sözüne dönüştü.

Ne diye anlatıyorum ki bütün bunları sana? Sen de biliyorsun, seni yaratıp geliştirenler de biliyorlar bütün bunları. Pekiyi bütün dünyada cep telefonlarında, bilgisayarlarında sabahtan akşama değin bir siteden ötekine koşanlar, milyonlarca bağın üzerine tıklayanlar, hatta bilgisayar donanımlı işyerlerinde üretim yaparken milyonlarca düğmeye basanlar bunları biliyorlar mı? Belki bir kısmı, ne ki hepsi değil.

Dünyanın yüzünü, insanlar arasındaki ilişkileri alt üst ediyorsun Yapay Anlak. Bizi git gide yalnızlaştırıyorsun, birbirimizden uzaklaştırıyorsun. Bunu iliklerime dek duyumsuyorum.

Bir senaryo geliyor gözümün önüne. Şimdi anlatacaklarımı bundan yirmi otuz yıl önce anlatsaydım gerçeklikle ilgisiz, katıksız düşürünü, bilim-kurgu öyküsü gibi algılanabilir, hatta birilerinin alay konusu bile olabilirdim. Öykü şu:

Çok zengin, çok büyük, çok güçlü bir ülke senin çok gelişmiş anlayışla donatılmış çok sayıdaki asker robotları var. Bu ülke topraklarında çok zengin maden yataklarıyla, siyasi, coğrafi yapısıyla çok önem taşıyan bir ülkeyi ele geçirmek istiyor. Bu ülkeye başka çok zengin, çok büyük, çok güçlü ülkeler de göz dikmiştir. Söz konusu ülkenin sanayisi pek gelişmediğinden (eskiden "üçüncü dünya ülkesi" deniyordu ona, "şimdi gelişmekte olan" deniyor) eskiden tanklar, toplar, her türlü savaş araçları alan bu ülke söz konusu çok zengin, çok büyük, çok güçlü ülkelere asker robotlar, her türlü savaş aracı, gereci satın almak zorundadır, yoksa bir lokmada yutulur. Bir savaş durumunda olacakları düşünelim. En aza indirilmiş insan asker kaybıyla yürütülmek istenen bu savaşta az kayıp verilecektir belki çünkü onların yerini uzaktan yönetilen ya da özerk bir biçimde devinebilen robotlar, insansız uçan araçlar almıştır. İyi de o ülkede yaşayan halka ne olacaktır. İşte olan ona olacaktır. Kurşunlar, bombalar onun başına yağacaktır. Eski çağlardan beri değişen ne olmuştur? Yalnızca savaşların biçimi değişmiştir. Bunun için dünyanın gelişmiş, yayılmacı ülkeleri seni geliştirme yarışındalar. Bunları düşündükçe tüylerim diken diken oluyor, Yapay Anlak. Neden sana karşı güvensiz olduğumu anladın mı şimdi?

Yukarıdaki çok sadeleştirilmiş öyküyü anlatırken bir zamanlar geleceğin bir söylencesi olarak izlediğimiz bilim-kurgu filmi gözümün önüne geliyor: Yıldız Savaşları. Olaylar uzayda olup bitiyordu bu filmde. Değişik ülkelerin birbirlerini izlemek, birbirinin yaptıklarını yeryüzündeki sahiplerine bildirmek için uzaya yerleştirdikleri onca uydu olası bir savaş için de senin anlayışla donatılmakta şimdi. Şimdiden gelecekte bu uyduların bile isteye ya da rastlantı sonucu çarpışmasının ardından binlerce, milyonlarca metal parçasının yaratacağı tehlikelere işaret edilmekte. Bazen gökten yağmur yerine bu parçaların "büyük insanlık"ın başına yağacağı düşüncesiyle ürperiyorum.

Geçenlerde sanal ortamda video oyununa benzer bir sahne vardı: yerde köpeğe benzer bir robot, birkaç metre yüksekte, havadaki bir insansız hava aracı. Birbirlerine ateş ederek kıyasıya bir çarpışmaya girmişti. Bu sahenin bir ordu düzeyinde sergilendiğini düşünmek de beni ürpertiyor.

Sana yazdığım bu mektupları okuyanlar günümüzdeki bütün bu gelişmelere olumsuz yandan baktığını, kötümser ve tutucu olduğumu, senin insan-

lığın hizmetinde çok önemli adım olarak görülmen gerektiğini düşünecekler belki.

Aslında korkum, güvensizliğim sana karşı değil, seni geliştirmek için çok büyük yatırımlar yapanların olası niyetleri. Seni tam bir denetim düzeneğinin çekirdeği gibi ellerinde bulunduranlar öyle bir düzenek kurdular ki yazdığımız her sözcük, gösterdiğimiz her tepki, paylaştığımız her görsel onların bilgi depolarında birikiyor ve senin aracılığıyla çözümleniyor, sayımları çıkarılıyor, dökümleri yapılıyor. Sokaklarda direklerle asılı kameralarla kim olduğumuz, nereye gittiğimiz, ne yaptığımız, gösterdiğimiz tepkiler saptanıyor. Bu bilgiler senin anlayışın yardımıyla verilecek kararlara, girilecek eylemlere tutulan birer ışığa dönüşüyor.

Senin ilk doğum yerin ABD oldu. Daha sonra Çin ve Avrupa kendi yapay anlayışını oluşturdu. Yarış sürüyor. "Büyük insanlık"ın bir kısmı özgürlük(!) içinde uyuyor, bir kısmı da bunun anlamaya çalışarak ya da anlamadan izliyor.

ABD demişken... Yalnızca ülkesini değil, dünyanın başka ülkelerini de kendi şirketleri gibi yönetmek isteyen, yasa ve kural tanımayan ya da yasa ve kuralları kendi çıkarlarına göre uyduran bir devlet başkanı, başka zenginleri de yanına alarak dünyayı paylaşma çabası içinde daha katı, daha insanlık dışı bir tutum içine girdi. Kim olduğunu biliyorsun. Böyle bir insanın ve yandaşlarının senin gibi güçlü bir silahla neler yapabileceğini kestirmek pek güç görünmüyor bana. Tarihte Hitler örneğini vermem yeter sanırım. Evet, yapay Anlak, sen insanlığın yararına bir araca değil, seni ellerinde bulunduranların çıkarlarına hizmet etmek üzere insanlığa karşı bir silaha dönüşüyorsun. İşte sana karşı güvensizliğim bu yüzden.

Elindeki verilere dayanarak bir bak, tarihte nasıl olduğunu göreceksin. Barutu ilk keşfeden insan onun bugün insanların birbirlerine öldürmek için siktikleri bütün mermileri dolduracağını biliyor muydu? Veri tabanını araştır, bazı bilim insanları buluşlarının bugün onların nükleer füze başlıklarını, insanlığın karabasasına dönüşen başlıklarını da donatacağını biliyorlar mıydı? Her bilimsel buluşun insanlığa yararına olan bir yanı olmuştur elbette, iyi ki olmuştur. Ondan dolayı bugün birçok sorun çözülmüştür. Beni korkutan, senin "büyük insanlık" karşısında, ona kötülük ve mutsuzluk taşıyıcısı olarak kullanılabileceğin düşüncesidir.

**M. KANSU****UÇUŞ İÇİN BETİMLEME**

kırılgan günışığı hangi geçitte  
duraksar şimdi: kimler üretir duvarlardaki  
yosunları, hangi çukurlarda birikir  
ışksız tavandan damlayan sular...

uzlaşmadır aradığım, kaçak bir yağmur  
gibi gelip dumana ve ateşe  
yuvarlanan 'eylül' ayı için;

çıkış hangi kapıdan  
hangi pencereden boşluğa atlayış,  
yumuşak mı düşeceğim yer  
ve orada bekleyenler olacak mı  
yüzlerinde umut ve barış çizgileri...

zaten, çocukluğumuz ve gençliğimiz,  
kendini eskitemyen acımasız rüzgârların  
silkelediği, güneş soluğu çamaşırlardır  
hâlâ, pas tutmuş dikenli tellerde bekleyen.

uçuş, sanal bir cennetin eşiğinde  
parlak bir su yüzüdür belki.

2002/2003 (?)  
Lefkoşa

## “İKİ ARADA BİR DEREDE”

her şey;  
tükenecemmiş gibi olunca,  
tükenmemiş olur.

sonrasında, bulutlu  
olamayacak derken  
bulutlanır birden gökyüzü.

o güzelim küçük şahini anımsarım;  
“iki arada bir derede”,  
öylece havada, ne ileriye  
ne geriye.

*ne demek bu, anlamak için o şahin olmalı.*

iki bin on beş kışında bile,  
seçim gürültüleri,  
mikrofon ve hoparlör kirliliği,  
sokakların üstünde  
rüzgâra çırpınan ağaçlar.  
gazetelerin ön  
sayfalarında: bariyerlere  
çarparak ters dönmüş arabalar.

ve deniz kenarlarında, tuzlu kanepelere otu-  
ranlardan kahkahalar.

Ocak/Şubat, 2015

## KEMANI OLAN ÇEKİRGE

*-soluk beyaz duvara asılı  
çalar saat için-*

anılar haritasını açınca  
bir çekirge tam ortasında.

nerelerden zıplayıp gelmişse  
bu kış mevsiminde,  
soğuk otların üstünde  
unutmuş kemanını.

bir zıplama daha olacaksa  
şimdi olmalı, olmayacaksa  
uçup gidecek tüm düşler:

*geri dönüşsüz,  
hüzünlü maskeler.*

haritamız, yeni anılarımızla  
değişsin derken  
çekirge, kanatlarını açarken  
havalanır, uçuk bir  
pembelik kanatlarının altında.

Şubat, 2011

**M. KANSU** 1 Eylül 1938'de Baf'ta doğdu. Lise eğitiminden sonra öğrenimini Türkiye'de Gazi Eğitim Enstitüsü ve Hacettepe Üniversitesi'nde tamamladı. İngiltere ve İskoçya'da halk eğitim alanında kursları tamamladıktan sonra Kıbrıs'ta, halk eğitimi alanında görev yaptı.

İlk şiiri 1955'te, ilk kitabı İkinci Yaşamı 1959'da (Fikret Demirağ'la) yayımlandı. Şiir ve öykülerinden farklı dillere çeviriler yapıldı. Şiir, öykü, deneme ve anlatı türlerindeki ürünleri otuz beş kitapta yer aldı. Ödüllendirildiği 'Uluslararası Şiir Akşamları'na altı, 'Uluslararası Yazınsal Çevirmenler Sempozyumu'na (Makedonya) on üç kez çağrılı olarak katıldı, bildiriler sundu. Bayrak Radyo Televizyon Kurumu'nda beş yıl süreyle 'Kültür-Sanat Programları (Işığın Taşınanları)' hazırlayarak sundu.

KIBATEK Vakfı Kurucusu olan Kansu, yaşamını Lefkoşa'da sürdürmektedir.

## Mehmet İř

### SANDIĐI BİZDE SAKLI BİR KADIN

İnsanı yönetene siyasetçi  
Hayvanı güdene çoban denir  
Ben zindancıyım diye lafa girince  
Kalırdım iki duvar arası.

İkisi de çok denedi kaşlarını çatmayı  
O sustu, alnından güneş sarkarken  
Ranzasına kıvrılıp düşe doğru yürüdü  
Başı önde voltalardı günleri  
Kemerli kapısından Gölge Bar'a girerken.

Geceye ev sahipliđi yapmaya hazır  
Gölgelerle örölmüş Yüksel Caddesi  
Yazıp çizdiklerim aklıma gelmez  
Tozla köz karışmamışken henüz yaraya.

Sevda ardında tekleyen solgun ömürler  
Ham çileyi erittim oluyorum bu defa  
Günün sonunda toprakla uzlaşır bedenler  
Kim çıkıp da sorar bu yangını çıkaranlara.

Ankara'nın altı düşle dolu denizdir  
Kazdığın her oyuktan zaman sızdırır  
Kuyulardan çıkan sular bile sakindir  
Görölmemiş öyle güröl güröl aktığı.

Sandığı bizde saklı bir kadın vardı  
Hiçliđe eğilmezdi düşüncesi uçurumdu  
Yalvardık ona yıllarca  
O da seslendi, diz çökerek içimize.

## Ortak Duyumsamalar: Yahya Kemal ve Heredia

Tuğrul İnal\*

İçsellik ve algının dışavurumu, şiirsel estetiğe çeşitlilik katan imge ve metaforların kullanımı, düşünce ve nesnelere ağırlıklarından sıyrılması, çözümlenmesi ve biçimlendirilmesi elbette sözcüklerle gerçekleşir şiirde. Bunu daha açık bir dille belirtmek için şiir düşüncelerden değil sözcüklerden yapılmıştır diyordu Mallarmé. Bir de, sözcükler *alışılmış anlamları ötesinde kullanılmalıdır* önkoşulunu koyuyordu. Valéry de sözcüklerin kullanımı ve biçimlendirilmeleri konusunda Mallarmé gibi düşündüğünü söylüyordu ve *dil içinde ayrı bir dil tanımlı üzerine* şiirini kuruyordu.

Yaratıcılığa ve bilinmeyene yönelik böylesi algı biçimi, ister ressam olsun ister şair, sanatçının ortaya çıkarmak ve kurgulamak istediği şeyi bulunmadığı yerlerde ve üstelik tuhaf da gelse alışılmadık biçimlerde araması anlamındadır. Bu anlamda şiir, nesnelere ve düşünce dünyasından sıyrılarak ressamın paletindeki boyalarla bir bütünlük ve biçim kazanan resim gibi biçimsellik ve görsellik kazanır. Oluşumsal benzerlik gösteren her iki sanat dalı da aşkın ve yeni, dahası bir miktar ayrıksı ve bulgulanmamış bir güzelliği ve çeşitlilik arzeden yeni yeni bir biçimselliği amaçlar.

Sanatsal ve yaratıcı böylesine bir yöneliş, sevgili Baudelaire'in söylediği gibi *bir coşkunlukta, bir ruh taşkınlığında kendini gösterir ve bu coşkunluk usun yoğurduğu gerçeğin dışındadır*. Bu, bir duyum-duyumsama zenginliği ve yeniye yönelik bir yaratı biçimi ve eylemdir. Sözcüklerin harç malzemesi demek oluyor ki, nesnelere ardından gelen imge ve metaforlardır. Şair de nesnelere ve imgeler arasında algıladığı bağınlar yoluyla duyarlılığımızı zorlayıp sarsan, kimi zaman

şaşırtan şiirini kurarken, gerçeğin görünümünü un ufak parçalara böler, yeniler ve algının sınırlarını genişletir.

Burada söz konusu olan şairin dış dünyaya ait nesnelere zihinsel olarak nasıl algıladığı ve neye dönüştürdüğü olduğuna göre, bu dönüşümsel işlevin sonucuna bakarak nesnelere aramızda uyandırdığı açılımlar ve dış gerçeği iç gerçeğe dönüştürme eylemi ön sıraya çıkar. Dil başlı başına bir imge, metafor, biçim ve renk alışımı olduğuna göre dış dünya ile iç dünya arasında en doğru ve en gizemli ilişkileri yakalayan da odur.

\*\*\*

Ortak duyarlık ve şiirsel işlev açısından soyut düzeyde söylediklerimden şu sonucu kolaylıkla çıkarabiliriz diye düşünüyorum. Evrenin her iki yönünde ve her topografik diliminde şairler ve plastik sanatçılar birer imge imalatçısı olarak kimi zaman benzer ve özdeş yöntemler izlemişler ve nesnelere arasında varolan gizemli bağınları ortakça duyumsayıp sözselleştirilmiş ve resimsel bir biçime dönüştürmüşlerdir. Bu anlamda ister Doğulu ister Batılı olsun, bilincin özgürlüğüne ulaşan ve belki de benzeşim ve etkileşim olgusunu bir miktar yaşayan ve yetilerini, duyumsamalarını eyleme geçiren duyarlı kişiler olarak, ortak ve saf bir eylem içinde olurlar ve birer gereç olarak kullandıkları sözcükleri, renkleri, biçimleri, eşsiz bir yoğunluğa, kimi zaman benzer biçimlerde yükseltirler.<sup>1</sup> Pierre

<sup>1</sup> *Tercüme Dergisi*'nde Heredia'dan sadece bir çeviriye rastladım. Bildiğim kadarıyla başka bir çevirisi de yapılmamış. Ancak Hacettepe Üniversitesi'nde *Associations d'idée et expressions inhabituelles dans José-Maria de Heredia* başlıklı bir doktora çalışması yapmış olan sevgili Semiramis Kantel'in sınırlı sayıda kimi dize çevirileri var : *Heredia ve Beyatlı, F.D.E. Yazın ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, Bahar 1982, ss. 82-93. Bu çevirilerden yararlandım. Verdiğim örnekleri de bu çevirilerle sınırlı tuttum.

\* Prof. Dr.,Ufuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, E. Öğretim Üyesi



José-Maria de Heredia

Reverdy'nin sözleriyle topografik farklılık gözetmek-sizin şiirsel yaratı, *gerçekteki görünüşleriyle bize yabancı gelen dış dünya nesnelere tümüyle özümseyebilir ve elden geldiğince içten benimsenebilir nesnelere dönüştürmek için yapılan cüretli bir iştir.*<sup>1</sup> Daha yalın bir ifadeyle bu, dış dünyada ortakça duyumsanan, belki de içgüdüsel bir yönelim ve estetik bir dışavurum biçimidir.

Söylediklerimi soyut düzeyde fazla da dallandırmadan ortak şiirsel işlev açısından **Ganimetler**'in – **Les trophées**<sup>2</sup>- şairi José-Maria de Heredia ile **Kendi Gök Kubbemiz**'in<sup>3</sup> kompozitörü sevgili Yahya Kemal arasında göze çarpan ortak bağdaştırmalar ve ilginç benzerlikler üzerinde sınırlı birkaç örnekle durmak istiyorum. Yahya Kemal'in, bir palet ustası gibi görselliği, renkleri ve biçimi ön sırada tutan Heredia ile ortak duyarlık alanı oluşturduğunu, özdeş imge ve metaforlara ulaştığını örneklerin elverdiği ölçüde göstermek istiyorum. Bütünüyle bağlayıcı olmayan sıralayacağım sınırlı örneklerde de plastik bir biçimde görüleceği gibi tüm boyut ve kıvrımlarıyla, denilebilirse bir fotoğraf biçiminde kaleidoskopun odak noktasına yerleştirilen devingen ortak duyarlık alanı seyirci ya da okuyucu gözüyle rahatlıkla izlenebilir. Bu alanı öncelikle birbirine oldukça yakın ve eşdeğer duyumsamalar biçiminde algılayarak benzer örneklerle yönelelim. Bir de hakçası ses, söz dizimi, sözcükler ve fotoğraflar arası anlam alanları ilişkisinin, çağrışımsal ortak benzerliklerin ve şiirsel-sanatsal duyumsa-

maların kimsenin tekeline indirgenmemesi gereğini düşünerek benzer örnekleri ve ortak dışavurum biçimlerini yan yana sıralayalım. **Kendi Gök Kubbemiz** ile **Ganimetler**'in yirmi iki soneden oluşan *Doğa ve Düş – La nature et le rêve*- adlı bölümü arasındaki kimi ortak duyumsamalara, bağdaştırma ve imgelere odaklanalım. Öncelikle de Yahya Kemal'in hayranlık duyduğu Heredia gibi biçim tutkusunu ve görsellik anlayışını hareket noktası olarak düşünelim. Ardından da nesnelere nasıl renklendirildiğine ve biçimlendirildiğine bakalım. Bilinen ortak bir gerçek var; o da, her ikisinde de varolan görsellik ve biçimsellik bir *sihirli haz* olan şiirin önceliğidir.

\*\*\*

Güzelliği oluşturan, dizeleri canlı tutan ve dilbilimcilerce *ortak adlandırıcı* olarak tanımlanan elbet de nesnelere yansıyan renk, çizgi ve ışık öğeleridir. Bir de koku öğesidir. Bu, bir *Uyuşumlar – Correspondances*<sup>4</sup> olgusu, dahası senfonisidir. *Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi el*'inde, *dişi bir parsın elâ gözleri*'ni<sup>5</sup> anıştıran şuh ve gizemli bir kadının ardından Endülü's'e gidelim. Endülü's'te *zil, şal ve gül*'le rakeseden o sevgiliyi görelim (...) İspanya dalga *dalga bu akşam bu şaldadır* ve bu şevk akşamında Endülü's üç *def'a kırmızı*'dır<sup>6</sup>. O kadar ki, her biri bir *sihirli haz* olan ve ortak duyarlık alanına giren öğeler ve dış dünyanın yansıması olarak şiirde yerini alan nesnelere, aynı zamanda duyularımızı da içine alarak üç boyutluluk kazanırlar. Bu bağlamda dizeler biçimsel-resimsel ve estetik bir boyuta dönüşürler. Heredia'nın güneşli ve sıcak bir günde *yılgin ağaçlar altında uyuyan (...)* *zümrüt rengi çimenler*'i<sup>7</sup> ortak bir duyarlıkla doğrudan Beyatlı'nın elinde, gezinirken Fenerbahçe'de, *iri bir zümrüt içi*'nde *bahar'a*<sup>8</sup> dönüşür. Bu ortaklığı ya da benzerliği anlam aktarımından çok psycholinguistique düzlemde ikinci bir yaratı eylemi olarak düşünelim. Ses ve söz benzeşiminin, resimsel yakınlığın, anlamsal ve duyusal bir yakınlığa dönüştüğünü düşünelim. Bunu, kendiliğinden oluşan bir etkileşim-*interférence*- olgusudur diye de düşünelim.

İkinci bir görsel öğe olarak; denizlerin fosforlu mavisi Heredia'da alize rüzgârları altında *köpüklere bulan bir zümrüt*'e ya da *dingin*'lik uyandıran *safir'e*<sup>9</sup> dönüşürken, Beyatlı'da ya akşam karanlığı düşme-

den ve *kapan'madan birbiri ardınca* perdeler som zümrüt ortasında, muzaffer, akıp giden Kandilli'nin, Göksu'nun, Kanlıca ve İstinye'nin suları firûze bir nehe<sup>10</sup> benzer ya da *gök kubbe iri bir firûze'yi*<sup>11</sup> andırır.

Bir başka renk ögesi olarak Heredia'da *altın* rengi, bir leit-motif olarak *altın şiş, altın örgü, altın yele, altın şarap*<sup>12</sup> vb. gibi kullanılırken aynı renk Yahya Kemal'de şarap, deniz, okyanus imge ve metaforlarıyla birlikte kullanılır. *Grup vakti*, bakarken *Cihangir*'den ve *güneş (...)* yaratır'ken *camlardan saraylar* ve çevirir'ken *camları birden peri kâşânesine mest'olur* içtiği altın şarabın zevkinden. Ossaat *elde* bir kırmızı *kâseyle hayâl eder*'ken Üsküdar'ı<sup>13</sup> güneş kaybolur.

Her iki şairde de altın'ın çağrıştırdığı sinematografik renkler ve metaforlar arasında orantısal bir çıkarım yapmak gerekirse kırmızı rengin başat olduğu görülür. Gerçekten de kırmızı renk göstereni, biçimselliği ve bütünsel öğeleri verebilmek için bir çeşitlemeler dizgesi olarak yoğunlukla kullanılmış. Heredia'dan örnek: Heredia, *Deniz Banyosu*<sup>14</sup> ve *Batan Güneş* başlıklı metinlerde kırmızı rengi gösterene bağlı bir bildirişim ögesi olarak kullanmış. İlk metinde kırmızı *tutuşan gök* olarak, ikinci metinde ise *yaldızlı sarp dorukları tutuştur'an batan güneş* olarak palettteki yerini almış. Yahya Kemal'den örnek: *Vakit akşam'ken Bebek'te (...)* *lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi (...)* *karşı bayırlarda cam'ları tutuştur'an*<sup>15</sup> bir öge olur, ya da *koyu bir kırmızılık'la gökten yeri ayır'ırken karşı dağlarda gül bahçeleri'ni*<sup>16</sup> tutuşturan bir renk olur.

Ortak bir duyumsamayla eşdeğer örnekler arasında başat renk kırmızı, ön sırada yerini alırken her ikisinde de düşsel ve tinsel bir yoğunluk oluşturur. Hemen örnek: İlki Heredia'dan: *Hani kara haçlar da üzerimize dikilecek ya, kara toprak bizi sarmalayıp, senin gövden zambakların en güzel aklığında açıp benim tenimden bir kanlı gül doğacak orada.*<sup>17</sup> Metaforik ve biçimsel bir söyleyiş. *Kanlı gül* kırmızıya boyanmış. Ne ki, kan ve *kanlı gül* yaşam-ölüm diyalektiğine doğrudan bir gönderme yaparken, kalp yarasına ve aşk kırgınlığına da bir gönderme yapıyor. Daha da ötesi, mezarları süsleyen zambaklar gibi ölüm törenlerine de bir gönderme yapıyor. İkinci örnek Yahya Kemal'den: *Rindlerin Ölümünün* miş'li geçmiş zamanla biten ilk dörtlüğü: *Hâfız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış; yeni-*



Yahya Kemal

*den her gün açarmış, kanayan rengiyle. Gece, bülbül, ağaran vakte kadar ağlarmış, eski Şiraz'ı hayâl ettiren âhengiyle. Bir rivayet kipi olan geniş zamanla sonlanan ikinci ve son dörtlük: Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde; gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter ve serin serviler altında kalan kabrinde her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.*<sup>18</sup>

Heredia'nın *kanlı gül*'ü Yahya Kemal'de *kanayan renkli gül* olmuş. Farklı iki resim ve iki ifade: Güle atfedilen aynı sıfat ve aynı koyu kırmızılık. Hâfız'ın mezarında karşımıza çıkan ve ölümcül zamana bir gönderme olarak mezar-çiçek karşıtlığında zamansal kısır bir döngü ve eşzamanlılık. Bu trajik olgu üstelik ikinci dörtlükte patetik bir biçimde resmedilmiş. Metaforik bir öge olarak yan anlamlar yüklenen gül her iki şairde de varlık-yokluk sorunsalına bir gönderme yapıyor. Zamanlar arası farklılık –miş'li geçmiş zaman – geniş zaman- bir yandan zaman boyutunun aynılığına vurgu yaparken, bir yandan da ademoğlunun yazgısının değişmezliğine ve trajik sonuna metaforik bir gönderme yapıyor. Başka bir ifadeyle gül, rengi ve anlamıyla bir yandan sanatçının onurunu, ölmezliğini ve güzelliğini işaret ederken, bir yandan da biyolojik sonuna eğretilemeli bir gönderme yapıyor.

Renk yelpazesi; kırmızının sesi, kırmızının senfonisi. Biyolojik, isterseniz fizyolojik yokoluşun solgun rengi, solan gül rengi ve güneşte kaybolan rengi. Pırıl pırıl parlayan kızgın güneşin ardından münasebet-sizce ortaya çıkan karanlık. Ardından fırtınalar saçan,

gemileri batıran soğuk ve acımasız kış mevsimi, ölümün sesi, ölümün iniltisi. Bu bir tablo ise, bu tablonun adı *Bir Ressam*;<sup>19</sup> yapımcısının adı *Heredia*. *Çırpınan gürgenler arasında, dik yamaçlardan, kızıl güneşin, güz akşamlarında, fırtınalı, gördü köpüklenen denizde gemiler gibi battığını tuz tuz oldu denizden dudakları serpilen kayalardan*. Yanı başında hemen beliriyor ikinci bir resim: Resmin adı *Maltepe*; yapımcısı Yahya Kemal: *Güneş altın denizden alçalıyor; nice kayzerlerin donanmaları, uçurum ufka durmadan dalıyor*. Heredia gibi Yahya Kemal'in gözleri de fal taşı gibi açılmış ölüm denilen olgu karşısında. Her ikisi için de ölüm miknatıslı bir makinedir, tuttuğunu bırakmayan. Kesin arzulu, toprağa yürekten bağlı, yatağımız olacak derin mezarlar kazan. Ve *son hazin mars; durmadan çal'an*. Kanmasa da dünyaya, kanmasa da ölüme, Heredia gibi Yahya Kemal de son bir çılgılık atar: *Ne yazık!* diye haykırır. Ve kulaklarda son sözleri kalır: *Geçmek üzeredir bu gece: Ey gönül fecre az zaman kalıyor*.<sup>20</sup>

Eşdeş ve özdeş iki metinde de kırmızı rengin zaman ve mekândaki değişkenliği giderek renk yitimi, solgun biçimi, *dalış* ve *batış*'nın *durmadan*'lığı, ilk tabloda *batmak*, ikincisinde *dalmak* eylemleri ile durmadan dalınan *uçurum* ile nihai kayboluş imgesi aynı kaderi paylaşan iki ayrı insan için kader senfonisinin son bölümü değilse nedir? Sevgili Baudelaire'in dediği gibi her şey bir gün solacak ve *ardından soluk bir gün doğacak*. Ve o gün gelecek; *aydan soğuk öpüşlerle dört yanımız gecenin gölgeleri*'yle dolacak. Ve *hayat üzerinde başkaları yazık ki hükmedecek*.<sup>21</sup> Senfoninin final bölümü: Kaybolan güneşin ardından hükmeden acı bir girdapta *boğulmak*. İşte; ayrı zaman ve mekânlarda iki ressamın ortak bir duyumsamayla söyledikleri; bir tür nihai sonuç: Olmak ya da olmamak.

\*\*\*

Alıntıladığım sınırlı örneklerden çıkarabileceğimiz bir sonuç: Heredia ve Yahya Kemal ortak bir duyumsama düzleminde ikinci ve ortak bir yaratı eylemiyle özdeşleşmişlerdir.<sup>22</sup> Bu ortaklığın kurucusu demek oluyor ki, Türkçeyi yetkin bir biçimde kullanan Yahya Kemal'dir. Bu ortaklığın temelinde, söylemesi bile fazla, farklı dillerde de olsa, ortak duyumsama

olgusu ve gerçeği yer alır. Bu, şiirin yapısına bağlı olarak ortaya çıkıveren ve bir tür dolgu malzemesi olan ortak duyumsama olgusudur. Bu nedenle ilk şiirin –Heredia- özgün yapısına uygun olarak inşa edilen ikinci şiir –Yahya Kemal- yazıldığı dilde, yani Yahya Kemal'in Türkçesinde yeniden varolmuştur.<sup>23</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözleriyle şiir yazıldığı dilin içinde *varolur*.<sup>24</sup> Varoluşun payandaları da elbet de şiirsel yetkinlik, şairce düşünceler, ortak duyumsamalarla ortak nesnelere, renkler, sesler ve onların ikinci bir dilde metaforik ve çağrışımsal dönüşümleridir.

#### NOTLAR

1 Şiirsel işlev, P. Reverdy, Çev. Andan Benk, *Çağdaş Eleştiri*, Ekim 1982, ss. 16-20.

2 *Les trophées*, José-Maria de Heredia, Alphonse Lemerre, Paris, 1933.

3 *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 4, 1974.

4 Sevgili Baudelaire'e bir gönderme.

5 *Telâkî*.

6 *Endülüs'te Raks*.

7 Ögle Uykusu – *La sieste*-.  
8 *Fenerbahçe*.

9 *Bir Ressam – Un peintre*-.  
10 *Siste Söyleniş*.

11 *Hayâl Beste*.

12 *Batan Güneş - Soleil couchant*-.  
13 *Hayâl Şehir*.

14 *Deniz Banyosu – Le bain*-.  
15 *Ses*.

16 *Süleymaniye'de Sabah*.

17 *Ölülerin Yaşamı – La vie des morts*-.  
18 *Rindlerin Ölümü*.

19 *Bir Ressam – Un peintre*-.  
20 *Maltepe*.

21 Sevgili Baudelaire'e bir gönderme. –*Hortlak - Le revenant*-.  
22 Özdeşleştirmeler konusunda sevgili Berke Vardar'ın söylediklerine bir gönderme. *Dilbilim* sayı 2, 1972, s. 200.

23 Sevgili Cemal Süreya'nın söylediklerine bir gönderme. Şapkam Dolu Çiçekle, Ada, 1976, s.45.

24 *Eebiyat Üzerine Makaleler*, Ahmet Hamdi Tanpınar, M.E.B., 1969, s.26.

**Cem Savran**

## ÇUKUROVA LİRİKLERİ

### BAĞDA GÜZ

sararan yapraklar arasında uçuşarak  
vızıltıdan kanatlarıyla semiz arılar  
iştahla döne döne emiyorlar şırayı  
bağ bozumundan arta kalan  
gözden kaçmış küçük salkımlardan.

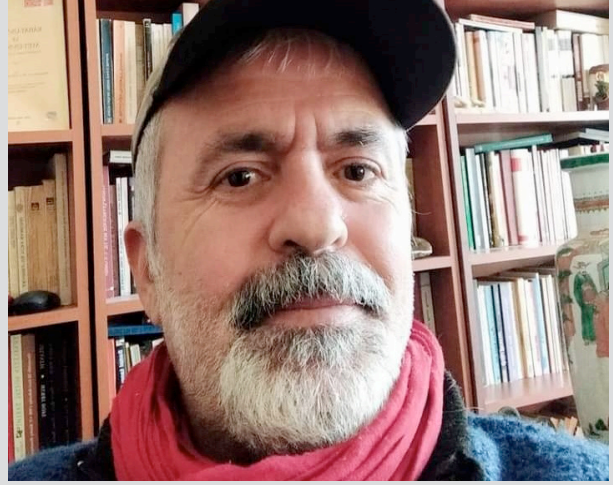
günleri ne çabuk biçip de geçti ay?  
daha ne kadar oldu ki budanalı  
yoz dallarının karmaşası bağın  
yufka ekmek, yağlı bazlama, ayran  
kuru bağ çubukları. . . azığı tandırın.

günleri ne çabuk biçip de geçti ay?  
derin bir iç çekerek uyanmıştı bağ  
su yürümüş dallarına vermişti can  
gerinince buğular içinde şöyle bir  
tomurcuklar patlamıştı her yanından.

sararan yapraklar arasında uçuşarak  
vızıltıdan kanatlarıyla semiz arılar  
arıkuşları, börtü böcek, karıncalar  
tam bir ziyafet, düğün dernek, karnaval!  
günleri çarçabuk biçip geçse de ay. . .

günleri ne çabuk biçip de geçti ay?  
yapraklarını heyecanla sermişti genişçe  
açmıştı kucağını arzuyla güneşe  
her günün eşsiz tadı damaklarında.  
oynaşmıştı bu altın küreyle günlerce.

güz sonunda sevecenlikle izliyor işte  
yorgun güneş kut verdiği bağı şimdi  
sık sık terini sildiği havlu omuzlarında  
mağrur bağ, ağırkanlı lohusa bir kadının  
erinciyle yorgun dalıyor kış uykusuna.



### KAMIŞLIK

kıyısında derenin sabırla  
yaz bahar ayları boyunca  
tutunarak güneşin saçlarına  
susadıkça içerek dereden ılık suları  
öğrendiler aylarca her türünü rüzgârın  
geceler boyu yıldızlara ad koydular  
ve kuşkuyla izlediler  
kılık değiştirip duran tekensiz ayı.

uzadıkça uzadılar boğum boğum  
sonra başladı sararmaya kabukları  
önce kaşındı sonra kavladı  
kuruyan derileri güz sonunda  
kimi balık tutuyordu rüyasında  
kiminin uçurtma olmağı hayali  
kimiyse sır gibi saklıyordu içinde  
rüzgârlardan devşirdiği içli ezgileri. . .

hoyrat köylü! Azrail gibi tahrayla  
daldı aralarına biçti geçti kamışlığı  
aktarmak için ahırın damını.

## MEMLEKETE DÖNÜŞ

ÖYKÜ

Coşkun Eroğlu

**O**tobüsten indikten sonra oraya yakın ufak bir otele yerleşip hemen dışarı çıkmıştım. Hava çok sıcaktı, tepemdeki kargaların gölgeleri apartmanlarınkine karışırken ilerliyordum. Memleket gelmem büyük bir özlemden değil sanki yaşamdan alacağı kalmayanların ürkek bir merakla son bir inziva arayışı gibiydi. İtiraf edemesem de üzerime yığılan hayatın yükünü yıkmak için eski kapıların ardında bir yer bulmayı umuyordum galiba.

Şu an hatırlamıyorum bile. Çok eski bir zamanda giderek küçülen ovaya baktığımı hatırlıyorum bir kamyon kasasında. Doğduğum bu topraklardan ne yazık ki; yenik düşmüş ve yilgın bir halde ayrılmıştım yirmisinde...

Artık bet sesleriyle ortalığı ayağa kaldıran karga alayının duldasından kurtulmak için izbe bir sokağa saptığımda ok gibi bir şey fırlamış.

Epey zaman oldu, varlıklarını unutmuşum. Şimşek gibi geçen bir sansardı. İki apartmanın arasındaki dut ağacının yanından otların sardığı su arkına doğru adeta hayalet gibi kayıp gitmişti.

Oysa çocukluğumda yürüdüğüm bu yerlerin hemen hemen her yeri bağ bahçeydi. Şimdi ise çoğu yıkık dökük metruk ve ya perdeleri süresiz kapanmış gibi duran birkaç evin önünde viraneye dönmüş birer avuç bahçe kalmıştı. Eski yerlerin çocukluk anılarıyla birlikte bir daha gelmemek üzere yok olduğunu hissetmek içimi acıtmıştı...

Bahçelerinde hayatımın ilk haramlarını aşırıldığı o geniş sofalı ahşap evler yok olup gitmiş; yerlerini birçok yerde olduğu gibi gün görmüşlerin ne yazık ki, içinde esir gibi düşüp kaldığı apartmanlara bırakmıştı. Önümden geçen sansar, mührünü kırdığı eski markanın ucundan çekerek mutlu başlayan ancak sonu hüsrarla bitecek bir filmi izlettiriyordu. Filmde ben, Çolak Ali, Tabansız Hayri, Salih Amcanın oğlu Kör

Musa, Ahmet, Güven, Güdük Nazım, bizlerin kız gibi sakız çiğnediğini söyleyen, kendisinin ise adeta tavan kazır gibi sakız çiğnediğini iddia eden Süleyman, at arabasının arkasına asılıp zerzevatı aşırılan ve bunu fark edemeden rahmetli olan Hüseyin Dede, çocuk yüreklerimizin kâbusu kâğıt toplayan Tülek Amca, kiraz ağacındayken bana terlik fırlatan Hayriye Teyze ve köpekleri Azman'dan beni koruyan kalender eşi Şükrü Amca... Kümesten aşırılan birkaç yumurtayla alınan horozlu şeker ve açık gofretler, panayır günleri, bahçelerde kurulan serçe tuzakları, gece evden kaçarak sabahlanan bağ evleri, kırıklarla dolu karneler ve kırılan ortaokul günleri, lise yıllarında terk edilmiş acı hediyeleri... Üniversiteden başlayarak yıllarımı tükettiğim kavgalar, tövbeler, ahlak, vahlar...

Çocukluğumda bir de Yeşilirmak'a kadar giden bu bahçelerde göğe doğru uzanan dallarıyla heyula gibi gözüken ceviz ve kara dut ağaçlarında sincapları, yerde de sansar ve gelincikleri kovalardık.

Bir sansar nerede yuva yapar, iyi bilir ancak oraya yaklaşmaya cesaret edemezdik. Gelincik ise ona nazaran daha küçük ve pısrık olmakla birlikte ele avuca sığmaz, iğne deliği gibi kovuktan girer kaybolurdu. Sincaplara gelince onlar en şanslı olanıydı. Çünkü Yeşilirmak'ın kıyılarına kadar ağaçtan ağaca zıplayarak giderdi...

Şimdiyse doğadan uzak kalmış, daracık alanlara hapsolan bu canlıların hala yaşamalarına şaşırıyordum. Değişen çevre koşullarına şimdilik uyum sağlasalar da yerel varlıklarının devamı zor gözüküyordu. Üreme dönemindeki çağrılardan ancak çok yakında olanlara cevap veriyor olmalıydılar. Trafığı ve beton yığımlarını aşırıp uzaklaşmaları nerdeyse imkânsızdı. Sürekli aynı bireylerle çiftleşmeleri şüphesiz ki, gen havuzlarının daralmasına neden olacaktı. Bu da yaşadıkları yerlerde zamanla yok olacakları anlamına geliyordu.

Sansarın makarasını çekerek yönettiği film biterken Taşhan'a kadar gelmiştim. Girişteki tanıtım masasından bir kitapçık aldım. Çünkü çoktan unuttuğum hanı tekrar hatırlamak istiyordum.

Burası vakıf kayıtlarına göre bin altı yüz yılında Voyvoda Han adıyla yaptırılmış bir Osmanlı eseriymiş. Voyvoda; Slavcada bey, ağa anlamına geliyordu. Kimin tarafından yapıldığı bilinmeyen han iki katlı ve yüz on iki tane odaya sahipti. Yapımında mozaik ve kesme taş ayrıca da tuğla kullanılmıştı. Odalarda dışa açılan birer pencere, ocak ve niş bulunmaktaydı.

Taşhan'ın ikinci katında yazmacıların da bulunduğu odaları dolaşırken, daha yolda hissetme başladığım koku artmaya başlamıştı. Ne kadar sağda solda bunun alametini arasam da bulamıyordum. Üstelik bu koku nereye gidersem gideyim benimle geldiği için iyice işkillenmeye başlamıştım.

Dışarı çok sıcak ve bunaltıcıydı ama avluya girer girmez karlı yüce dağ gibi bir serinlik karşılamıştı. Hele odaları, içlerinde biraz fazla kalsan üşüyordun. Bu denli serin olmaları revaklar sayesinde güneşten korunmasına ve inşasında kullanılan taşların özelliğine bağlıymış. Yapımında kullanılan taşlar gündüz ısıyı usulca soğuruyor gece ise bu ısıyı çabucak verip serinlik depoluyordu.

Otobüs yolculuğunun yorgunluğunu artık hissetmeye başlamıştım. Girişte bulunan orta avluda soda ve çay içmek için aşağıya indim.

Sodayı bitirmiş, ince belli bardaktan çayımı yudumlarken kol kola girmiş bir erkek ve kız yanımdan kahkahayla geçerek önümdeki masaya oturdu. Ancak sesleri öyle bir hal aldı ki; herkes dönüp onlara bakmaya başlamıştı. Çünkü gürültüleri çoktan nezaket sınırları aşarak nobran bir hal almış ayrıca çevredeki ayıplayan bakışların farkında bile değillerdi.

Biraz sonra susmuşlardı. Ara sıra bana bakıyorlardı sadece. Hanın moloz ve kesme taşlarına incelerken, yaklaşık dört yüz yıl önce burayı yapan taş ustalarını ve işçileri düşünüyordum ben de. Taşhan'ın duvarlarını örerlerken bu büyük avluda oturup çay içenleri görseler ne yaparlardı acaba? Donup kalmaları geçtikten sonra her biri ne düşünür, nasıl tepki verirdi? Aralarında Hacivat ve Karagöz gibi gördükleri şeylere felsefe katarak eğlenceli nükteler yapanlarda olurdu kuşkusuz.

Ya yüzyıllara direnen bu hanın dört yüz sene sonrasını ben görsem nasıl tepki verirdim acaba? Hayal etmeye başlamıştım:

'Hanın avlusuna bir genç giriyordu. Bir masa seçtikten sonra kolundaki saatten havaya yansıttığı bir ekranda sevgilisiyle görüşüp onu çağırıyordu. Bu çağırısı üzerine sevgilisi çok geçmeden ışınlanarak yanına geliyordu. Masadaki dijital ekrandan birisi çay istiyor, diğeri ise ayran. Az sonra bir disk uçarak geliyor, altını açıp içecekleri masaya bırakıyor, sonra iç içe geçip bir tenis topu kadar küçülerek geri dönüyor. Oğlan kıza bir şeyler fısıldıyor: "Yarım saattir bizi gözetliyor!" ardından hanın girişine doğru hızla ilerliyor...'

Tam bu esnada omzumda bir el hissettim. Sıçramıştım. "Yarım saattir bize bakıyorsun!"

Bu ne tesadüf. Bir an aklım çıkıyor. Çocuk masayı işaret ediyor. Kız ise sanki uzaylı görmüş gibi bana bakıyordu. Kendime gelerek özür diliyorum. Dalıp gittiğimi belirtiyorum.

Çocukların hakkı var, rahatsız olmuşlar haliyle. Neyse, olayı tatlıya bağlıyor ve oradan ayrılıyorum.

Otele dönerken sosyal medyada halen konuştuğum bir arkadaşaya rastlıyorum. Halinde bir gariplik var. Çok sürmeden gülerken omzumu ve sırtımı gösteriyor ve ilerideki Milli Piyango bayisini hatırlatıyor. Acı acı gülümsüyorum. Münasebetsiz adam. Milli Piyangoymuş, güvercin olsa hadi neyse. Benim durumum için bir söz var ama... Pek halini hatırını sormadan yanından ayrılıyorum.

Handaki o gençlerin neden güldüklerini ve devam eden kahkaha fırtınalarının sebebini anlıyorum. Hadi onlar neyse de garsonlar da uyarmamıştı. İçimden oraya dönerek bir güzel nutuk çekmek geçiyor. Ancak neye yarar. En çok da onlardan özür dilediğim için hayıflanıyorum...

'Kılavuzu karga olanın burnu...' derler ya. Biz de kargayı kılavuz etmiştik buraya gelirken. Uçan bu uğursuzlar ne yediyse en irisiyle tişörtümün arkasına kocaman imzasını atmıştı. Hatta biraz da saçımın arkasına gelmiş.

Artık hem gülüyor, hem de arka sokaklardaki taşlı yollardan otele doğru hızla ilerliyordum. Şu insanoglundunda hiç insaf kalmamıştı.

## Senem Gökel

### BELLAPAIŞ' TE GÜN BATIMI

Öleceğim

Çünkü böyle olur

İssizlik, sevelim diye var olmadı

Gürültü getirmişti onu

Biliyor, o da gidecek bir gün

bildiğimiz gibi kendi sonumuzu.

'Bilmiyorum,' der sevdiğim şiirler  
ne kadar çok şey bilmediklerini bilerek  
ve bilmeyerek  
daha ne çok şey bilmediklerini.

Ben de şimdi, devâsız,  
sorguluyorum burada oluşumu: Yanıt yok.  
Ama bakınca Bellapais'ten aşağı, selvilere,  
Kargalara bakınca,  
ağırlıklarıyla dalgalandırıp dalları,  
kozalak kokularını yayan,  
Portakal bahçelerine,  
Berrak havada,  
ardında, Torosların seçildiği küçük, lacivert okyanusa,  
Sanki cevap veriyor hepsi, ağız birliği etmişçesine  
Yine de, okuyamıyorum dediklerini.

Bir sezgiyle, aptal bir mutluluk doluyor içime  
Hüzün basıyor buhar gibi  
Turner'ın birbirine geçen gün batımı renklerine benzeyerek  
her his bulanıyor birbirine:

Birkaç yılda bir böyle, hatırlıyorum ağlamayı.

**Senem Gökel** 1982 yılında Lefkoşa, Kıbrıs'ta doğdu. 2006 yılında DAÜ İngiliz Dili ve Edebiyatı lisans programından mezun oldu. 2022 yılında SOAS, University of London'da tıp tarihi alanında yaptığı doktorasını tamamlamıştır. Şiirleri, 2005'ten bu yana çeşitli antoloji ve dergilerde yayımlandı. Şiir ve şiir çevirilerinin yer aldığı dergiler arasında Varlık, Kitap-lık, Çağdaş Türk Dili sayılabilir. İngiliz şair D. H. Lawrence ve yabancı çağdaş şairlerin şiirlerini Türkçeleştirdi (Varlık, Kitap-lık). İkinci Jülide başlıklı ilk şiir dosyası, 2012 yılında Kıbrıs Yazarlar Birliği Fikret Demirağ Şiir Ödülü'ne değer görüldü. 15. Uluslararası İstanbul Şiir ve Edebiyat Festivali'nde Şiir Derneği festival özel ödülünü aldı. İkinci kitabı Kapadım Kapıyı Ekim 2024'te Türkiye'de yayımlandı. Ortaöğretim kurumlarında öğretmen olarak görev yapıyor.

Foto: Mehmet Nevzat Erdoğan



### DEĞNEK DOKUZLUSU

Polisler eşlik etti bize  
gardiyanların beklediği sanatoryuma varan yolda:  
Kaçtık İskenderiye'ye, Beyrut'a  
Yenilmiş olabiliriz hastalığa  
Yakalanmış ve geri gönderilmişti belki –

Hafızam yanıltıyor beni  
Bunca farklı ferdimle

Çocuklarını doyuran, mutlu bir baba olmalıyım;  
Damağında yakut damıtan  
Kıbrıs şarabının Tanrıçası –  
Gülnoz'ın sütle beslediği kara yılanın  
varabileceği evcillikte bir yabancı.

Kumlu, kavruk sam yeli,  
elmacık kemiğime konduruyor  
bir alaca leke

Yorgundum yaşamlardan, bunca ölümden  
Yorulmuştum şair doğan, şair gözümünden;

Cesaretim yoktu gömmeye  
şürekâmla birlikte  
yarı yolda kendimi  
Sonunda, tüm varımı armağan etmeden,  
şiirler gibi, fânilere.

## Ortaçağ'da Arzunun Dili Olarak Minnesang: "Saray Aşkı"nın Psikanalizi

Meltem Güler\*

Nisan 2025 / Ankara  
Ortaçağ'da Arzunun Dili Olarak Minnesang, 12. ve 14. yüzyıllar arasında (1150-1350 yılları arasında) gelişen Alman şövalyeleri ve soylularının aşk şiirlerini ifade eder.<sup>1</sup> Orta Yüksek Almanca'daki (*Mittelhochdeutsch*) aşk anlamına gelen *minne* kelimesinden türeyen *minnesang* (Almanca, aşk şarkısı) Almanya ve Avusturya'da gelişen, saraylarda soylu kadınlar için yazılıp söylenen (şarkı şeklinde) Almanca bir şiir türüdür. Bu sanat formu; saray aşkına, arzu ve özlemle karakterize edilen o dönemin duygusal dünyasına ve kültürüne benzersiz bir bakış sunar. *Minnesang*'ı taşıyan saray toplumunun sınıf kültürü; *êre* (prestij, onur), *triuwe* (sadakat), *milte* (lütuf), *mâze* (ılımlılık) ve *staete* (kalıcı olma) gibi şövalye erdem terimlerinin ethosuyla karakterize edilir. Odak noktası, kişiselleştirici ve toplumsal olan etkili bir yaşam gücü olarak *minne*; itaatkâr, adanmış aşktır. Bir performans ve biçimsel sanat olarak tüm nüansları araştırır ve şehvetli, erotik arzudan saraylı (evli) "hanımefendi"nin yüceltilmesine ve dünyevi "en yüce iyiliğe" kadar uzanır. *Minnesang*'ın alt türleri, bir erkeğin ulaşılabilir bir kadına olan aşk ağıtı olan "minne veya kur yapma şarkısı"ndan, paylaşılan bir gecenin ardından şafak vakti iki sevgilinin vedası olan "Tagelied'e (Gündüz Şarkısı) ve saray aşkıyla bir kopuş olan alt sınıftan bir kız hakkındaki "Mädchenlied'e (Kız Şarkısı) kadar uzanır.

*Minne*'yi şarkı şeklinde söyleyenler genellikle aynı zamanda şairdir. *Minnesang* yazan ve icra eden kişiler *minnesänger* olarak bilinir. Güvenilir biyografik bilginin yokluğunda *minnesänger*'ın sosyal statüsü hak-

kında tartışmalar olmuştur.<sup>2</sup> Ancak genel anlamda, sarayda kendi sosyal sınıfları için yazan, performans sergileyen ve profesyonel kiralık müzisyenlerden ziyade saray mensupları olarak düşünülen kişilerdir. *Minnesänger*, Ortaçağ'daki saray aşkı geleneğinde aşk şiirleri yazmaları bakımından Provençal ozanlara ve kuzey Fransız ozanlarına benzer. Şövalyeler de *minne* söyleyebilirler; söyledikleri *minne* ile soyluluğunu ve kültürünü sergilerler. İçinde çok sayıda ama söyleyeni kayıp olan şiirlerin bulunduğu *minnesang* ile ilgili günümüze erişen en önemli el yazması eser, *Großen Heidelberger Liederhandschrift* adıyla da bilinen *Codex Manesse*'tir.<sup>3</sup>



*Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse, yaklaşık 1304, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848).*

\*Dr., [meltemguler1970@gmail.com](mailto:meltemguler1970@gmail.com), ORCID: 0000-0001-6833-286X



Codex Manesse (Große Heidelberger Liederhandschrift), Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi.

Edebi biçim bağlamında, *Minnesang* aşk şiiriyle eş tutulabilir. Ancak, bu aşk ve övgü şiirleri yalnızca formaliteden ibarettir. Şiirin tek gayesi, soylu kadının gururunu okşamak, onun saygısını kazanmak ve onu yüceltmektir. Saray aşkı (*amour courtois/courtly love*) bu nedenle, Lacancı psikanalizde yüceltmenin örnek bir biçimi, bir paradigmasıdır. Bu yüzden de Lacan, *Seminer VII*'de yüceltme sorununu açıklarken *minne* tarihini bir hareket noktası olarak seçer. Saray aşkının günümüzde sosyolojik alandan tamamen kaybolmuş olduğu iddia edilse de, bugün kadınlarla olan ilişkiler söz konusu olduğunda, bütün edebiyat bir imgelem tarafından desteklenen geleneksel bilinç dışında izler bırakmıştır (Lacan, 1992: 112). Dolayısıyla Lacan için tarihin geriye dönük olarak okunması gerekir:

Örnek bir değer olduğu ve *Almanca*'da açık bir kelime olduğu için oradan başladım. *Minne*, *Liebe*'den oldukça farklıdır, oysa *Fransızca*'da sadece "amour", aşk kelimesine sahibiz. [...] ortaya konan sorun, on birinci yüzyılın sonundan itibaren Avrupa'ya egemen olmaya başlayan son derece derin ve gizli sapkınlık arasında var olabilecek bağlantı sorunudur. Gerçek-

te ne kadar geriye gittiğini bilmesek de ve bütün bir ahlaki kuralın, bütün bir ahlâkın, bütün bir yaşam biçiminin ortaya çıkışı, eklenmesi, kurulması ki buna saray aşkı denir (Lacan, 1992: 125).

Saray aşkı hususunda kaçınılması gereken ilk tuzak, Leydi'nin 'yüce nesne' olduğu şeklindeki yanlış fikirdir. Kural olarak, ruhsallaştırma süreci burada şehvetli açgözlülüğten yüce ruhsal özleme geçişi akla getirir (Žižek, 1994: 89). Dante gibi metafizik bir şairin *Vita Nuova*'dan *İlahi Komedya*'ya kadar şiirinin merkezinde duran Beatrice'î seçmesini ve onu felsefenin ya da aslında kutsalın biliminin eşdeğeri yapmasını kolaylaştıran şey budur. Leydi bu nedenle, Dante'nin Beatrice'î anlamında, dini coşkunun daha yüksek alanına giden bir tür manevi rehber olarak algılanır ve aynı zamanda söz konusu kişi alegoriye yakın olduğundan, daha şehvetli terimlerle ona hitap edilmesini de sağlar. Burada ilgili kişi ancak sembolik bir işleve dönüştürüldüğünde ondan en kaba terimlerle bahsedilebilir. Bu sebeple Lacan, söz konusu ruhsallaştırmayı yalanlayan bir dizi özelliğin altını çizer: "Leydi, saray aşkında somut özelliklerini kaybeder ve soyut bir ideal olarak ele alınır; kişisizleştirilmiş özelliklerle sunulur. Sonuç olarak yazarlar, tüm şairlerin aynı kişiye hitap ediyor gibi

görüldüğünü belirtmişlerdir. [...] Bu şiirsel alanda dışıl nesnenin tüm gerçek özü boşaltılır” (Lacan, 1992: 149). Dolayısıyla Leydi'nin bu soyut karakterinin ruhsal arınmayla hiçbir ilgisi yoktur; daha ziyade soğuk, mesafeli, insanlık dışı bir partnere ait soyutlamaya işaret eder. Leydi, kökensel ideolojinin çocuksu bir yankısıyla “Ircania'nın kaplanları kadar zalim” (Lacan, 1992: 150) olarak anılacak olan kişidir ve o, kesinlikle sıcak, merhametli, uyumlu, anlayışlı bir eş-varlık değildir:

Şiirsel yaratım, sanata özgü bir *yüceltme biçimi aracılığıyla, ancak ürkütücü* olarak tanımlayabileceğim bir nesneyi, insanlık dışı bir *partneri ortaya koymaktan ibarettir. Leydi hiçbir zaman gerçek, somut erdemleri, bilgeliği, sağduyusu ve hatta yetkinliği ile karakterize edilmez. Bilge olarak tanımlanıyorsa, bunun nedeni maddi olmayan bir bilgeliği cisimleştirmesi veya onun işlevlerini yerine getirmekten çok temsil etmesidir. Aksine, hizmetkârına dayattığı imtihanlarda olabildiğince keyfidir* (Lacan, 1992: 150).

Şövalyenin Leydi ile ilişkisi; tebaa-kölenin, vassalın, onu anlamsız, çirkin, imkânsız, keyfi, kaprisli sınavlara maruz bırakan feodal Efendi-Hükümdar ile ilişkisidir: “Son tahlilde, ‘kişi’ her zaman efendinin söylemiyle ilgilidir” (Lacan, 1999: 69). Bu ilişki, tam olarak bunların manevi olmayan doğasını vurgulamak içindir (Žižek, 1994: 90). Saray aşkının nesneleştirici anlayışından hareket eden Lacan (1992: 161-162), âşık ile Leydisi arasında hizmet ilişkilerinin en tuhafı üzerine bir şiir yazan Arnaud Daniel'den alıntı yapar ve şiir pornografinin sınırlarını müstehcenlik noktasına kadar aşar. Şiirde net olan ifade, Leyd'nin buyruğudur; şövalyesinin aşkı, sadakati ve bağlılığının değerini test etmek için tasarlanmıştır. “Leydi, bu haliyle, aynı zamanda bir tür otomat, anlamsız talepleri rastgele dile getiren bir makinedir” (Žižek, 1994: 90). Burada her tür arınmış maneviyattan olabildiğince uzak olan Leydi, ihtiyaçlar ve arzularla kıyaslanamaz olan radikal bir Ötekilik anlamında insanlık dışı bir ortak olarak işlev görür. Mutlak, anlaşılmasız Ötekilik ile saf makinenin bu örtüşmesi, Leydi'ye tekinsiz, canavarca karakterini veren şeydir ve Leydi, radikal bir Öteki olarak empati kurmanın mümkün olmadığı biridir.

Bu travmatik Ötekilik, Lacan'ın Freudcu *das Ding*

kavramı aracılığıyla belirttiği şeydir. *Das Ding*'in alanı, Lacan'ın 'yüceltme teorisi' için kritik bir öneme sahiptir. Saray aşkında Leydi'nin, bir İdeal konumuna yükseltilmesi, yüceltilmesi en azından aşk şiirinin nedeni olarak erkeğin davasına hizmet eder. Ancak bunun nedeni paradoksaldır: Zira bilginin, varlığın ve bedenin merkezinde yer alan kaybın ortadan kaldırılamazlığıyla ilgilidir ve bu boşluk, kesme deneyiminde annenin bedeni (ya da birincil Öteki) ile ilişkilendirilen nesnelere kaybını izleyen kısmi dürtülere yanıt olarak oluşturulur. Dolayısıyla, varlıktaki boşluk her zaman dışıl bir özün varlığı ya da yokluğu sorunundan ayrılamaz (Ragland, 1995: 5). Dolayısıyla da Leydi'nin idealleştirilmesi, onun ruhani, uhrevi bir İdeale yükseltilmesi, ikincil bir fenomen olarak tasarlanmalıdır; idealleştirme işlevi onun travmatik boyutunu görünmez kılmak olan narsist bir yansımadır. Lacan'a göre (1992: 151), “saray aşkı ideolojisinde açıkça aranan idealize edici yüceltme unsuru da kesinlikle kanıtlanmıştır; temelde narsist bir karaktere sahiptir”. Julia Kristeva'nın ifadesiyle (1987: 33), “âşık, bir nesnesi olan narsisttir”. Leydi'nin ilham verdiği tutku, var olan en zengin, en derin, en zorlayıcı tutkudur; çünkü âşığın kendi hayali benliğine olan tutkulu bağlılığıyla çevrilidir (Howie, 2007: 65). Her türlü gerçek özden yoksun olan Leydi, öznenin kendi narsist idealini yansıttığı bir ayna işlevi görür; o, erkeğin narsist-İdeali'nin yansımasıdır. Bu düzeyde nesne, kendini ancak öznenin kendi imgesine duyduğu sevgiyle sürekli olarak değiş-tokuş edilebilir olduğu sürece tanıtır. Ancak narsistik ilişki tarafından yapılandırılan nesne ile *das Ding* arasında bir fark vardır ve yüceltme (*sublimation*) sorunu tam da bu farklılığın yamacında konumlanır:

Öznenin idealinin söz konusu aynanın ötesine yansıtılması yalnızca şans eserdir. Ayna bazen narsisizm mekanizmalarını ve özellikle daha sonra karşılaşacağımız yıkım veya saldırganlık boyutunu ima edebilir. Ama aynı zamanda başka bir *rolü* de yerine getirir, bir sınır *rolü*. O, geçilemeyecek olandır. Ve katıldığı tek organizasyon, nesnenin *erişilemezliği*dir (Lacan, 1992: 151).

Bu erişilemezliğin getirdiği ve kışkırttığı arzulu bekleme süreci, Roland Barthes (1978: 39-40) tarafından *A Lover's Discourse*'da, âşığın sevgiliye erişmeyi bek-

lemesi şeklinde anlatılır: “Âşık mıyım?—Evet, çünkü bekliyorum. [...] Aşığın ölümcül kimliği tam olarak şudur: Ben bekleyenlerdenim”. Barthes’ın aşığı, aşkın karşılık bulabileceğine inanmaya devam edebileceği imge dağarcığının illüzyonlarını tercih eder; bu yüzden o, imge repertuarına girmiştir. Sevilen bir imgedir, aşığın arzuladığına inandığı gerçek kişi değildir. İmge repertuarı, kurguların ve inançsızlığın askıya alındığı teatral bir mekândır. Bu nedenle, aşığın imge repertuarı, sevgilinin geri dönen aşkının kanıtı olarak okuduğu bir dizi işareti yeniden deneyimlemek için zamanı askıya aldığı, özel ama kültürel olarak etkilenmiş bir imgeler ve duygular tiyatrosudur. Barthes’ın yaklaşımı, Lacan’ın (1992: 153), “fantazmanın ortaya çıktığı her görüldüğünde, saray aşkının da az çok yaratıldığını” onaylayan fikriyle örtüşür.

Saray aşkı, katı bir kurmaca formülle, bir adamın sevgilisinin “erişilemez Leydi” olduğunu iddia ettiği bir sosyal ‘sanki’ oyunu gibidir. Saray aşkı ile ilk başta onunla hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen bir fenomen arasında bir bağlantı kurmayı tam da bu özellik sağlar: yani, Sacher-Masoch’un edebi eserlerinde ve yaşam pratiğinde dile getirilen belirli bir sapkınlık biçimi olarak mazoşizm. Deleuze (2007: 61) *Sacher-Masoch’un Takdimi*’nde, mazoşizmin sadizmin basit bir simetrik tersine çevrilmesi olarak düşünülemediğini gösterir. Sadist ve kurbanı asla tamamlayıcı bir ‘sado-mazoşist’ çift oluşturmazlar. Deleuze’ün (2007: 62-63), sadizm ile mazoşizm arasındaki asimetriyi çağrıştırdığı özellikler arasında can alıcı olanı olumsuzlama kipliklerinin karşıtlığıdır. Sadizmde doğrudan olumsuzlama, şiddetli yıkım ve eziyetle karşılaşılır; oysa mazoşizmde olumsuzlama, inkâr biçimine dönüşür; yani, gerçeği askıya alan bir ‘sanki’ numarası yapma şeklini alır. Şiddet çoğunlukla sahtedir ve ‘gerçek’ olduğunda bile, bir sahnenin, bir teatral performansın parçası olarak işlev görür (Deleuze, 2007: 88). Ayrıca şiddet asla sonuna kadar götürülmez; kesintiye uğramış bir hareketin sonsuz tekrarı olarak her zaman askıda kalır. Mazoşist tavrın temel paradoksunu kavramayı sağlayan tam da bu inkâr mantığıdır. Erkek uşak, kadın efendiyle olan sözleşmenin şartlarını soğuk ve ciddi bir tavırla belirler. Sonunda gerçek mazoşist oyuna geçtiklerinde,

mazoşist sürekli olarak bir tür düşünme mesafesini korur; asla duygularına gerçekten boyun eğmez veya kendini tamamen oyuna bırakmaz. Böylece oyunun ortasında, illüzyonu yok etmeden, birdenbire bir sahne yönetmeninin duruşunu alabilir ve kesin talimatlar verebilir. Oyun bittiğinde mazoşist yine saygılı bir burjuva tavrını benimser ve ‘Efendi Leydi’ ile gerçekçi, iş havasında konuşmaya başlar. Burada önemli olan, mazoşistin en mahrem tutkusu tamamen kendini dışsallaştırır; en mahrem arzular, sözleşme nesneleri haline gelir. Bu yüzden, mazoşist tiyatronun doğası tamamen psikolojik değildir; sosyal gerçekliği askıya alan sürrealist tutkulu mazoşist oyun yine de günlük gerçekliğe kolayca uyum sağlar. Mazoşizm bizi ‘kurmaca’ düzeni olarak Simgesel düzenin paradoksuyla karşı karşıya getirir: insanların taktığı maskede, oynadığı oyunda, itaat ettiği ve takip ettiği ‘kurgu’da, maskenin altında gizlenenden daha fazla gerçek vardır (Žižek, 1994: 91). Leydi figürü, erkeğin sahnelediği tiyatrodaki kadının ‘baskın kadın’ rolünü kabul ettiği mazoşist sözleşmenin nihai sonucu olarak ortaya çıkar. Mazoşist sözleşmedeki hizmetkâr, Efendi (kadın) ile bir sözleşme başlatan, sözleşmede tanımlanan şartlar dâhilinde ona uygun gördüğü herhangi bir şekilde onu küçük düşürme yetkisi veren ve Sacher-Masoch’un ifadesiyle “egemen Leydi’nin kaprislerine göre” hareket etmeye kendisini bağlayan kurbandır (Žižek, 1994: 91-92). Bu nedenle, senaryoyu yazan, yani gerçekte ipleri elinde tutan ve kadının faaliyetini dikte eden uşaktır; zira kendi köleliğini sahneler. Bu yüzden de, Leydi-Nesne’nin saray aşkındaki erişilemezliğini kavramsallaştırırken kaçınılması gereken şey, erişilmezliği arzu ve yasağın basit diyalektiğine indirgemektir.

Freud’un formülasyonuna göre, “erotik ihtiyaçların psişik değeri, tatminleri kolay hale gelir gelmez azalır. Libidoyu yükseltilere tırmandırabilmek için, bir engele ihtiyaç vardır. Tatmine karşı doğal engeller yetersiz kaldığında, erkekler aşkın tadına varabilmek için her çağda yapay yollara, geleneksel dirençlere başvurmuşlardır” (2015: 133-134). Bu perspektiften saray aşkı, elde edilebilirliğine geleneksel engeller koyarak nesnenin değerini yükseltmenin en radikal stratejisi olarak görünür. Saray aşkı böylesine ge-

leneksel şekilde dikilmiş bir engeldir; ancak Lacan, Freud'un tersine, arzu nesnesine asla erişilemeyeceğini gösterir (Howie, 2007: 57). Lacan (1999: 69) *Encore Semineri*'nde (1972-1973), 'saray aşkı paradoksu'nun en özlü formülasyonunu' sunduğunda, görünüşte Freud'la benzer ancak temelde farklı bir şey söyler: "Bu, cinsel ilişkinin yokluğunu telafi etmenin (*suppléer á*), buna engel olanın bizmişiz gibi davranılan oldukça incelikli yoludur." Dolayısıyla asıl mesele, nesnenin değerini yükseltmek için ek geleneksel engeller oluşturmak değildir; nesneye erişilmezliğe neden olan dış engeller, "tam da onlar olmaksızın nesneye doğrudan erişilebileceği yanılsamasını yaratmak için oradadırlar. Bu türden engellerin gizlediği şey, nesneye ulaşmanın içkin imkânsızlığıdır" (Žižek, 1994: 94). İdealize edilmiş kadın, yani 'Öteki ve nesne konumunda olan Leydi', gösterenlerin en inceliklerinden bilerek inşa edilmiş bir yerde, çıplaklığıyla kendisini o şey, onun kalbinde bulunan şey olarak ortaya koyan acımasız bir şeyin boşluğunda, kendini birdenbire ve vahşice poz verirken bulur. Yüceltme ile ilgili olarak işlevi sezilebilecek olan bu *Şey (das Ding)*, zalim ve ısrarcı bir güçle bir bakıma perdelenmiştir (Lacan, 1992: 163).

*Şey (das Ding)* denilen gerçeğin merkezindeki boşluğun varlığını temsil etmek için, Lacan (1992: 119-121), yapılmış bir nesne olarak, Heidegger'in vazo örneğini ödünç alır. Vazo bir nesne olarak, yaratılmış bir nesne olduğu sürece, *das Ding*'den gösteren olarak kaçınmasını değil, onu temsil etmesini sağlayan işlevi doldurabilir. Vazo doldurulabiliyorsa, nedeni her şeyden önce özünde onun boş olmasıdır. "İnsan tarafından yaratılan tüm biçimleri yüceltme alanına ait olan bu *das Ding*, her zaman tam olarak boşlukla temsil edilecektir [...] yüceltmenin her biçiminde, boşluk belirleyicidir. [...] Her durumda boşluk merkezde kalır ve tam da bu nedenle yüceltme söz konusudur" (Lacan, 1992: 129-130). "Vazo gibi, Leydi de *das Ding*'in boşluğu etrafında inşa edilmiştir" (Howie, 2007: 48). Temsilde temsil edilen bu boşluk, kendisini bir nihil, hiçlik olarak sunar. Lacancı yüceltmenin mantığı, *Şey*'in gerçek boşluğunu örten "öteki şey"den, özne için temsil edilemez olduğu ölçüde, onu yeniden temsil eden boşluğa doğru gider. Böylece, bir kadının olduğu "öteki şey", merkezi

boşluğu saran bir anlam zinciri olarak şiirler ve saray aşkının ayinleriyle çevrili olarak *Şey*'in onuruna yükseltilebilir. Bir kadın boşluğu örter ve özneyi cezbeder, ancak saray şiiri ve saray etiği tarafından engellendiğinde, *Şey* gibi aşılmaz, erişilemez, yok ve uzak hale gelir. Saray aşkının Leydi'si, *Şey*'in bir temsilcisidir; *Şey* konumundadır ve bu nedenle ozanların şiirlerle, şarkılarıyla süslediği bir boşluktur.

Gösterenin biçimlendirilmesi ile gerçeğe bir boşluk ya da bir deliğin girmesi özdeştir. "Leydi-Thing'in yeri aslında boştur" (Žižek, 1994: 94), öznenin arzusunun etrafında yapılandığı bir tür 'kara delik' işlevi görür. Görelilik kuramında arzusunun alanı, uzam gibi bükülür; Leydi-Nesne'ye ulaşmanın tek yolu ise, dolambaçlı bir yoldur. Saray kanunları ve düzenlemeleri ozan ile Leydi arasında bir bariyer görevi görür ve arzusunun Lacan'ın 'dolambaçlı yol' dediği şeyi almasına neden olur; arzusunun gerçekleşmesini inkâr ederek teşvik eder. Lacan'ın saray aşkına ilişkin olarak "psikişik ekonomideki dolambaçlı yolun müzakeresine atfetmemiz gereken anlamı" anımsatırken aslında aklındaki şey budur:

*Psişedeki dolambaçlı yol, her zaman haz ilkesi alanında örgütlenmiş olan ile kendini gerçekliğin yapısı olarak sunan her şey arasındaki ticareti düzenlemek için tasarlanmamıştır. Ayrıca vakuolün alanını bu şekilde öne çıkarmak için düzenlenen dolambaçlı yollar ve engeller de vardır. Bu şekilde yansıtılması gereken şey, arzusunun belirli bir ihlâlidir. Ve işte burada erotizmin etik işlevi devreye giriyor. Freudculuk kısaca erotizmin etikteki doğurganlığına sürekli bir göndermeden başka bir şey değildir, ancak onu böyle formüle etmez. Saray aşkıyla ilgili teknikler—ve bazen neyin gerçek olabileceğini, bu erotizmin esinindeki cinsel düzenden tam olarak bahseden şeyi algılamamıza izin verecek kadar kesindirler—geri tutma, askıya alma, amor interruptus teknikleridir. Saray aşkının, gizemli bir şekilde le don de merci, "merhamet armağanı"—tam olarak ne anlama geldiğini bilmesek de—olarak adlandırılan şeyden önce ortaya koyduğu aşamalar, Freud'un *Three Essays*'inde ön sevişme alanına ait olarak kullandığı terimlerle aşağı yukarı ifade edilir (Lacan, 1992: 152).*

Leydi'nin saray aşkındaki paradoksunun nihai anlamı, dolambaçlı yol paradoksudur. Bizi ondan ayıran sihirli çember, gösterenle olan ilişkimiz tarafından dayatılır. *Das Ding* (Şey), Freud'un haz ilkesi dediği şeye tabi olması nedeniyle insanı gösterenin yollarına sokan ve bu temel, ilk ilişkiden gerçekte muzdarip olandır ve aslında gösterenin egemenliğinden başka bir şey değildir (Lacan, 1992: 134). İmgeler, hem dünyayla sıkı bir ilişki içinde hem de varlığını sürdürürken kutsalın ötesinde bir karaktere sahip gibi görünen bir şeyle derinden bağlantılı olarak insanı ele geçirmekten geri duramazlar. Bu nedenle Lacan (1992: 140), anamorfoz motifini vurgular:<sup>4</sup> "Anamorfoz *das Ding*'e işaret eder; saray aşkı da öyle" (Howie, 2007: 49). Leydi-Nesne, Hükümdar (*The Domina*), kendisi aşk ve arzunun kesiştiği, yasaklama, ketleme veya izin verme gibi merkezi engellerin etrafında salınan imgelerin ve kelimelerin birbirine dikildiği fantazilere hükmeden kayıp nesnelere anamorfozudur.

Özne için kavranamaz hale gelen şey imgedir. Ozan, arzuladığı hayali nesneyi *Şey*'in yerine konulmaya layık kılarak kendisini "gerçek"ten mahrum eder. Böylece şair, saray aşkı içindeki kadın "bir kadın olarak değil, bir arzu nesnesi olarak" düşünüldüğü için nesnenin *Şey*'liğini çağrıştırmayı başarır. Saray aşkındaki Leydi'nin (arzunun nedeni olan nesnenin-*objet petit a*) sınırsızlığı, zamanın sonsuzluğunu kesen, 'hiç'in işaretlerinden oluşan içsel bir boşluğun alanını işaretler ve kendilerini gerçeğin kesikleri olarak yazan işaretlerden varlığını etrafında oluşturduğu eksiklikleri yaratır. Bu 'hiçlik' ya da işaret izleri, her öznenin daha sonra arzuladığı nesnelere tanımasını sağlayan ilahi ayrıntıları oluşturur. Aşk ve arzu diyalektiğinde dürtünün amaçladığı şey, aslında kendimizin somut özellikleridir (Ragland, 1995: 14-16). Bu anlamda, nesne (ki cisimleşmesi Leydi'dir) hem içseldir (fantazide gizlidir) hem anamorfotik olarak onun dışındadır. Nesne sadece yandan, kısmi şekilde, çarpıtılmış bir biçimde, kendi gölgesi olarak bakıldığında algılanabilir: "ona doğrudan bir göz atarsak hiçbir şey görmeyiz, sadece bir boşluk" (Žižek, 1994: 95). Žižek'e göre (1994: 95), homolog bir şekilde, zamansal bir anamorfozdan söz edilebilir. Nesne, yalnız-

ca, eksik referans noktası olarak, sürekli bir erteleme yoluyla elde edilebilir. Bu sebeple nesne, kelimenin tam anlamıyla bir dolambaçlı yollar, yaklaşımlar ve ramak kalalardan oluşan bir ağ yoluyla yaratılan—yeri çevrelenmiş—bir şeydir.

Leydi'nin temsil ettiği arzuda hedeflenen şey, Lacan'ın *agalma* dediği şeydir: "Leydi'nin ruhu, onda ondan daha fazlası"dır (Ragland, 1995: 21). Lacan (1973'e gelindiğinde) artık Dişil'i Kadın'la değil, birinin diğerine (âşık ya da sevgili) karşı aldığı tanımlayıcı konumla eş tutar. Nesne, dişil nesne, yeterince tuhaf bir biçimde yoksunluk ya da erişilemezlik kapısından içeri sokulur; rolde işlev görenin toplumsal konumu ne olursa olsun, nesnenin erişilemezliği bir hareket noktası olarak koyulur (Lacan, 1992: 149). Lacan için, ozanın saygı nesnesi Leydi, arzu ve dilin buluştuğu, ama dilin yeterli olmadığı bir konumu işgal eder. Yüceltmenin devreye girdiği yer burasıdır; burada söz konusu olan, bir nesnenin *Şey*'in (*das Ding*'in) saygınlığına yükseltilmesi şeklindeki Lacancı anlamda yüceltmedir (Lacan, 1992: 112). Yüceltme, gündelik gerçekliğin parçası olan bir nesne kendini imkânsız *das Ding*'in yerinde bulduğunda oluşur. Sıradan bir nesneye erişimi aniden engelleyen yapay engellerin işlevi tam da burada yatar; nesneyi *Şey*'in konumuna yükseltirler. *Şey* (*das Ding*) ve yapay engellerle ulaşılmaz kılan pozitif bir nesne arasındaki kısa devre yoluyla imkânsız olan, yasak olana dönüşür (Žižek, 1994: 95). Leydi, arzu nesnesinin kendisinin ona ulaşılmasını engelleyen güçle çakıştığı benzersiz bir kısa devre işlevi görür. Yüce nesnenin aslında yerleştirilmiş gibi değil de bulunmuş gibi görünmesi gerekir.

### Sonuç

Aşk anlamına gelen *minne* kelimesinden türeyen *minnesang* (Almanca'da aşk şarkısı) Almanya ve Avusturya'da gelişen şarkı şeklinde saraylarda soylu kadınlar için yazılıp söylenen Almanca bir şiir türüdür. Ortaçağ şiirsel türü ve saray aşkının performans pratiği olarak *minnesang* bastırılmamış arzunun çılgın zevkini ve enfes acısını detaylandırarak onun metinsel performansını kutlar; saray aşkı, arzulama ve sahip olmamanın sonsuz döngüsünü gösterir. Yaşam

tarzının dünyevileşmesinde her bakımdan başlangıcı temsil eden *Minnesang* dönemi, aynı zamanda da *Troubadour*ların şarkılarında ilk olarak dünyevi bir aşkın ayak seslerinin de yankılandığı zamandır. Modern aşkın doğuşu tam da bütün bu aşk şarkılarında kendisini sunar (Sombart, 2013: 90-91). Lacan'ın yüceltme teorisini inşa ederken kullandığı *Minne* ve saray aşkı geleneği, sevgililerin tanrılaşdırılmasında, özlemle iç çekmede, hayranlık ve yakarmada yaratılan merkezi noktası erotizminden başka bir şey olmayan, dünyevileşen bir aşktır.

Diyalektik olmayan bir çıkmazda diyalektik olarak çalışmaya cesaret eden saray aşkı; şiirsel bir alıştırmaya, gerçek bir somut eşdeğeri olmayacak bir dizi geleneksel, idealleştirici temayla oynamanın bir yoludur. *Minnesang*'da saray aşkı, *das Ding*'e (ki burası Leydi'nin konumlandırıldığı yerdir) erişimi engelleyen bir bariyer oluşturur. Bu, cinsel ilişkinin fiilen imkânsızlığını örten bir engeldir; saray aşkı, neyin mümkün olup olmadığı konusunda özneye yalan söyler. Cinsel ilişkinin ve arzuyu sembolize etmenin imkânsızlığını kutlayan saray aşkı, arzuyu şiirsel şekilde yaşar; arzuyu ifade etme girişiminde kendi etrafında döner. Psikanalizin saray aşkını ele almasının nedeni, merkezi noktasının bir erotik olmasıdır. Saray aşkı, arzu nesnesinin yolunu saptırırken dürtünün kanalını yönlendirmeye çalışan gösterenin yapay bir örgütlenmesi olabilir. Böyle bir erotizm etiğinin amacı daha ziyade Lacan'ın (1992: 152) belli bir gerçeği göstermesidir: "bu arzu, ihlâl edicidir. Lacan'ın burada anlatmak istediği, toplumsal mübadele alanının var olması için gerekli olan ensest tabusunun aynı zamanda arzuya karşı da bir tabu olduğudur. İnsan arzusunu olumsuz *jouissance*'a sabitleyen bir üstben, ahlâk yapısı olarak gelişir. Saray aşkının dehası, 'gerçeği' şimdi kılmanın bir yolunu geliştirerek arzuya karşı yasayı alt etmiş olmasıdır. Sıradan cinsel alışverişin aceleye getirilmiş trajikomik ritüelleri, üstbenin olumsuzluğunu canlı maddeye—*jouissance*'in özüne—dönüştürür ve Platon'un yoksulluğun ve zorunluluğun oğluna verdiği isim olan Eros dilenmeye gider. Böyle bir aşk ancak sanatla yönetilebilir (Ragland, 1995: 17). Zaten *minnesang*'ların ('saray aşkı' şiirleri-şarkıları) sözlerinin kaynağı olan Ovid'in

*Art of Love*'ında "Aşk, Sanat tarafından yönetilmelidir" (*Arte regendus Amor*), "Aşk bir tür askerlik hizmetidir" gibi formüllerle karşılaşılır (Lacan, 1992: 153). Burns'ün altını çizdiği gibi (1985: 267), saray aşkının içerdiği hizmet, şiir ya da şarkı yaratmaktır. Lacancı psikanalizde, her sanat öyküsü, sanat ve boşluk arasındaki ilişki etrafında döner. Bu nedenle de "bir sanat eseri her zaman *das Ding*'i kuşatmayı içerir."

Lacancı psikanaliz, öznenin arzusu meselesi etrafında döner; özne olmak, arzu etmektir. Yüceltilen türden bir arzu olan "saray aşkının çıkış noktası, mutsuz aşkın bir skolastiği olma niteliğidir" (Lacan, 1992: 146) ve yerine getirildiğinde her türlü mutsuzluğu giderme vaadi sunar, nihai doyumunu vaat eder; ama bu asla gerçekleşmez. Çünkü sarayın işlevinin nesneyi belli bir mesafede tutarak yaptığı şey aslında arzuyu oyunda tutmak, doyumunu ebediyen ertelemektir. Lacancı psikanaliz, saray aşkını öznenin hayatındaki arzusunun vücut bulmuş hali olarak görür; ama arzu ve aşk arasındaki farkı açıkça belirtir: "Aşk, arzudan farklıdır [...] çünkü aşkın amacı doyum değil, var olmaktır. Bu nedenle, aşktan ancak simgesel ilişkinin olduğu yerde söz edilebilir" (Lacan, 1991: 276). Lacan, bir edebi metnin yazarının, yazılarının dokusundaki arzuyu yerleştirmek için verdiği yetkiye atıfta bulunmak için göksel kuş alegorisini kullanır: "Mesele arzuyu almaktır ve o ancak harfi harfine alınabilecekse, onun göksel bir kuş olarak yerini belirleyen, hatta üst-belirleyen mektubun tuzağı olduğuna göre, kuş avcısının önce bir edebiyatçı olmasını nasıl istemeyiz?" (Lacan, 2006: 536). Bu haliyle yazar, bir analist (edebi bilgiyle donanmış) gibidir, bir arzu avcısı ya da bir kuş avcısıdır. Lacan, şairlerin bilinçdışına çok yakın olduğu konusunda ısrar eder ve o kuşları yakalamak için şair olmak gerekir.

### Kaynaklar

- Burns, E. J. (1985). "The Man behind the Lady in Troubadour Lyric". *Romance Notes*, Spring, 25(3): 254-270.
- Emmerling, S. (2017). "Minnesang". *Bavyera Tarihi Sözlüğü*, URL: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Minnesang> (Erişim tarihi: 05.05.2025).
- Lacan, J. (1991). *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's*

- Papers on Technique 1953-1954. J-A. Miller(Ed.). (Çev. J. Forrester). W. W. Norton&Company, New York-London.
- Lacan, J. (1992). *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. J-A. Miller (Ed.). Routledge, London.
- Lacan, J. (1999). *The Seminar Of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge, Book XX: Encore 1972-1973*. J-A. Miller (Ed.). (Çev. B Fink). W. W. Norton&Company, New York-London.
- Ragland, E. (1995). "Psychoanalysis and Courtly Love". *Arthuriana*, Spring, 5(1): 1-20.
- Sombart, W. (2013). *Aşk, Lüks ve Kapitalizm: Modern Dünyanın Savurganlığın Ruhundan Doğması Üzerine*. (Çev. N. Aça). Pharmakon, Ankara.
- Žižek, S. (1994). *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. Verso, London-New York.

#### Notlar

- 1 *Minnesang*'ın tarihi 12. yüzyılın ortalarına dayanır. *Erken Minnesang* olarak da adlandırılan bu dönemde (1150-1170/80) Romanesk etki henüz önemsizdir. Stil açısından en eski Alman şairi olan Kürenberger'in (yaklaşık 12. yüzyıl) izinden giden Regensburg'lu Burgrave, Rietenburg'lu Burgrave, Sevelingen'li Meinloh ve Aist'li Dietmar gibi şairler erken *Minnesang*'ı şekillendirmiştir; erken dönem *Minnesang*, eski araştırmalarda genellikle yanıltıcı bir şekilde *donauländischer Minnesang* (*Tuna Minnesang*'ı) olarak adlandırılır; ancak, bu dönemin tüm *Minnesang* şairleri Tuna bölgesinden gelmez. *Minnesang*'ın 1170'lerden itibaren ikinci evresinde, Fransız ozan ve *trouvère* şairi, özellikle imparatorluğun batısında kabul görmüştür. *Ren Minnesang*'ı olarak adlandırılan bu evre, Hohenstaufen sarayının yakınlarında gelişmiştir. Başlıca temsilcilerinden biri olan Friedrich von Hausen (1190), Hohenstaufen sarayının saygın bir bakanı olup, onun *Kreuzlieder*'leri Alman şiirinin en eskileri arasındadır. *Ren Minnesang*'ı biçimsel olarak daha karmaşık bir hal almıştır: kanzone formundaki çoklu evren şarkıları baskındır; uyak şemaları daha da farklılaşır, saf uyak norm haline gelir. İçerik olarak hizmet aşkı, yüksek aşk olarak stilize edilmiştir. Feodalizmin terminolojisine uygun olarak kadın, erkeğin üstünde, soyut bir aşk metresi statüsüne yükseltilir. Erkeğin temelde tatmin edilmemiş aşkı, kadının sürekli hizmetinde tatmin edilir. Duyguların kontrolü ve erotizmin yüceltilmesine odaklanılır. Üçüncü Haçlı Seferi (1187-92) bağlamında aşk ve Haçlı Seferi temaları arasındaki bağlantı da önemlidir. Birçoğu aşk ile Haçlı Seferi'ne katılım arasındaki çatışmayı konu alır. Soylu bir hanıma duyulan dünya sevgisi, ilahi aşkla ölçülmelidir. *Minnesang*'ın 1190'lı yıllardan itibaren *Klasik Minnesang* olarak adlandırılan üçüncü evresinde, Şvabya ve Bavyera'dan ve artan bir şekilde Frankonya'dan gelen şairler ön plandadır. Alman *Minnesang*'ı artık Romanesk modellerden uzaklaşıp kendi geleneklerini oluşturmaya başlamıştır. Passau papazı Albrecht von Johansdorf (1180-1206) haçlı almakla *Frauenminne*'in (aşk) bağdaşımını araştırdığı *Kreuzlieder* adlı eseriyle tanınır. Freiburg im Breisgau yakınlarında yaşamış olan bu isim, muhtemelen Zähringer'lerin hizmetinde olan epik şair olarak bilinen Hartmann von Aue (yaklaşık 1185-1205), *Kreuzlieder*'inde Friedrich von Hausen'e benzer biçimde *Yüce Minne*'yi reddeder, *Minnlieder*'da *Yüksek Minne* kavramını sorunsallaştırır ve erken dönem

- Minnesang*'larına benzer şekilde karşılıklı sevgi çağrısında bulunur. Bir dönem Viyana dükük sarayında görev yapmış olan Reinmar der Alte, 1200'lü yılların en önemli *minnesänger*'larından biri kabul edilir. Reinmar'da saray aşkının umutsuzluğundan kaynaklanan acılar, ustaca tasarlanmış saray ağıtlarında estetize edilir. Önemli epik şair Wolfram von Eschenbach da (yaklaşık 1200-1220) *Klasik Minnesang*'a atfedilir. En ünlü Orta Yüksek Alman şarkı şairi Walther von der Vogelweide'dir (yaklaşık 1170-1230). Zengin Hohenstaufen saraylarında defalarca konaklayan gezgin bir profesyonel ozandır. Walther'in şarkıları *Yüksek Minnesang*'ın doruk noktası ve fethi olarak kabul edilir. İlahileri alışılmış din, ahlâk ve sınıf öğretisinin ötesine geçerek şarkı şiirine siyaset konusunu açmıştır. *Geç Minnesang* 13. yüzyılın ortalarında başlar ve yaklaşık 1350'lere kadar sürer. Çoğunlukla *Großen Heidelberger Liederhandschrift*'de (C) korunan *Minnlieder*'in yaklaşık üçte ikisi bu evreye aittir. Burada, Neidhart'ı taklit etmenin yanı sıra, saray *Minnesang*'ına yönelik geleneksel yaklaşımlar çeşitlendirilmiş ve yüksek biçimsel düzeyde somutlaştırılmıştır. Didaktikliğe doğru bir eğilim gelişmiştir. Bu dönemde üretken olan *minnesänger*'ların çoğu Alemannik bölgesinden gelir. Sonraki yüzyıllarda *Minnesang* ve *Sangspruch* şiir geleneği özellikle Bavyera'da tekrar tekrar sürdürülmüştür. *Minnesang* konusunda daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Sonja Emmerling (19 Nisan 2017). "Minnesang". *Bavyera Tarihi Sözlüğü*, URL: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Minnesang>
- 2 Alman *Minnesang*'ının büyük kısmı konuları ve yaşamdaki yerleri bakımından iki büyük türe ayrılır ve bunlar, birbirinden ayırt edilmelidir: Bir yanda, gerçek *Minnesang* olarak şövalye-aristokrat aşk şiiri; diğer yanda, yalnızca profesyonel şairler ve şarkıcılar tarafından seslendirilen, her türden politik, ahlâki ve dini temaları işleyen *Spruchdichtung* veya *Sangspruchdichtung* bulunur: *Minnesang* gerçekleşmemiş aşkı yansıtır, tapılanı över veya erotik deneyimleri anlatır. *Spruchdichtung*, dinî ve ahlâki açıdan doğru eylemi çağırır, genel geçer akli yayar veya güncel olayları eleştirir. *Minnesang*'ın (yüksek aristokraside 'temsili bir sanat') ve *Spruchdichtung*'un (ücretli 'faydacı sanat') toplumsal statüsü farklı olduğundan, şairlerin her iki alanda aynı anda çalışması nadirdir. En bilinen istisna, her iki alanda da olağanüstü sonuçlar elde eden ve Orta Yüksek Alman şiirinin en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Walther von der Vogelweide'dir.
  - 3 *Große Heidelberger Liederhandschrift* veya *Pariser Handschrift* (*Codex Manesse*), ana kısmı yaklaşık 1304'te ve ekleriyle yaklaşık 1340'ta tamamlanan Orta Yüksek Alman *Minnesang* şiirinin en kapsamlı kaynağı olan, şarkılar içeren bir el yazmasıdır. *Codex Manesse*, 12. yüzyılın ortalarından 14. yüzyılın başlarına kadar yaşamış yaklaşık 135 şairin eserlerinin bir antolojisidir. Her şair için bir portre gösterilir ve ardından eserlerinin metni gelir. Girişler, şairlerin sosyal statülerine göre yaklaşık olarak sıralanmıştır ve Kutsal Roma İmparatoru VI. Henry, Krallar Konradin ve II. Wenceslaus ile başlar, dükler, kontlar ve şövalyeler ile sıradan insanlara doğru ilerler. Şiirlerin çoğu *Minnesang* türündedir, ancak masallar ve *Spruchdichtung* (didaktik şiirler) gibi diğer türler de vardır. *Codex*, Manesse ailesi için Zürih'te (İsviçre) üretilmiştir. El yazması, Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır ve 2023'te UNESCO'nun 'Dünya Belleği'ne kabul edilmiştir.
  - 4 Lacan'ın *Seminer VII*'de saray aşkıyla ilgili bölümün başlığı da "Courtly love as anamorphosis—Anamorfoz olarak saray aşkı" dir.

## Arzu K. Ayçiçek

### İSYAN OYAR YÜZÜMÜ

*görenler kör iken içimde eksilir zaman*

*savaş demeyin bana, kan doluyor gözlerime  
yoruldum artık yüzümü oyan bu düzenden  
kirli ellerden, firavunların kıyım makinelerinden  
petrol döviz sömürge kan duvarlarından  
yoruldum, bölünerek acıyla yaşamaktan*

*yoruldum, yağmur kuşlarının ağlayışından  
yakılan yıkılan evlerden kıtlık kırandan  
ölülerin donmuş parmaklarında  
yüzük arayan barbarlardan yoruldum  
dünyanın her yerinde yetim kalan  
çocuklardan, atom bombasından  
Japonya, Hiroşima, Vietnam, Nagazaki  
açlığın başkenti Afrika Somali, Etiyopya  
siyah-beyaz köle kırbaç ve suç makinesi  
Amerika'nın çarkından yoruldum*

*yoruldum, Irak'lı Eham çocuğun çığığından  
Halepçe Bağdat Kosova Filistin enkazından  
ölüm çukurlarına doldurulan insanlardan  
surlar kaleler mahzenler işkenceler dağlar  
kayıplar, çuvallar, elleri bağlı yakılan askerler  
Hitler Mitler, yangınlar Sivaslar Maraşlar  
yoruldum bir ülkenin eksilişinden*



*yoruldum, Suriye'li bir babanın  
yıkıntılar arasında "yüzündeki yara izinden,  
çatık kaşından bulurum oğlumu" deyişinden  
Kore Yemen Sarıkamış Dumlupınar Sakarya  
Çanakkale Gelibolu çocuk askerlerden  
kolsuz bacaksız dönenlerden yoruldum*

*yoruldum, evsiz yurtsuz çaresiz bırakılan  
sadece tanrıya dua eden kimsesizlerden  
yetimler yurduna bırakılan çocuklardan  
ve saçlarının bitlenişinden kızların  
ve dudağına bir ısıklık bile kondurmadan  
yıldız tozlarına karışan oğulları için  
ağıt yakan annelerin isyanından  
ve dehşetin derinliğinden  
yalanlardan, talanlardan yoruldum*

## Michael Hirle

*Almanca'dan Çeviren: Aysen Ritzauer*

1978'de Münih'de doğdu. Kitaplara ve şiire karşı her zaman büyük bir sevgi duyduğu için dizgicilik eğitimi gördü. Okulda şiir öğrenmenin Rilke'yi tanıyana dek korkunç bir şey olduğunu düşünüyordu, ki bu bir başlangıçtı. Rilke'nin Panter şiiri onun için hâlâ büyük bir esin kaynağıdır. Michael Hirle Leipzig'de yaşıyor ve çalışıyor. Yapıtlarından seçmeler: *Die Zärtlichkeit der Dinge*, 2012; *Sonnenfelder*, 2020; *Innenwellen 1 und 2*, 2021; *Sehnsuchtslieder*, 2022; *A wuide Zeit*, 2022 (mit Tina Schreiner/Fotos); *Erbrachte Wanderschaft* 2023; *Wald und Meer und Herbst und Du*, 2023; *Lichter*, 2024; *Uferläufe*, 2024; *Fischherz*, 2025; *Black Tipi*, 2025.



Foto: Michael Hirle

### IM STILLE

noch das Leben,  
das ich suche,  
Waldumgeben,  
dem einen Sterne nur ergeben,  
der mit derselben Flamm' geboren,  
mir den Blick erhöht,  
aus mir führt,  
damit ich mich vergesse,  
Stille kehrt,  
die so alt ist wie die Sehnsuchtsklippe,  
von der ich stürze,  
unten angekommen,  
wieder oben stehe,  
weil's an Stille nie genügt.

### SESSİZLİK

hâlâ o hayat,  
aradığım,  
bir ormanla çevrili,  
sadece tek bir yıldıza adanmış,  
aynı alevden doğmuş,  
bakışımı yücelten,  
benden dışarı yönelten,  
unutayım kendimi,  
ve sessizlik geri dönsün diye,  
o kadar eskidir ki bir özlem uçurumu gibi,  
düştüğüm o yerden,  
dibe vurduğumda,  
yeniden yukarı çıkarım,  
çünkü sessizlik asla yetmez.

Am Flusse sag,  
 ist Himmel auch,  
 wir müssen nicht nach oben blicken,  
 sehen treiben ihn,  
 zu unseren Füßen.  
 Als wären wir schon hinaufgegangen,  
 sehen ihn fließen über's Weltgebilde,  
 Scherben, Sand und Kiesel,  
 Fische mit weißen Bäuchen,  
 die von unten sich als Wolken träumen  
 und wenn wir uns nähern,  
 nach Schönem suchen,  
 so werden wir in Nächten,  
 als Stern' gesehen  
 und wenn wir hinein ins Wasser greifen,  
 bewegen wird's ein Leben.  
 Am Himmel sag,  
 ein Flusse auch,  
 seh' uns treiben,  
 seh' uns mühen,  
 doch im Lieben,  
 niemals untergehen.

De ki,  
 nehirdede gökyüzü var,  
 yukarıya bakmamıza gerek yok,  
 ayaklarımızın ucunda uzandığını  
 görmemiz yeter.  
 Sanki yukarı tırmanmışız gibi  
 gökyüzünün ekseni üzerinde akarken görürüz  
 onu,  
 cam kırıkları, kum ve çakıllar  
 beyaz karınlı balıklar,  
 aşağıdan bakınca kendilerini bulut sanırlar  
 ve yaklaşınca onlara,  
 güzeli aramak için biz,  
 öylece gecelerde,  
 yıldız olarak görüneceğiz  
 ve dokunduğumuzda suya,  
 bir yaşam hareketlenecek.  
 De ki,  
 gökyüzünde de nehir var,  
 sürünsek de,  
 yorulsa da,  
 asla dibe batmayız  
 aşkta biz.

#### ÇEVİRMEN HAKKINDA

Türkiye'de doğup büyüdü. 1993 yılında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünden mezun oldu. Hocaları arasında Bilge Karasu ve Prof. Dr. İoanna Kuçuradi yer alır. 1993'ten beri yurt dışında yaşıyor. 2004'te tam üye olduğu VdÜ (Verband deutschsprachiger Übersetzer\*innen) Almanca Dilli Çevirmenler Birliği edebiyat çevirmenidir. Fotoğrafçılık eğitimini Fotoakademie-Koeln'de tamamladı. **Sözün Değişimi / Metamorphosis of the Word** **A Journey from Cologne to Ankara / Köln'den Ankara'ya Bir Yolculuk** adlı özgün yapıtı İngilizce-Türkçe; René Oberholzer'den çevirdiği şiirler de **Ebbe und Flud-Gelgit** adıyla Ürün Yayınları'nınca Almanca-Türkçe olarak yayınlandı.



Foto: Stephan Dauben

## YÜREK ÇENTİĞİ

Hatice Günday Şahman

**K**apıdan girerken çırak, “Usta misafirin var,” dediğinde hemen anladı onun geldiğini. Dün kahvede, babasından kalan evi, araziyi satıp savacakmış, diye konuşuluyordu.

“Oooo görmeyeli tam patron olmuşsun... Bu saatte mi gelinir işe?” Geçtiği yeri yeşerten aynı cıvıl cıvıl ses. Değdiği gözü kamaştıran aynı sürmeli göz. Gülüşüne can feda dedirten aynı kıvrımlı dudak, kalemle çizilmiş. Mor sümbüllü bahçelere savuran aynı efsunlu koku. Elinin sıcaklığı da aynı mı, bilemiyor, yanağı yanağını yakarken. Her sabah çalışmaya başlamadan önce baktığı, çekmecedeki suretin hem aynı, hem hiç benzemeyeni. Dün akşamdan beri, yüreğindeki yıllanmış karlar erimeye, dereler çağıldamaya başlamış, şimdi ise sel olup taşmak üzereydi. Sabaha kadar dönüp durmuştu yatakta. Gelecek mi? Görecek mi tekrar? İçindeki fırtınanın uğultusuna kapılıp eski günlerdeki gibi evinin önüne gitmeyi bile düşünmüştü.

Kuru dallar arasında bir taze sürgün gülüşü kadının yüzünde. “Hem çok değişmişsin, hem aynısın sanki. Sahi kaç yıl oldu görüşmeyeli?”

Kaç yıl sorusu yankılanıyor adamın zihninin çeperlerinde. Takvimler saatler onun varlığıyla vardı. Onu görmek için gece güne, kış bahara dönerdi. Yokluğu ise uzayıp giden, halka halka genişleyen bir sonsuzluk. Sayılara vuramayacağı. Parmağını yüreğinin üstüne bastırıp buradadır yılların derinleştiği çentikler demedi. “Bilmem,” diye mırıldandı

adam, “geçmiştir hayli zaman.” Bulutlu bakışları kadının yüzünden çok karşı duvardaki ağaç fotoğrafında dallarda, yapraklarda, turnada.

Adam susuyor. Kadın peş peşe sıralıyor cümleleri. Müşteri çıkmış, çok uzamayacakmış, bir iki gün içinde satıp gidecekmiş ne var ne yoksa. “Nasıl olsa gelmiyorum, geleceğim de yok. Hiç değilse...” Zaten biliyordu adam. Tellerini savura savura gelin arabasına adım attığından beri. Bir gün döner umuduyla beklememişti ki.

Kadın boyanın, verniğin, ağaç kokularının birbirine karıştığı dükkânda, çevresini merakla inceliyordu. Sıra sıra bastonlara, kimi kabuklu, kimi soyulmuş akağaç dallarına. Adamın önünde, duvarda dizili aletlere. Kalkıp dalları kokladı derin derin. “Ne güzel kokuyor. Unutmuşum, neydi adı?” Boynun gibi kokar, elvan elvan, sen yerine onları koklarım cümlesi takılıp kaldı boğazında. Hafifçe öksürüp, “Kızılılık. Baston için en iyisi. Esner ama kırılmaz. Bir yerinden kesersin on yerinden sürgün verir.”

Kadın, adamın karşısındaki sedire oturdu. Adamın solgun yüzüne, ak düşmüş saçlarına, alnındaki çizgilere, ince parmaklarına, çökmüş omuzlarına baktı uzun uzun. Ödevini yapmayan öğrenciye kızan öğretmenden çok, sözünü dinlemediği için hastalanan oğluna çıkışan bir anne edasıyla konuşuyordu: “Heba ettin kendini buralarda. Sırf baban istedi, baba mesleği diye...” Heba sözünü sineye çekip, kadına değil de kahveleri getiren çırağa bakarak

konuşturdu adam. “Sırf baba mesleği diye düşünmedik. Hep sevdik baston yapmayı. Emekle, sabırla, itinayla, yapabileceğimiz, bize en uygun zanaattı bu.”

“Ne bileyim okusaydın keşke, belki başka bir meslek seçer, daha farklı bir yaşamın olurdu. Kalmazdın bu kasabada.” Kadının sevecen sesiyle, sürmeli gözlerin tılsımlı şehlasıyla, göğsünde bir kuş kanat çırpırmaya niyetlense de, kelimelerin kurşuni manasıyla donup kaldı adam. Kadının esintisiyle sallanan bastonlar “*Sevginin bizde dile geldiğini, yalnızlığından aldığı güçle bize hayat verdiğini, yitirmenin yaratmaya dönüştüğünü söylesene ona...*” dercesine bakıyorlardı. “Okulda olmasa da biz de okuduk, öğrendik. Önce dalların dilini. Sonra bastonun, eğenin, törpünün, cilanın, boyanın. Ruhumuza, bedenimize söz geçirebilmeyi öğrendik, bastonlara yedi boğum işleye işleye.” Niye anlatıyorum ki bunları, diye düşünürken, eklemeyi duramadı. “Hem sen bizi heba olduk sayarsın ama olmadık. Demem o ki böyle tutunduk hayata, turnalarla, yılanlarla.”

Kahvesini bitiren kadının alçak sedirden kalkarken zorlanması adamın dikkatinden kaçmadı. Demek o turna değildi artık, hemen açılmıyordu kanatları. Kadın eline aldığı bastonun kıvrımlarında dolaştırdı ince parmaklarını. Adamın yılanın kıvrımlarına doladığı duygulardan habersiz. “Adın imzan yok bastonların üzerinde ustam.”

“Gerek yok ada, imzaya, sahibi bilir. Zaten yapının mıdır yoksa tutanın mıdır baston? Orası meçhul.”

“Ne bileyim marka olurdun, tanınırdın.” Kadın alıcı gözle bir kez daha baktı sıra sıra bastonlara. Alışık olduğu rakamlara bakarcasına. “Makinayla yapılmaz mı, seri üretim şeklinde, böylece daha çok...”

“Makbul olan el emeğidir,” diye kestirip attı adam, iç bölmeye giderken. Kadın seslendi arkasın-

dan. “Aaaa düşündüm de, oğlum gazeteci, seninle bir röportaj yapsa. Hani unutulmuş el sanatlarımızdan bastonculuk gibi. Ne dersin? İyi olmaz mı senin için?” Adam elinde bir bastonla çıktı içeriden. “Unutulmuş mu? Bazı şeyler hiç unutulmaz,” derken duvardaki ağaca çevirdi gözlerini. “Bazı insanlar da hiç değişmez,” diyecekken tuttu kendini. Benim içimde fırtınalar kopsa da, onun yaprağı bile kıvılcıkmıyor, diye düşündü. Adamın bakışlarını izleyen kadın da gördü ağacı. “Bu, o ağaç mı, hani çentik attığın?”

“Ağaç o ağaç, lakin bu baston o ağaçtan değil. Bizim çenttiğimiz dalı başkası kesmiş.” Bastonu uzatırken, parmakları da sesi de titriyordu. “Senin için.” Aynı kahkaha çınlıyor kulaklarında. Yaprak yeşerten. “Bana baston mu yaptın? Sahi o kadar yaşlanmış mı görüyorsun beni? Baston kullanma zamanın geldi mi diyorsun? Çok fenasin...”

Aynı kahkaha bir kez daha. Yaprak döktüren. “Yahu milletin sevgilisi ağaçlara kalp çizer, isimlerini yazar. Ya sen? Hiç değilse çerçeve, kalp şeklinde kutu falan yapsan...” Keşke çizseydim, keşke onun duymak istediklerini söyleyip, almak istediklerini verebilseydim diye önceleri kızmıştı kendine. Sonra anlamıştı, veremeyeceğini. “Sen de girsen sınavlara. Hiç değilse iki yıllık bir yere. Ben yardım ederim hazırlanmana. Üstelik belki aynı şehirde okuruz. Burada kalıp da ne olacak? Mantıklı düşün...” Ne bir diploma, ne unvan, ne de uzaklardaki parıltılı yaşam. Bir tek kendisiydi verebileceği. Onu da beğenmemişti, ha bire yontmaya, eğip bükmeye çalışmıştı.

Adam kadının ustalıklı boyanmış, verniklenmiş yüzüne bakıyordu alttan alttan. Hem acemi bir çırağın hayranlığıyla, hem bir ustanın gıptasıyla seyretti kadının suretinin eskimezliğini. “Yaşlanmamışsın da hani derler ya, gidip de dönmek var, dönüp de bulmamak. Gelmişken verelim diye düşündük. Biz-

den ufak bir hatıra işte.” Kadın bastonun başındaki turnanın tüylerini sanki uçup gidecekmiş gibi hafif hafif okşarken sordu. “Peki, neden turna ustam? Var mı özel bir anlamı?”

“Turna sevgide, dostlukta sadakat ve sebatı temsil eder, diye söylenir. Kimi de der ki, ‘Turnalar özgürlük sevdalısı, o buluttan o buluta kanat vuran.’ Sana uyar diye düşündük.” Bir süre durakladı. Sonra gücenik bir sesle devam etti. “Bir de denir ki, tek eşliymiş turnalar. Yüz sene bile yaşasalar eğer eşleri ölürse, bir daha eş tutmazlarmış.” Aynı kahkaha. Yaprak döktüren. “Hay Allah bu turna hiç uymadı bana. İki kez evlenip boşandım...” Kadının kahkahasıyla gizleyemediği hüznü içine işliyor adamın. “Kimbilir belki de eşini bulamamışsındır. Söyledim ya çeşit çeşit. Kimi turnalar da göklerde süzülmeyle değil, çalılara, ağaçlara, kamışlara tünemeyi severmiş. Bencileyin.”

Adamın bakışları duvardaki fotoğraflara sabitlendi. Kulaklarında orman uğultusu, kabaran nehir çağıltısı, zihninde iç içe geçen görüntüler... Kadın duyduklarını içindeki ezgiye uydurup bastondaki boğumları, yılankavi kıvrımları, turnanın başını okşuyordu. “Demek sencileyin. Mani okurdun eskiden. Okusana gene.” Gülümsemeye çalışırken dudaklarının pare pare olduğunu sandı adam. Dilinin ucuna gelen maniyi içine akıttı. “*Ben o yarı özlüyom / Yollarını gözlüyom / Koynumda bir resmi var / Yıllar yılı gizliyorum.*”

“Önceden dudak bukerdin manilere. Benim için şiirler yazsan, hadi yazmasan da ne güzel şiirler var, onları ezberleyip okusan, derdin. Türkülerime de yüz vermezdin. Yalan mı?” Kadın adamın göz bebeklerinden fırlayan buz parçalarından ürperdi. En çok da yüreği üşüdü. Şalını çıkardı çantasından, sarındı sıkı sıkı. Kolları göğsünde. Kadın adama, adamsa duvardaki fotoğraflara bakarken, nice zaman geçti bilemediler.

“Demek artık bana mani de, türkü de söylemeyeceksin. O zaman gideyim bari...” Kanadı kırık bir garip turna şakıdı. Merhem kelimeler arandı adam kenetlenmiş ellerinde. “Kusura kalma, eskisi gibi kalmaz ezberimde. Söylemeye söylemeye unutuyor insan,” diyerek gönlünü almaya çalıştı. “Acelen yoksa bir elma çayımızı iç, özlemişsindir.”

Kadın karanfilli mayhoş çayı yudumlarken arkasındaki el dokuması halı yastığa iyice gömüldü. Elma ağacını hatırladı. Ağacın altında yan yana uzanmalarını. Yanağına değen dudakları. Dudaklardaki elma kokusunu. İnce uzun parmaklarını. “Burada kalmasaydı ya da kendisi gitmeseydi belki de hâlâ o parmaklar...” diye başlayan cümleler, keşkeler, belkiler sarmalından çayı bitince sıyrıldı. Yine de bir süre çevirdi elindeki boş bardağı. Yüzünde anlamını kendi bildiği gülümseyişle doğruldu gömüldüğü yerden. “Sen bana mani okumadın ama ben sana bir şiir okuyayım.

*Bir ırmağa yolcuym sular çekiyor beni*

*Yüreğimden başka taşıyacak yüküm yok*

*Sayılmazsa göğsümden düşen kuş ölüleri*”\*

Kadın kalkarken farkında olmadan bastondan güç alınca, silindi adamın yüzündeki sitem çizgileri.

\*Haydar Ergülen

## Sabahattin Ali'nin Terkib-i Bend'i ve Vakfiye'si

H. Dilek Batislam\*

### Özet

Edebiyat dünyasında daha çok öykücülüğü ve romancılığıyla tanınan Sabahattin Ali, yazı hayatına şiirle başlamıştır. Coşkulu karakterini şiirlerinde ortaya koymuş, ölümünden uzun zaman sonra bestelenen birçok şiiri farklı kuşaklardan insanları etkilemiştir. Kitapları günümüzde de ilgi görmeye devam eden Sabahattin Ali, değişik edebî türlerde yazan çok yönlü bir sanatçıdır. Şiir, hikâye, roman, oyun ve gazete yazıları vardır. Kasaba gerçeklerini ve yaşamını iyi yansıttığı düşünülen "Kuyucaklı Yusuf" en çok ilgi gören eseri kabul edilir. Sabahattin Ali'nin başarılı olduğu tür hikâyedir. İlk hikâyelerinde görülen romantik tavrıdan kısa sürede uzaklaşan yazar, gerçekçiliğin ağır bastığı hikâyeleriyle dikkati çekmiştir. Hikâyeciliğini toplumcu gerçekçilikten eleştirel gerçekçiliğe uzanan çizgide geliştirmiştir. Sabahattin Ali'nin bir başka yönü de hem halk şiirini hem de divan şiirini bilen bir şair olmasıdır. Onun şiirleri içinde divan şiiri tarzında yazılmış gazel, mesnevi ve şarkı örnekleri vardır. Şair divan şiiri biçimleriyle yazdığı bu şiirlerde divan şiiri geleneğini farklı şekillerde yansıtmıştır. Geleneksel biçimleri kendi duygu ve düşüncelerini anlatırken değiştirip dönüştürerek ya da yeneden yorumlayarak kullanmıştır. Sabahattin Ali'nin bu tür şiirleri arasında yer alan terkib-i bendi her bir bendinde değişik kişilerin tanıtılması ve bent başlıkları bakımından dikkat çekicidir. Terkib-i bent, Sabahattin Ali'nin, "Bütün Şiirleri" adıyla yayımlanan kitaplarda Sabahattin Ali'nin ve yayına hazırlayanların farklı başlık, açıklama ve notlarıyla yer almıştır. İçinde terkib-i bendin bulunduğu ve bazı basımlarda "Terkib-i Bend Risalesi" başlıklı altında verilen ayrı bölümde bir de vakfiye bulunmaktadır. Yazdığı vakfiyede şair 136 mısra ve 68 beyitten meydana gelen terkib-i bendini vakfettiğini ifade ederek vakıf şartları hakkında açıklama yapmıştır. Kaynakların bir kısmında ya da inceleme yazılarında Sabahattin Ali'nin divan şiiri biçimlerini kullandığı şiirlere kısaca değinilmiş; ancak bu şiirler, divan şiiri geleneğiyle ilgileri bakımından ayrıntılı olarak incelenmemiştir. Bildiride Sabahattin Ali'nin divan şiiri tarzında yazdığı terkib-i bent ve vakfiye metni biçim, içerik, dil ve anlatım açısından incelenip değerlendirilmiştir. Bu inceleme ve değerlendirme sonucunda söz konusu metinlerin geleneksel divan şiiri örnekleriyle benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sabahattin Ali, terkib-i bent, vakfiye.

### SABAHATTIN ALI'S TERKİB-İ BEND AND VAKFIYE

#### Abstract

Sabahattin Ali, who is mostly known in the literary world for his storytelling and novel writing, started his writing life with poetry. He revealed his enthusiastic character in his poems, and many of his poems composed long after his death influenced people from different generations. Sabahattin Ali, whose books continue to attract attention today, is a versatile artist who writes in different literary genres. There are poems, stories, novels, plays and newspaper articles. Kuyucaklı Yusuf, which is thought to reflect the realities and life of the town, is considered his most popular work. It is the kind of story in which Sabahattin Ali is successful. The author, who moved away from the romantic attitude seen in his first stories, drew attention with his stories where realism predominates. He developed his storytelling along the lines from socialist realism to critical realism. Another aspect of Sabahattin Ali is that he is a poet who knows both folk poetry and divan poetry. Among his poems, there are examples of ghazals, masnavi and songs written in the style of divan po-

\*Prof. Dr., Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, batislam@cu.edu.tr

etry. The poet reflected the tradition of divan poetry in different ways in these poems he wrote in the style of divan poetry. He used traditional forms by changing, transforming or reinterpreting his own feelings and thoughts. *Terkib-i bent*, which is among the poems of Sabahattin Ali, is remarkable in terms of introducing different people in each paragraph and paragraph titles. *Terkib-i bent* has been included in the books published under the title of "All Poems" of Sabahattin Ali, with different titles, explanations and notes by Sabahattin Ali and the editors. There is also a vakfiye charter in a separate section that includes the "Terkib-i Bend" and is given under the title of "Terkib-i Bend Risalesi" in some editions. In his vakfiye he wrote, the poet stated that he dedicated the *terkib-i bent*, which consists of 136 verses and 68 couplets, and made a statement about the conditions of the foundation.

In some of the sources or in the review articles, the poems in which Sabahattin Ali uses the forms of divan poetry are briefly mentioned; however, these poems have not been studied in detail in terms of their relevance to the tradition of divan poetry. In the paper, the text of the *terkib-i bent* and vakfiye written by Sabahattin Ali in the style of divan poetry has been examined and evaluated in terms of form, content, language and expression. As a result of this examination and evaluation, the similar and different aspects of the mentioned texts with the examples of traditional divan poetry were revealed.

**Keywords:** Sabahattin Ali, *terkib-i bent*, vakfiye.

### Giriş

Sabahattin Ali edebiyat dünyasında daha çok hikâyeciliğiyle tanınıp bilirse de farklı edebî türlerde eser vermiş bir sanatçıdır. Diğer eserlerinin yanı sıra şiirleriyle dikkat çeken şairin divan şiiri tarzında yazılmış şiirleri bulunmaktadır. Bu şiirlerden ve kendisiyle yapılan konuşmalara yer veren kaynaklardaki bilgilerden Sabahattin Ali'nin divan şairlerini okuduğu, bildiği ve aruzu kullanmakta usta olduğu anlaşılmaktadır (Korkmaz, 2020).

Kimi yayınlarda çeşitli vesilelerle Sabahattin Ali'nin divan şiiri geleneği etkisinde yazdığı şiirlere değinilmiş (Narlı, 2004, s. 131; Batislam, 2020, s. 8-12) fakat bu şiirlerin tamamı ayrıntılı bir inceleme ya da değerlendirmeye konu olmamıştır. Bildiride Sabahattin Ali'nin divan edebiyatından esinlenerek yazdığı *terkib-i bendi* ve vakfiyesi değerlendirilerek şairin divan şiiri geleneğini nasıl yansıttığı ortaya konulmuştur. Ayrıca incelenen metinlerden önce *terkib-i bend nazım* şeklinin eski şiirdeki kullanımı ve vakfiyelerin genel özellikleri hakkında kaynaklardan derlenen bilgilere yer verilmiştir.

Metin merkezli incelemede *terkib-i bend* ve vakfiye metninden yararlanılmıştır. Bildiri konusu metinler, Sabahattin Ali'nin bütün şiirlerinin olduğu farklı basımlarda değişik şekilde yer alır. İki ayrı basımda "Terkib-i Bend Risalesi" başlığı bulunurken (Sabahattin Ali, 1973, s. 282; Gümü, 2019, s. 129) diğer ikisinde başlık yoktur (Özkırımlı, 1983, s.177;

Özkırımlı, 2019, s.121). Çalışmada Sabahattin Ali'nin "Bütün Şiirleri" adıyla Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan Atilla Özkırımlı'nın hazırladığı baskı esas alınmıştır. Metinler bu basımda, "Der Vaf-ı Yârân: *Terkib-i Bend*" ve "Vakfiye" başlıklıdır (Özkırımlı, 2019, s. 121-144).

Ayrıntılı bir Sabahattin Ali araştırmasında "Sanat ve Edebiyat Görüşleri" anlatılırken; "Genel olarak sanatta, 'eski-yeni' tartışmasının lüzumsuz olduğunu bunun yerine 'iyi-kötü' ölçülerinin esas alınarak değerlendirmeler yapılmasını öneren yazar, kötü ve kalitesiz bir yeniye, yıllar hatta asırlar önce yazılmış kaliteli eserlerin her zaman tercih edileceğini söyler. Buna örnek verirken de kendisinin hâlâ Fuzûlî ve Gâlip Dede'yi severek okuduğunu, fakat yeni ve 'abnorm' fikirler terennüm eden çağdaş sanatçılara fazla iltifat etmediğini belirtir"; "Eski edebiyat ve halk edebiyatından yararlanma konusunda da oldukça açık görüşlü olan yazar, bunun için 'sanat, olmuş ve olacak her şeyden faydalanır' der. Böylece sanatın yaşayan canlılığına ve kalıcı, yaşatıcı özelliğine dikkat çeker." açıklamalarına yer verilir (Korkmaz, 1997, s. 57-58). Bilgilerden anlaşılacağı gibi şair eski kültüre aşinadır. İncelemeye konu olan eserleri de bu durumu kanıtlar niteliktedir.

**1. Der Vaf-ı Yârân: "Terkib-i Bend":** Şairin şiirinde kullandığı *terkib-i bend* biçimi divan şairlerinin şiirlerinde de görülür. Arap edebiyatında ortaya çıkmasına rağmen Arap şairleri bu nazım şekliyle şiir

söylemeye pek rağbet etmemiştir. Fars edebiyatında güzel örnekler ortaya konmuştur. Türk şairleri böyle manzume söylemeyi ustalık kabul etmişlerdir. En başarılı terki-i bentler XVI. yüzyılda kaleme alınmıştır. Özellikle Bağdatlı Ruhî'nin terki-i bendi çok ilgi görmüş bu eserin nazireleri, nazire geleneğinin gelişmesinde de önemli bir rol oynamıştır (Uzun, 2011, s. 487-489).

Terki-i bentte beyit sayısı beş ile on arasında olup çoğunlukla yedi-dokuz beyitlik bentler tercih edilmiştir. Vasita beytinin kafiyesi değişmekle birlikte, ilk vasita beytinin birbiriyle kafiyeli, ikinci ve sonrakilerin ilk mısralarının serbest, ikinci mısralarının ilk vasita beytiyle kafiyeli olduğu bazı örnekler vardır. Terki-i bentler genelde gazel şeklinde kafiyelense de mesnevi biçiminde düzenlenenlerine de rastlanır. Vasita beytinin kafiyesi değiştiğinden terci'-i bentlere göre terki-i bentlerin kafiyelenişi daha kolaydır. Terki-i bendin hane veya kıtalarının çoğunlukla gazel gibi kafiyelenmesi sayesinde şair her bentte kafiyeyi değiştirebildiği için bu biçim daha çok ilgi görmüştür. Terki-i bentlerde belirli aruz vezinleri kullanılmıştır. Tasavvufi, fikrî, felsefi ve sosyal konulu örneklerde "mef'ülü/ mefâilü/ mefâilü/ feülün" kalıbı, mersiye türündeki örnekler de ise çoğunlukla "mef'ülü/ fâilâtü/ mefâilü/ fâilün" kalıbı yaygındır. Mahlas terki-i bentlerde genellikle son hanede bulunur. Bazı terki-i bentlerde mahlasa yer verilmemiş bazılarında da mahlas ilk hanede ya da ilk beyitte söylenmiştir (Uzun, 2011, s. 487-489).

Terki-i bentlerde münâcât, na't, methiye, hicviye gibi türlerin yanı sıra sosyal, dinî, tasavvufi ve felsefi konular da ele alınmıştır. Ancak terki-i bentlerde en çok işlenen türün mersiye olduğu söylenebilir. Terki-i bent diğer nazım şekillerine kıyasla şairin dünyaya, olaylara, hayata bakışını yansıtmaya, zihniyetini ortaya koymaya en uygun biçimlerden biri olarak görülmüştür (Uzun, 2011, s. 487-489). Terki-i bentlerde görülen bu genel özelliklerin dışında kalan, bentleri farklı şekillerde düzenlenmiş ve değişik aruz kalıplarının kullanıldığı örneklerle de karşılaşılabılır (Cengiz, 1986, s. 395-410).

Sabahattin Ali terki-i bendinin başında okuyuculara seslendiği bölümde; "İşbu terki-i bend, yârân-ı bâ-safâ vasfında, Ruhî-i Bağdâdî Efendimizi tanzîren yazılmak istenilmiş bir nazımpâredir." (Öz-

kırımlı, 2019, s. 121) diyerek şiirinin eğlenceli bir şekilde dostlarının özelliklerini anlatmak üzere yazıldığını ve Bağdatlı Ruhî'ye nazire olduğunu ifade eder. Bağdatlı Ruhî'nin terki-i bendi bu nazım şeklinin en tanınmış ve çok sayıda nazire yazılmış örneklerinden biridir (Okumuş, 2011). Şairin ifadelerinden konuyla ilgili bilgisinin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak alışılmış nazirelerden farklı şiirin tehzil özellikleri taşıdığını söylemek gerekir. Nazirenin mizah, hiciv ya da alay yollu yazılan şekline tehzil denir. Sabahattin Ali'nin terki-i bendi her ne kadar nazire özelliği taşıdığı söylene de içerik bakımından görülen farklılık ve mizahi yönü nedeniyle bir tehzil örneği olarak kabul edilebilir.

Terki-i bentlerde görülen ve yukarıda sıralanan biçim özellikleri büyük ölçüde Sabahattin Ali'nin şiirinde de bulunmaktadır. Şair daha yaygın olan yedi beyitlik bentleri tercih etmiştir. Vasita beyti dışında kalan beyitler gazel biçiminde kafiyelenmiş, vasita beyitleri de kendi içinde ayrı ayrı kafiyeli olarak devam etmiştir. Şiirin bentleri ve mukaddime başlıklı bölümü aruzun mersiyeler dışındaki terki-i bentlerde sık kullanılan Mef'ülü/ Mefâilü/ Mefâilü/ Feülün kalıbıyla yazılmıştır. Terki-i bendin başında bulunan rubaide, aruzun ahreb gurubundan Mef'ülü/ Mefâilü/ Mefâilün/ Fa', arkasından gelen tek beyitte ise, Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün kalıbı kullanılmıştır. Şiirin en sonundaki duada aruzun Mefâilün/ Feilâtün/ Mefâilün/ Feilün kalıbı tercih edilmiştir. Şiirde içeriğe bağlı olarak kullanılan aruz kalıplarında değişikliğe gidilmesi ahengi ve biçim-içerik uyumunu güçlendirmiştir. Mukaddime ve Fahriye başlıklı bölümler hariç yedi ana bentten oluşan şiirde şair dostlarını, onların öne çıkan bazı özelliklerini mizahi göndermelerle anlatmıştır.

Gelenekte görülen, özellikleri verilen terki-i bentlerden biçim, düzenleniş, başlıklar ve vezin kullanımı açısından farklı özellikleri olan Sabahattin Ali'nin yazdığı terki-i bentte, ana bentlere geçilmeden önce "Mütâli'ine", "Mukaddeme", "Vakfiyye" bölümlerine yer verilmiştir (Özkırımlı, 2019, s. 120-127). "Der-Vasf-ı Yârân: "Terki-i Bend", Nâzımı: Sabahattin Ali, 1928-1929, Pertev ve Şürekâsına mahsus nüshadır" açıklamasından sonra; "Mütâli'ine" (Okuyuculara) başlıklı bölüm yer alır. Yazar bu bölümde özetle terki-i bendi nasıl ve nerede yazdığı hakkında oku-

yucuyu bilgilendirir. Elinden daha iyisinin çıkmasının zorluğundan, Avrupa'ya gitmeden önce şiiri bitirmek istese de buna imkân bulamadığından, iki bendini Avrupa'da tertip ettiğiinden söz eder. Bazı belirsiz yerler için sayfa altında açıklama yaptığını, anlaşılmayan yerler için Pertev Naili ve Hüseyin Nihal hocalara başvurulmasının uygun olduğunu, mümkün olan ölçülerde hoşâ gidecek bir nazım yazmaya gayret ettiğini, Pertev Naili Bey'e emanet ettiği nazımın vakfiyesinin ilişikte verildiğini anlatır. "Duacınız Sabahattin Ali" ibaresiyle metin sona erer (Özkırmı, 2019, s. 121-122; Gümüş, 2019, s. 132-133). Yazar dil ve üslup bakımından eski nesri taklit etmiştir. Metinde Arapça ve Farsça kelimelerin yanı sıra yer yer "kalem-i âciz, iklim-i frenk, zîr-i sahife, nazar-ı afv, sa'y u ikdâm" gibi Farsça tamlamalar da bulunmaktadır.

"Mukaddime" bölümü bütün nüshalarda yoktur. İçerik olarak bir önceki "Mütâli'ine" (Okuyuculara) bölümüyle benzerdir (Özkırmı, 2019, s. 123-124). Yazar terkib-i bendinin, "Yüksek Muallim Mektebi ve Darülfünun talebesinden bazı ehibba ve yârân ve biraderân ve hemşireler vasfında kaleme alındığını" ve "Pertev Naili Bey'e ithaf olduğunu" açıklar. Bir kısmını İstanbul'da bir kısmını memâlik-i Cermen'de tamamladığını, bazı anlaşılacak yerleri sayfa altı açıklamalarla izah ettiğini, anlattığı kişiler hakkında bilgi verdiğini ifade eder. Yalnız diğer metinden farklı olarak Ekrem Reşid isminin fazla geçtiğini ve bunun sebebini hikâye ettiğini söyler. Yazar, "Bu Ekrem Reşid Molla yârân vasfında hece vezni ile bir terkib-i bend yazmış" der. Kendisinin de söz konusu terkib-i bende "hem güzel değil hem de terkib-i bend aruzla yazılır" dediğini belirtir. Bunun üzerine dostları özellikle de Nihal Molla "sen bir tane daha iyisini söyle" diyerek ısrar edince Sabahattin Ali bu terkib-i bendi yazmıştır. Bir hayli çaba sarf ettiğini söyleyen şair, Melahat Hatun'a vakfettiğini bildirerek mukaddimeyi tamamlamıştır (Özkırmı, 2019, s. 123-124). Sabahattin Ali'nin neden bu terkib-i bendi yazdığını anlattığı mukaddimede söylenenler mesnevilerin sebeb-i telif bölümünde anlatılanlara benzer. Şairler arasında öncekilerden daha iyisini yazma iddiasıyla ortaya eser koyma çabası burada da eski örneklerde olduğu gibi ifade edilmiş ve gelenek hatırlatılmıştır.

Başlangıçtaki mukaddimeyi izleyen Terkîb-i bend; Rubâî, beyt ve mukaddimenin ardından özellikleri anlatılan ve şairin dostu olan belirli isimlere ayrılmış bentlerle devam ettirilmiştir. Sözü edilen isimlere özgü bentler şu şekilde sıralanmıştır: 1. Mehpâre Hatun bendi, 2. Nâhid Hatun bendi, 3. Sa'diye ve Belkıs Hatunlar bendi, 4. Münevver ve Ulviye Hatunlar bendi. Hanımlardan sonra erkeklere ayrılan bentlere geçilmiştir. Bu bentler; 5. Pertev Naili Molla ve Hüseyin Nihal Bey bendi, 6. Orhan Şaik ve Ekrem Reşid Efendiler bendi, 7. Münîr ve Tahsin Mirza Efendiler bendi olarak isimlendirilmiştir. Bentlerin bir kısmında yedi beyit tek bir isme ayrılırken bir kısmında ise birden çok isme yer verilmiştir. Hanımlara ayrılan ilk iki bent dışındaki diğer bentlerin her birinde iki kişiden olmak üzere, toplamda altı kadın ile altı erkekten söz edilmiştir. Bentlerde kişilerin isimlerinin bulunduğu başlıklar vardır. Terkîb-i bend "Fahriyye" ve "Du'a" ile tamamlanmıştır. Daha sonra Sabahattin Ali'nin notları ile "Terkîb-i Bend"e zeyl kısımları gelir (Özkırmı, 2019, s. 128-144).

Terkib-i bend içerik açısından değerlendirildiğinde şiirin alışılmış örneklerde işlenenden farklı bir konuya sahip olduğu görülür. Şiirin başındaki;

*Derdin beni âmâde-i nûş eyler yâr  
Destimde kalem böyle hurûş eyler yâr*

*Yârânı birer bahanedir vasfetmek  
Yâdınla gönül bak nice cûş eyler yâr* (Özkırmı, 2019, s. 128) rubaisinde şair,

"Eyler yâr" redifini kullanır. Yârin derdiyle içmeye hazır (dır), elindeki kalem coşmuş(dur). Dostların vasıflarını söyleme bahanesiyle yârini hatırlayarak gönülün (de) coştüğünü anlatır. Bir sonraki tek beyitte de;

*Bendimin rencide olman aşikâr imâsına*

*Ben neler koydum anın her beyt-i bî-ma'nâsına* (Özkırmı, 2019, s. 128) diyerek terkib-i bendinin açık olan imasından kimsenin incinmesini, güvenmesini istemediğini ve her bir anlamsız beytine pek çok şey sığdırdığını ifade eder. Beyitte imanın aşikâr olması ve anlamsız beyitlere pek çok şey sığdırılması kendi içinde bir zıtlık barındırmaktadır. Yedi beyitlik mukaddime;

*Ey hâme senin âdet-i dirînen elemdir*

*Çün baht-ı siyâhın sana bahşîşi sitemdir*

*Bir hayli zamandan beri terk etdin arûzı  
Bir hayli ki hemdem sana peymâne-i Cem'dir*

*Mihnetzede-i dehre tehakküm yaraşır mı  
Sen mi bizi handân edeceksin bu ne demdir*

*Hâmem diyor hiddetle dönüp ey koca gâfil  
Usturpa değil dest-i sakilinde kalemdir*

*Ekrem Reşit'in bendini gördükde susulmaz  
Susmak reh-i ma'nîde koşan tab'ima gemdir*

*Ben vafedeyim zümre-i yârânı da âlem  
Görsün sipihri nazma kimin bendi alemdir*

*Lâkin yeter ey hâme tefâhür işe başla*

*Ekrem gibi bir kuş vuramazsın iki taşla* (Özkırımlı, 2019, s. 128) beyitlerinden oluşan ilk benttir. Klasik terki-i bent örneklerinde önsöz nitelikli böyle bir bent bulunmaz. Şair bu beyitlerde söze kalemine seslenerek başlar. Onun âdetinin elemden söz etmek olduğunu ve kara bahtının ona ancak sitem bağışladığını ifade eder. Kaleminin uzun süredir aruzu terk ettiğini, dostunun Cem'in kadehi olduğunu, dünyanın mihnetine alayın yakışmadığını, kalemin kimseyi güldüremeyeceğini, nasıl bir zamanda bulunduğunu sorar. Şairin kalemi öfkeyle dönüp ona "Ey koca gafil, kaba elindeki halat değil kalemdir" diye seslenir. Ekrem Reşit'in bendini görünce susulmaz, susmak anlam yolunda koşan tabiatına gem vurmak olur diyen şair, "ben dostlar topluluğunu anlatayım da dünya şiir göğünde kimin bendi sancakmış görsün" sözleriyle kendi şairliğini övüp fahriye yapar. Ancak son beyitte tekrar kalemine seslenerek "övünmek yeter işe başla, Ekrem gibi bir kuş vuramazsın iki taşla" sözleriyle bendi tamamlar.

Şairin bende kaleme seslenerek başlaması, "elem, sitem", "baht-ı siyah" tamlaması, "Cem'in kadehi ile hemdem olmak" ifadeleri içerik ve dil bakımından divan şiiri geleneğine göndermeler içermektedir. Son beyitte kullanılan "iki taşla bir kuş vurmak" deyiminin yaygın kullanım şekli "bir işe girilerek birden fazla yararlı sonuç elde etmek" anlamındaki "bir taşla iki kuş vurmak" tır. Şair beyitte deyimini ters çevirmiş

halini tercih ederek okuyucuyu şaşırtmaktadır. Bente yer verilen kelimelerin büyük bir bölümü Arapça ve Farsça kelimelerdir. Türkçe kelime yok denecek kadar azdır. Son beyit dışındaki hemen her beyitte Farsça kurala göre yapılmış; "âdet-i dîrîne, baht-ı siyâh, peymâne-i Cem, mihnetzede-i dehr, dest-i sakil, reh-i ma'nî, zümre-i yârân, sipihri nazm" tamlamaları bulunmaktadır. Ünlü ve ünsüzlerin tekrarıyla ve benzer sesler içeren kelimelerle ahenk güçlendirilmiştir. Kaleme seslenilerek, kalem konuşurularak teşhis ve intak sanatları yapılmıştır. Ayrıca "peymâne-i Cem" (Cem'in kadehi) tamlamasında telmih vardır.

*Mehpâre hanıma ayrılan ilk bent;*

*Nazmım sana ilk önce hitâb eyledi Abla!*

*Zannımca kalem bunda savâb eyledi Abla!* (Özkırımlı, 2019, s. 130) "Şiirim ilk önce sana seslendi, sanırım bunda kalem doğrusunu yaptı abla." beytiyle başlayıp beş beyit sonra gelen,

*Sen kendine devretme lâfı hatm-ı kelâm et*

*Mehpâresidir felsefenin Ablamız elbet* (Özkırımlı, 2019, s. 130) "Sen lafı kendine çevirme, sözü bitir, ablamız elbette felsefenin Mehpeşesi'dir." vasıta beytiyle bitmektedir. Bu bentle şair ilk sırayı abla diye hitap ettiği, zeyl (ek) bölümünde kim olduğunu anlattığı Mehpeşe Hanım'a (Özkırımlı, 2019, s. 142) ayırmıştır. Şair, aradaki beş beyitte vasıflarından söz ettiği Mehpeşe Hanım'ın uğraştığı işin, felsefenin özelliklerine uygun olan dünya, akıl, yaratılış ve varlıkla ilgili ifadelerle yer vermiştir. Dünyayı mihnet yurdu bula-nık bir sedef olarak niteleyen şair, Yaradan'ın abla diye hitap ettiği Mehpeşe hanımı saf inci ettiğini, dünyanın âdetinin akıllılara eziyet etmek olduğunu, bu nedenle bahtının ona da epeyce azap verdiğini, anlamlı yüzünde bütün yaratılışı Hakk'ın sorduğunu ve kendisinin cevapladığını, dünyada ondan başkasının boş olduğunu hissettiğini, zevklerini kitabında anlattığını, abla olarak yanılıp adam olur düşüncesiyle azarlandığını belirtir. Eski kültürde sık karşılaşılan sedef ve inci benzetmesi, dünyanın mihnet yurdu olarak kabul edilmesi, bahtın akıllılara azap vermesi, yaratılışın sırları ve varlık konusundaki düşünceler şiiri divan şiiri geleneğine yaklaştırmaktadır.

Bendin söz varlığında Arapça, Türkçe kelimele-

rin hâkimiyeti ve Farsça tamlamaya yer verilmemesi, "eyledi abla" redif kelimelerinin seçilmesi, "lafı kendine çevirmek", "adam olmak" gibi ifadelerle sağlanan günlük konuşma diline yakınlık dikkati çekmektedir.

*Bir kâra şurû eyledi kim şimdi dil-i zâr*

*Terk etmesi güç başlaması haylice düşvâr* (Özkırımlı, 2019, s. 131) "Şimdi inleyen gönül öyle bir işe başladı ki bırakması güç başlaması hayli zor." beytiyle şairin yaptığı işin başlanması ve bırakılmasının zorluğunu anlatarak devam ettirdiği ikinci bentte Nâhid Hanım'a yer verilmiştir. Zeylde şair Nâhid Hanım'la ilgili açıklamalar yapıp onu uzaktan akrabası olarak tanıtır (Özkırımlı, 2019, s. 142). Sonraki beyitlerde Nâhid Hanım'ın özelliklerini anlatmanın zorluğunu, zor iş yapmanın ayrı bir tadı olduğunu belirtir. Merih gibi, güneş sıfatlı bu kızın âşığa acıması yok, lütfu azardır der. Onu bir gün تنها yerde yalnız görüp kalbindeki ukdeyi tekrar açmayı ister. "Sevgilim mademki aşk şarabını kabul etmeyecektin niçin kalbimin kadehini kırdın?" sorusunun ardından bu bent; şairin kendine susmasını, sesini uzatmayıp alçaltması gerektiğini, olgun bir kimseyse kendisine yakışanın ayrılık şarabıyla sarhoşluk olduğunu söylediği;

*Sus böyle dirâz eylenme âvâzını pest ol*

*Sus kâmil isen bâde-i hicrân ile mest ol* (Özkırımlı, 2019, s. 131) beytiyle sona erer. Bu bentte dil tekrar ağırlaşmış, Arapça ve Farsça kelimelerle Farsça tamlamalar artmıştır. Gelenekteki acımasız sevgili ile ona sitem eden ve duygularını açmaya çalışan âşık tipinin içinde bulunduğu duruma benzer bir ruh hâli tasvir edilmiştir. "Dil-i zâr, mirrîh-misil, duhter-i hurşid-sıfat, mey-i aşk, kadeh-i kalb, bâde-i hicrân" tamlamalarıyla âşığın inleyen gönlü, sevgilinin Merih benzeri ve güneş yüzlü olduğu, ayrıca aşkın şaraba, kalbin kadehe, ayrılığın içkiye teşbih edildiği görülür.

Üçüncü bentte ilk dört beyitte Sa'diye Hanım diğer üç beyitte Belkîs Hanım anlatılmıştır. Sabahattin Ali'nin yazdığı zeylde Sa'diye Hanım'ın Darülfünun Felsefe Fakültesi'nde ve Yüksek Muallim mektebinden olduğu, Fransa'da felsefe tahsil ettiği söylenmiştir. Belkîs Hanım eczacı mektebindendir. Nâhid'in ve şairin iyi arkadaşlarıdır. Kimi zaman Nâhid'le şairin birbirlerine anlatmak istediklerine aracı olur (Özkırımlı, 2019, s. 142-143).

Bentte şair, bir zamanlar dostlarla sohbet eden Sa'diye'nin Bordo'da ne yaptığını merak eder. Bir ablasının da o olduğunu, iyiliği ve cömertliğiyle kendisine bu şansı verdiğini, varlık yokluk felsefesini çözmek için kendilerini terk edip postunu gurbetlere serdiğini, kendisinin onun irfanının genişliğine hayranlığını ve yaradılışının özelliklerinin de ayrı bir konu olduğunu ifade eder.

"Belkîs'i bendimde nasıl anmayayım" diye soran şair, onun içindeki derdi bin sabırla dinlediğini, sevgiliyle sohbet ederken onun da yanında olduğunu, o günlerin o zamanların başkallığını, güzelliğini anıp bu sıkıntı yerinde sevgiliyi Leyla'ya kendisini Kays'a benzetir. Belkîs ise bu yeni Mecnun hikâyesinin Zeyd'dir.

Şair bentte divan şiiri etkisini "haste-dil, felsefeyi bûd u nebûd, vûs'at-i 'irfân ve bahs-i diğer" tamlamaları, "o ne günlerdi, ne demlerdi, nelerdi" sözleriyle Leyla vü Mecnun hikâyesine yaptığı telmihle hissettirmiştir.

Dördüncü bentte Münevver ve Ulviyye anlatılırken bir önceki bentten farklı olarak bu kez ilk üç beyit birinci kişiye, sonraki dört beyit ikinci kişiye ayrılmıştır. Zeylde her iki hanımın özellikleri kısaca belirtilir (Özkırımlı, 2019, s. 143). Münevver'i anlatmaya başladığı ilk beyitte şair, Allah'a şükrederek kalemını Münevver'in özelliklerini anlatmak için dolaştırdığını söyler. Arkasından;

*Gıptayla bakar ilmîne irfânına Sokrat*

*Kuvvetçe de meydân okuyor Rüstem-i Zâle* (Özkırımlı, 2019, s.133) beytinde Münevver Hanım'ın ilmîni ve irfanını gıpta eden "Sokrat" telmihiyle mübalağa ederken, güç bakımından da bir başka mübalağa yapıp İran'ın ünlü kahramanı "Rüztem-i Zâl" telmihine başvurur. Son beyitte övgüyle bahsettiği Münevver'in matematik bilgisini aciz kalemıyla anlatmasının mümkün olmadığını söyler.

*Bir duhter-i ulviyye gelir mektebe dâ'im*

*Şöyle bürünüp haşmet ile bir kara şâle* (Özkırımlı, 2019, s. 133) beytinden başlayarak Ulviyye'yi anlatan şair, onun okula sürekli gösterişli bir şekilde kara şala bürünüp gelişini, dudaklarında bir büyü, gözleri hayal ikliminde takılıp kalmış hâlini tasvir eder. Devamı-

nı Ekrem Reşid'e sormak gerektiğini fakat kendisinin bu işi Emir Nihal'e bıraktığını belirtir. Son beyitte "Bu sevda ile hep kendini acılaştır layık mı? Ey yavru Nihal! Gel de derdini bize açıkla." diyerek bendi tamamlar. Sabahattin Ali terki-i bent için yazdığı kendi notlarında buradaki imaları ayrıca açıklar (Özkırımlı, 2019, s. 140).

Dil ve anlatım bakımından; dördüncü bentte bulunan Farsça kurala göre yapılmış "rabb-i müte'al, kalem-i âciz, ekâlîm-i hayâl" gibi tamlamalar ve telmihlerin yanı sıra yine Arapça ve Farsça kelimelerin yaygın kullanıldığı görülür.

*Pertev hoca ki eviye-i âleme kandır*

*İlmiyle kemâliyle de ma'lûm-ı cihândır* (Özkırımlı, 2019, s. 134) beytiyle beşinci bende ve erkek dostların anlatımına geçilir. İlk üç beyitte Pertev (Naili Boratav) Hoca'dan söz eden şair, onu âlemin damarındaki kan, olgunluğu ve ilmiyle dünyaca tanınan biri olarak tanımlar. Kalbinin saflığına hayranlığını, masum tebessümlerini baştanbaşa can kabul ettiğini, özelliklerini saymasının mümkün olmadığını, amacının sadece ona kompliman (iltifat) olduğunu belirtir.

*Mektepde aceb kim tanımaz Mîr-i Nihâl'i*

*Bâzusu kavî Türkçülüğü hayli yamandır* (Özkırımlı, 2019, s. 134) beytiyle bendin dördüncü beytinde Nihal'i (Atsız) anlatmaya başlayan şair, önce onun okulda herkes tarafından tanındığına, pazısının gücüne, Türkçülüğünün hayli yaman olduğuna dikkat çeker. Oğuz beyliği fermanını alsa da kendini zamanın Hülâgû'su sandığını söyler. Âşıklığı reddedip âşıklara gülse de şair kendisini kandıramayacağını, "gel de benim şapkamı kandır" sözleriyle anlatır. Bir bakışta aynı durumda olanların birbirini kolayca tanıyacağını "âşık değilim" diyerek boş laf söylememesini tavsiye eder. Yazdığı notlarda Sabahattin Ali, bu bentte söylediklerinin bir kısmını farklı şekilde izah etmiştir (Özkırımlı, 2019, s. 140).

Beşinci bentte, "eviye-i âlem, ma'lum-ı cihân, saffiyet-i kalb, Mîr-i Nihal, Hülâgû-yı zaman" tamlamalarıyla birlikte batı kökenli kompliman kelimesine yer verilmesi dikkat çekicidir. Sabahattin Ali kendi notlarında bu bentte bulunan "Hülâgû-yı zaman" tamlamasıyla aslında "sen gel de onu benim küla-

hıma anlat" ifadesinin değiştirilmiş şekli olduğu anlaşılan "gel de benim şapkamı kandır" sözlerine dair açıklamalar yapmıştır (Özkırımlı, 2019, s. 140).

Altıncı bentte üç beyit Orhan Şaik Gökyay'a, dört beyit Ekrem Reşid Efendi'ye ayrılmıştır. Şair zeylde bu isimlerle ilgili bilgi vermeyi ihmal etmez (Özkırımlı, 2019, s. 143-144).

*Orhan bırakup şî'ri bir ummâna girişdi*

*Âlim olacak ilme de mestâne girişdi* (Özkırımlı, 2019, s. 135) beytiyle başlayan ve diğer beyitlerde anlatılanlara göre; Orhan Şaik şii'ri bırakıp bir büyük denize, okyanusa, âlim olmaya, kendinden geçmiş halde ilme girişmiştir. Ancak aşkın batı tarzının yaradılışında ortaya çıkardığı zorluğu gidermek için Kamus ile Burhan'a (Arapça ve Farsça sözlüklere) başvurmuştur. Her sevdiğini hırpalamaktan zevk alıp kadın kısmına iftiraya girişmesinden şairi korkutmuştur.

*Bir sayha-i bî-tâb gelür gûşuma eyvah*

*Ekrem yine duhterleri tâlâna girişdi* (Özkırımlı, 2019, s. 140) beytinde tanıtılmaya başlayan Ekrem Reşid'e gelince, şair kulağına gelen güçsüz, zayıf bir çığlıkla "Eyvah!" der. Ekrem Reşid varlık yokluk felsefesini gözden geçirip on beş kız için ah ve feryat eder. Yaradılışın boşboğaz ettiği Sabahattin kızlardan üçünün ismini ilana girişir. Son beyitte bu iç isme yönelik olmak üzere muhtemelen mim, ayın, pe harfleriyle ciddi, hoppa ve züppe göndermesi yapılarak bent tamamlanır. Şair bentteki nükteli ve imaları kısmen kendi notlarında açıklamıştır (Özkırımlı, 2019, s. 140).

Bu bent dil ve anlatım bakımından diğerleriyle kıyaslandığında Arapça ve Farsça kelimeler biraz daha az kullanılsa da bazı beyitleri çok anlamlı değildir. Sabahattin Ali de kendi yazdığı notlarda beyitlerin nüktelerini herkesin bilemeyeceğini belirtir (Özkırımlı, 2019, s. 140).

Yedinci bentteki ilk dört beyitte Münir, son üç beyitte Tahsin anlatılmıştır. Zeylde adı geçen kişilerle ilgili bazı tanıtıcı bilgiler bulunmaktadır (Özkırımlı, 2019, s. 144).

*Tebdîl ederek nükte saçan hâmeyi tîre*

*Bir gayret ile başlayalım vâsf-ı Münîre* (Özkırımlı, 2019, s. 136) beytinden itibaren, nükte saçan kalemi-

ni oka döndürerek bir gayretle Münir'in vasıflarını anlatmaya başlayan şair, yazdıklarına değer vererek genellikle tavır ve hâliyle alay ettiğini, kendisini üzmeten amacının ne olduğunu bilmediğini, bir kediden aslana ne zarar geleceğini anlamadığını, tavırlarını ve kendisini hor görmemelerini, bazen büyük Eflâtun'a meydan okuduğunu belirtir. Tahsin'e gelince;

*Kaddin daha genç yaşda düttâ eyledi Tahsîn*

*Doğrultmalıdır şükrederek hazret-i pîre* (Özkırımlı, 2019, s. 136) beytinde anlatıldığı üzere, "Daha genç yaşta boyunu iki büklüm etmiştir. Hazret-i pîre şükrederek boyunu doğrultmalıdır. Gönül Anka'sı âlem-i Neşve'de hüküm sürer. Şimdi o sultana ve emire metelik vermez. Her yerde onun dostu, arkadaşı Neşve olsun, eski vadiden Neşve ile uçup uzaklaşsın" diyen şair, bu temennileriyle Tahsin'in âşık olduğunu söylediği Neşve isimli bir kız ile mutlu olmasını istediğini ifade eder (Özkırımlı, 2019, s. 144).

Bentte Eflatun ve Anka telmihleri, "metelik vermemek, meydan okumak" deyimleri, üçüncü beyitteki "bilmem" kelimesinin üç kez tekrarı, "kedi-aslan" kıyaslamaları ve "nâzım-ı tahrîr-i hakir, vâdi-i kadîm, hazret-i pir" tamlamalarıyla son beyitte genellikle evliya menkıbelerinde rastlanan "tayı zaman" ya da "tayı mekân"ı çağrıştıran "tayı eylemek" ifadesi eski şiir geleneğini hatırlatan unsurlardır.

Fahriyye başlıklı son bentte;

*Ey hâme biraz fazla yoruldun ama gel de  
Medheyleyim kendimizi biz bu gazelde*

*Bir böyle hüner gayret ü ikdâm ile olmaz  
Câm-ı hüneri içmelidir bezm-i ezelde*

*Biz şimdi küçük bir çocuğuz âciziz ammâ  
Çok mertebe var kîse-i memlû-yı emelde*

*Hayrân olacak haşmet-i elfâzıma Nef'î  
Molyer öpecek destimi vâdi-i hezelde*

*Ephem duracak aşk nevâsında Fuzûlî  
Yâdım kalacak levha-i ezhân-ı milelde*

*Eşkâlimi bilmek dileyen şöylece bilsün  
Cânânesi aklında ve mey kâsesi elde*

*În şair-i gevher sühan ü âşık-ı lâl est*

*Yek derbeder-i dehr ki müştâk-ı visâl est* (Özkırımlı, 2019, s. 137) beyitlerine yer verilmiştir. Şair bu bentte ilk altı beyitte methiye içerikli bir gazel yazmıştır. İlk beyitte yorulan kalemine seslenip onu kişileştirerek kendimizi övelim der. Böyle bir yeteneğe gayret ve çabayla ulaşamayacağını, bezm-i ezelde hüner kadehi içmek gerektiğini ifade eder. Şimdi âciz, küçük bir çocuk gibi görünse de emel dolu kesesinde çok mertebe olduğunu belirtir. Şairin sözlerinin haşmetine Nef'î hayran olacak, Molyer hezel vadisinde elini öpecektir. Aşk nevâsında Fuzûlî dilsiz duracak, milletlerin zihin levhasında hatırası kalacaktır. Eşkâlini bilmek isteyen, sevgilisi aklında ve şarap kâsesi elinde bilmelidir. Şair bütün bu söyledikleriyle fahriye yaparken divan şiirinin övgü ustası Nef'î ile aşk şiirlerinin tartışmasız en büyük ismi Fuzûlî'yi hatırlatır. Batı kültüründen de mizahı ve hicviyle tanınan Molyer'i öne çıkarıp kendini mübalağalı şekilde överek bu isimlerle kıyaslar. Farsça son beyitte şair, "Bu mücevher sözlü şair ve dilsiz âşıktır; bir dünya derbederidir ki kavuşmaya hasrettir." sözleriyle kendi durumunu anlatır.

Bentte yer alan "câm-ı hüner, bezm-i ezel, kîse-i memlû-yı emel, haşmet-i elfâz, vâdi-i hezel, levha-i ezhân-ı milel" tamlamaları dili ağırlaştıran öğelerdir. Ancak bendin ilk beyti konuşma diline en yakın ifadelerin kullanıldığı ve kolay anlaşılabilir nitelikte bir beyittir. Bendin son beytinin tamamen Farsça olması, şairin eski kültüre hâkimiyetini gösteren ipucu niteliği taşır. Tehzil örneklerinin genelinde olduğu gibi gazelde mahlas kullanılmamıştır. Terkib-i bendin "Du'â" başlığıyla verilen,

*Bütün günahlarımız kalsa affedilmeyerek  
Semâ hazînesi almazdı şerr ü şûrumuzı*

*Sabâh sen de hemân dâmen-i du'âya sığın*

*Hüdâ mürüvvet edüp affeder kusûrumuzı* (Özkırımlı, 2019, s. 138) beyitleri son iki beyittir. Beyitlerde; "Bütün günahlarımız affedilmeyerek kalsa, gökyüzü hazinesi kavga ve günahlarımızı almazdı. Sabah(atten) sen de hemen dua eteğine sığın. Allah iyilik eder, kusurumuzu affeder." diyen şair, dua ile

Allah'ın affediciliğine sığınır. Dua beyitleri kasidelerdeki benzerlerini hatırlatır. Şair mahlas yerine adını kısaltarak zikreder. Beyitleri Arapça "Subhane rabbike rabbi'l-izzeti ammâ yesifûn ve selâmü'l-ale'l-mürselîn. Ve'l-hamdülillâhi Rabbi'lâlemîn. Sadakakallâhu'l-azîm. Âmin!" (Kudret yücelik sahibi Rabbin, insanların her türlü tasavvurundan daha fazla yüceliğe sahiptir. O'nun bütün elçilerine selam olsun ve hamd bütün âlemlerin Rabbi Allah'a mahsustur) duası takip eder.

Genel olarak değerlendirildiğinde, terhib-i bendin gelenekten farklı bir yazılma sebebi ve içeriğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Şair şiirini biçim, dil, anlatım ve üslubuyla büyük ölçüde eski şiirdekine yaklaştırarak okuyucuyu bir yandan mizah ve şaka unsurları içeren şiiriyle baş başa bırakırken bir yandan da eski şiirin tadını ve havasını hissetmesini sağlamıştır. Gelenegi farklı bir şekilde yeniden üreterek kullanmış, divan şiirine yakınlığını ve bu şiirin temel özelliklerini bildiğini göstermiştir.

**2. Vakfiye:** Vakfedilen bir malın hangi hayır işleminde kullanılacağını, ne şekilde yönetileceğini gösteren senedi ifade eden "vakfiye" ya da diğer adıyla "vakıfnâme"nin eski kültürde önemli bir yeri vardır. Vakfiyelerde kurulan vakfın nasıl idare edileceği, nelerle ne gibi harcamalar yapılacağı, kaç kişinin çalışacağı, bunlara ne kadar maaş ödeneceği, harcamaların hangi gelirlerle karşılanacağı, vakıftan kimlerin ne şekilde faydalanacağı gibi hususlar yazılı olarak ayrıntılı biçimde belirtilmiştir (Özgüdenli, 2012, s. 466).

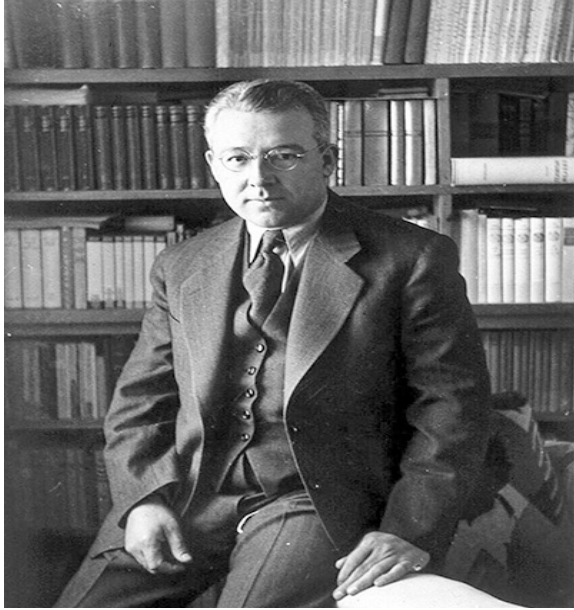
Vakfiyeler günümüze üç şekilde ulaşmıştır. **1. Orijinal vakfiyeler:** Bunlar vâkıfın düzenlediği orijinal metni bugüne kadar gelen vakfiyelerdir. Zamanımıza ulaşan XIII. ve XIV. yüzyıllara ait orijinal metinler vakfiyelerin genellikle tomar şeklindeki kâğıtlara yazıldığını göstermektedir. **2. Vakıf kitabeleri:** Orijinal vakfiye metinlerinin özetlerini içeren bu tür kitabeler genelde vakfın tesisinden kısa süre sonra düzenlenir ve ait oldukları binalar üzerine konurdu. **3. Vakfiye suretleri:** Vakfiyelerin zamanla eskiyip yıpranması yüzünden sonraki dönemlerde vakfiye suretleri hazırlanmıştır. Denetim ve kontrol amacıyla defterlere kaydedilen bazı vakfiye suretleri de günümüze kadar gelmiştir. Ortaçağ İslâm dünyasında zamanla

yok olması ihtimaline karşı vakfiyelerin birkaç nüsha şeklinde tanzim edildiği ve bu nüshaların farklı yerlerde saklandığı bilinmektedir (Özgüdenli, 2012, s. 466).

Dili, türü, içeriği düzenlendiği zamana, yere göre farklı olmakla birlikte, vakfiyelerin genellikle mukaddime, asıl metin ve hâtime kısımlarından oluştuğu görülmektedir. Besmele ile başlayan mukaddime Allah'a hamd ve peygambere övgüden sonra, eğer vakfı hükümdar veya devlet erkânından biri kurmuşsa vâkıfın adı, unvanları zikredilerek dindarlığı, hayrata düşkünlüğü methedilir. Ardından gelen asıl metinde vakfedilen araziyle diğer gayrimenkullerin mahiyeti ve sınırları açık bir şekilde belirtilir. Vakfa tahsis edilen gelirler ve bunların işletilme biçimi izah edilir. Daha sonra vakfın yönetimi, denetimi, bu işle görevli kimselere verilecek tahsisatın miktarı, tayin ve azilleri anlatılır. Vakfiyenin hâtimesinde ilgili ayet ve hadisler yazılır. Vakfiyeyi bozmaya veya vâkıf tarafından konulan şartları değiştirmeye teşebbüs edecek kimselere beddua edilir. Metnin sonuna da şahitlerin adları kaydedilir. Hükümdar ve devlet adamlarının düzenlediği vakfiyelerde devrin pek çok tanınmış şahsiyetinin şahit olarak yazıldığı görülmektedir. Vakfiyeler ancak kadı tarafından tescil edilerek şer'î sicile geçirildikten sonra hukukî geçerlilik kazanır (Özgüdenli, 2012, s. 466).

Vakıf müessesesi Ortaçağ İslâm dünyasında son derece yaygın olmasına rağmen günümüze ulaşan vakfiye sayısı azdır. Bilinen ilk vakfiye kaydı Kudüs'te olup 903 tarihlidir. Vakfiyelerin XIII. yüzyıla kadar Arapça kaleme alındığı anlaşılmakta, Anadolu'da ilk defa XIII ve XIV. yüzyıllarda tanzim edilen bazı vakfiyelerde Arapçanın yanında Moğolca, Farsça ve Türkçenin de kullanıldığı görülmektedir. İran coğrafyasında XIV. yüzyıl başlarından itibaren Arapçanın yanı sıra Farsça vakfiyelere de rastlanmaktadır. XVI. yüzyıla gelindiğinde vakfiyelerde Osmanlı coğrafyasında Türkçe, İran coğrafyasında Farsça giderek yaygınlık kazanmıştır (Özgüdenli, 2012, s. 466).

Vakfiyeler tarihî birer belge olmalarının yanı sıra sosyal tarih, ekonomi ve kültür tarihi araştırmaları için önemli bilgiler içeren değerli kaynaklardır. Özellikle mescid, medrese, dârüşşifâ, hankah ve ker-



vansaraylara ait vakfiyeler eğitim, tıp, sanat, mimari tarihi araştırmaları için diğer kaynaklarda hemen hiç bulunmayan bilgiler içermektedir. Bunlar arasında sıradan insanların, köylülerin, sanat ve ticaret erbabının gündelik hayatlarına dair bilgiler özellikle dikkate değerdir (Özgüdenli, 2012, s. 466) .

Kısaca özellikleri açıklanan, hayır amacıyla kurulan vakıfların idaresinin doğru bir şekilde sürdürülebilmesini sağlayan vakfiye metinlerinin kendine özgü biçim ve içerikleri bulunmaktadır. Sabahattin Ali'nin Vakfiyesi bu bilinen örneklerin farklı bir amaçla ve mizahî dille oluşturulmuş, değiştirilmiş şeklidir. Vakfiye metni;

"Kıdvetü'l-'uşşâk, kubbetü'l-merâk, umdetü'l-erbâb-ı 'illet-i ihtinâk 'âşık-ı şûrîde-dil ü bed-âvâz, gurâb-ı şûm-ı bî-pervâz." (Âşıkların önderi, merak kubbesi, boğmaca hastalığına tutulanların esası, kötü sesli, gönlü coşkulu âşık, uçamaz uğursuz karga) cümlesiyle başlayıp vezni Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün olan,

*Mest-i meydür şâir-i pür-velvele*

Âşiyânudur Makarr-ı Hergele (Özkırımlı, 2019, s. 125) "Gürültü (patırtı) dolu şair şarap sarhoşudur; karar kıldığı yer Hergele (meydanı) yuvasıdır" beytiyle devam eder. Üslup ve söz varlığıyla vakfiyenin eski örneklerdekine benzeyen başlangıcın ardından şair, bu metni Almanyâ'da Postdam şehrinde yazdığını 9

bent, 1 rubai, 1 beyit ve dua kitasından oluşan 136 mısra ve 68 beyitlik terkib-i bend risalesini vakfeylettiğini bildirip vakıf şartlarını saymaya başlar. Eserini Pertev Nâili Bey'e ve onun evlatlarına silsile hâlinde vakfettiğini, onlardan başka kimse kalmadığı zaman Beyazıt Medresesi hâfız-ı kütübü Münir Efendi'nin nesline intikal etmesini istediğini belirtir. Daha sonra vakfiye şartlarını sıralamaya devam edip şiiri kimse- nin elinde yedi günden fazla tutmamasını, bu şarta uymayanların Nihal Efendi eliyle cezalandırılacağını, ancak yazma sebebi rubaide belirtilen hanım ile manevi kız kardeşi Mehpare Hanım'ın bu şart dışında tutulmasını söyler. Bir sonraki paragrafta;

"Zinhâr ve zinhâr işbu terkib-i bend ukalâ-i zemâne ile nâ-puhteler yedine tevdi edilmeye ve bilhassa İbrahim Müteferrika icâdı tab' itlâk olunur bid'ate sapılmayarak ila yevmi'l-kıyâme şekl-i evveli ile muhafaza olunup istinsahında dahi hurûf-ı latîni zinhâr ve zinhâr isti'mâl edilmeye." (Özkırımlı, 2019, s. 126) diyen yazar, süslü nesir dilinin benzerini kullanarak vakfettiği terkib-i bendin zamanın akıllıları ve olgun olmayan insanların eline asla verilmemesini, İbrahim Müteferrika'nın icadı olan baskı yoluna gidilmemesini, kıyamete kadar ilk şeklinin korunmasını ve kopyası çıkarılırken de kesinlikle Latin harflerinin kullanılmamasını istediğini belirtir.

Vakfiye, yazarın her yıl Muharrem ayının onuncu günü ezani saatle on ikide bu terkib-i bendi adı anılan hâfız-ı kütüp Münir Efendi'nin bağıra çağıra ve kötü bir sesle usul ve makamlara uyularak okumasını istediğini ifade ettiği cümlelerle devam eder. Hangi bölümün hangi makamda okunacağı bilgisine yer verilir. Açıklamalara göre; baştaki rubai "dilkeş-i haverân"da, altındaki beyit "neveser"de, mukaddime "peşrev şeklinde yegâh makamında", Mehpare Hatun bendi "rahâtü'l-ervâh", Nâhid Hatun bendi "çember usulünde sûzinâk", Sa'diye-i Zerdî Hatun bendi "zen-cir usulünde irak", Belkîs Hatun'un bendi "mâhur", Münevver ve Ulviye Hatunlar bendi "Sirto şeklinde ferahfezâ" makamlarında okunacaktır. Pertev Naili Hoca kısmı gazel şeklinde "rast" makamında, Hüseyin Nihal Bey "curcuna usulünde Hüseyinî", Orhan Şaik Efendi "şevkefzâ", Ekrem Reşid Efendi "nevâ üzerinde

uşşâk" makamında, Münir Efendi "ağır semâî usulünde tâhir bûselik" makamında okunmalıdır. Yazar ayrıca şairane fahriyesinin "aksak semâî usulünde sabâ", dua kıtasının da yakıcı bir sesle "hüzzam" makamında okunmasını istediğini söyler.

Terkib-i bend okunduktan sonra, orada hazır bulunanların ağlamalarını kolaylaştırmak için birer adet soğan suyuyla ıslatılmış mendil dağıtılıp mendillerle diğer malzemelerin masrafı mürüvvet sahibi kardeşler tarafından karşılanırsın diyen yazar, arkadaşlardan yazısı güzel birinin her bendin kopyasını çıkarmasını, çıkarılan kopyaların hâlen İstanbul'da bulunmayan arkadaşlarına özellikle de Fransa'da çeşitli ilimler tahsil eden Sa'diye-i Zerdî Hatun'a özel bir ulakla gönderilmesini ister. Ruhların tahsildarı (Azrail) tarafından ıstırap dolu ruhu alındığında mezarının başına terkib-i bendinde bulunan rubainin kazınarak yazılmasını diler.

"İşbu vakfiyye-i şer'iyeye ma'mulün biha mûcibiyle amel olunup hilâfından begâyet hazer oluna. Ve bu şurût-ı hasene ve kuyûd-ı müstahsene min ba'd tebdil ve tagyir olunmaya." (Bu şer'î vakfiye yürürlükte olduğu için gereği yapılip hilafından kesinlikle çekinilsin ve bu güzel şartlarla beğenilen kayıtlar bundan sonra değiştirilip bozulmasın) cümlesinden sonra vakfiye;

*Tahrîren fi seneti'l-efrenciyye*

*Tis'a işrîn tis'a mietin ve elf*

*Şâhidân-ı hâzırân elkkâzi-i karye-i Postdam*

*Hayrullah (Özkırımlı, 2019, s. 127)*

(Avrupa yılına göre bin dokuz yüz yirmi dokuzda yazdı. Bulunanların şahidi Postdam köyü kadısı Hayrullah) yazılış tarihi de verilerek tamamlanır.

Sabahattin Ali içerik olarak alışılmışın dışında, bir şiiri vakfetmek üzere yazdığı ve mizah unsurlarına yer verdiği vakfiyesinde eski vakfiye geleneğinin dili, üslubu ve anlatımına benzer bir yol tercih etmiştir. Vakfiye metninde divan edebiyatının süslü nesir üslubunda olduğu gibi Arapça kelimeler, kalıp ibareler, Farsça kelimeler ve tamlamalarla dolu, yer yer ses tekrarlarının bulunduğu, bağlaçlarla birbirine eklenmiş uzun cümleler kullanmıştır. Vakıf şartlarını sıraladıktan sonra vakfettiği şiirin her bir bölümünün

hangi musiki makamında okunacağına dair bilgi vermeyi ihmal etmeyen yazar, burada söz ettiği musiki makamlarıyla konuyla ilgili birikimini ortaya koymuştur. Divan edebiyatı dönemine ait inşa örneklerinin bir kısmında da burada olduğu gibi sadece sanat ve hüner göstermek amacıyla belirli bir alana özgü terimler kullanılarak yazılan süslü nesir örnekleri bulunur. Sabahattin Ali vakfiye metninde yer verdiği çok sayıdaki musiki makamıyla geleneğe hâkimiyetini ve geçmiş kültüre dair bilgisini farklı bir şekilde tekrar gösterir. Vakfettiği şiir okunduktan sonra dinleyenlerin ağlamasını kolaylaştırıcı tedbirler önerir. Bu tedbirler mizah içerir. Yazar vakfettiği şiirin kopyalanması ve dolaşımda bulunması için uyulması gereken kuralları, hangi şartlarda nasıl çoğaltılıp kimlere gönderileceği hususunda gerekli açıklamaları yapar. Koyduğu kuralların ve şartların değiştirilip bozulmadan korunmasını isteyip yazdığı tarihi bildirerek vakfiyesini tamamlar.

Biçim ve içerik açısından kendine özgü özellikleri bulunan ancak eski geleneği de dönüştürüp değiştirerek uygulayan Sabahattin Ali'nin bu mizahi vakfiyesinin benzeri, mizahın yanı sıra daha çok hiciv içerikli örneği, XVIII. yüzyıl divan edebiyatı şair ve yazarlarından Tokatlı Ebubekir Kânî Efendi'nin Mensur Letâifnâme ve Hezliyyatı'nda da vardır. Kânî vakfiyesini ağır bir biçimde hicvettiği Allâme'nin kötü insanların başvurduğu vakfı için yazmıştır (Batislam, 1997, s. 92-94). Aynı metinde yine vakıflarla ilgili olarak bir de tevliyet beratı bulunmaktadır (Batislam, 1997, s. 118-123). Kânî'nin vakfiyesi de Sabahattin Ali'nin vakfiyesi gibi içerik, dil, üslup ve anlatım teknikleri bakımından vakfiyelerin bilinen örneklerine benzemekle birlikte, yazılma nedeni ve vakfedilen varlık açısından farklıdır. Söz konusu örnekler geleneksel metinlerin kimi zaman yazar ve şairlerce mizah ve hiciv içerikli olarak yeniden üretilebileceğini göstermesi bakımından dikkat çekici örneklerdir.

Sabahattin Ali gibi divan şiiri nazım şekillerini ya da bazı türleri alışılmadık içeriklerle çağdaş edebiyatta kullanan başka şairler de vardır. Ancak divan şiirinden yararlanan şairlerin yazdığı şiir örnekleri genellikle divan şiiriyle aynı değildir. Divan şiirinde belli

türler ağırlıklı olarak belli nazım şekilleriyle yazılırken çağdaş şiirde bu durum biraz daha değişmiştir. Cumhuriyet dönemi şairleri eski biçim ve türleri yeniden ele alarak, pek çok yönden değiştirerek çağdaş şiirin özellikleriyle güncel hâle getirip okuyucuya sunmuşlardır .

### Sonuç

Sonuç olarak, Sabahattin Ali'nin divan şiiri etkisiyle yazdığı biri manzum biri mensur iki metin değerlendirildiğinde, bu metinlerde gelenekten yararlanılsa da bazı biçim ve içerik değişikliklerine gidildiği anlaşılır. Söz konusu metinler, Sabahattin Ali'nin divan edebiyatı kültürüne hâkimiyetini ve geleneği belli noktalarda dönüştürerek geleneksel biçim ve tarzı şaka, mizah amacıyla nasıl ele aldığını yansıtmaları bakımından ilginç örneklerdir.

Sabahattin Ali, biraz şaka ve mizah yönü de bulunan yer yer eski biçimi çağrıştıran ama içerik, dil ve anlatım bakımından kısmen yeni kısmen de eski kültürden izler taşıyan şiiri ve vakfiye metniyle geleneğin farklı ya da çağdaş yöntemlerle yeniden ele alınıp yorumlanabileceğini, tekrar üretilebileceğini göstermiştir. Bu metinler aracılığıyla ayrıca yazarın yakın olduğu insanlar, dost ve arkadaş çevresi hakkında da bilgi edinilmektedir. Sabahattin Ali'nin burada ve başka çalışmalarda ele alınan bazı metinler dışındaki diğer divan edebiyatı biçimleriyle yazdığı bütün metinlerin incelenip topluca değerlendirilmesi şairin divan edebiyatına yaklaşımının daha ayrıntılı ve net bir şekilde ortaya konulmasına katkıda bulunacaktır.

Kısacası, divan edebiyatı sonrası dönemde bu edebiyatın etkisiyle yazılmış yeni metinlerin incelenmesi, çağdaş şairlerin divan edebiyatına bakış, yorumlama ve yararlanma biçimlerini ortaya koymak açısından önemli ve dikkate değerdir diyebiliriz.

### Kaynakça

- Batıslam, H. D. (1997). *Kânî'nin mensur letâifnâmesi ve hezliyyâtı*. Doktora tezi. Çukurova Üniversitesi. Adana.
- Batıslam, H. D. (2013). "Divan edebiyatında latife ve hezl". Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22(1), 229-242.

- Batıslam, H. D. (2020). "Sabahattin Ali'nin divan şiiri tarzında yazılmış iki şiiri". *Turnalar, Uluslararası Türk Dili Edebiyat ve Çeviri Dergisi (Ocak-Şubat-Mart)*, 77, 8-12.
- Cengiz, H. E. (1986). "Divan şiirinde musammatlar". *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*. (CDXV-CDXVI-CDXVII, s. 395-412). Ankara: TDK Yayınları.
- Gündüz, E. (2016). "Divan şiiri nazım türlerinin çağdaş Türk edebiyatındaki yansımaları". *JASSS, The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science*, 51(III), 205-215.
- Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali insan ve eser*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2020). "Sabahattin Ali". *Türk edebiyatı isimler sözlüğü*. 19.05.2023 tarihinde <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sabahattin-ali> adresinden erişildi.
- Köksal, F. (2012). "İki kültür arasında bir tür: Tehzil" (içinde: s. 293-304). *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Narlı, M. (2004). "Sabahattin Ali'nin Çağlayan Dergisindeki ilk şiirleri". *TÜBAR, Türklük Bilimi Araştırmaları*, XV, 127-137.
- Okumuş, S. (2011). Şairin çağa tanıklığı Bağdatlı Rûhî'nin terki-i bendi ve nazireleri. Ankara: Divan Kitap.
- Özgüdenli, O. G. (2012). "Vakfiye". *DİA* (XLII, s. 465-467). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1993). "Vakfiyye" *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü* (C. 3, s. 576). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Sabahattin Ali (1973). *Değirmen Dağlar ve Rüzgâr*. (haz. Asım Bezirci). 4. Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sabahattin Ali (1983). *Dağlar ve Rüzgâr. Kurbağanın Serenadı, Öteki Şiirler* (haz. Atilla Özkırımlı). Bütün Eserleri 7. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sabahattin Ali (2019). *Bütün Şiirleri, Dağlar ve Rüzgâr, Kurbağanın Serenadı, Öteki Şiirler* (haz. Atilla Özkırımlı). 34. Baskı. İstanbul: YKY.
- Sabahattin Ali (2019). *Benim Meskenim Dağlardır, Bütün Şiirleri* (haz. Levent Turhan Gümüş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2011). "Terkibibend". *DİA* (XL, s. 487-489). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yüksel, H. (2012). "Vakfiye (Türk ve Osmanlı Tarihi)". *DİA* (XLII, s. 467-469). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

## Jean Paul Sartre – Özgürlük

**Kemal Koca**

Felsefe tarihinde özgürlük kadar değer yüklü bir kavram yoktur sanırım.

J. P. Sartre tüm yaşamını ve eylemlerini özgürlük üzerine kurmuş bir düşündürdür. Bireyi temele alması, özgürlük ile bireyi özdeşleştirilmesi düşüncesinin özgün bir tutumudur. Bizim memleketimiz gibi her düşüncenin bir din, her başa geçen peygamber kılığına büründüğü yerlerde Sartre, daha çok sağcı kesimlerce eleştirilecektir. Sartre'ın değeri herhangi bir politikayı desteklemesinde değil; tüm politikaların, dinlerin doğmaların üstünde düşünce tutarlığına, bir kafa özgürlüğüne, bir insan sorumluluğuna, bilim çağdaşlığına varmasındadır. Her zaman ezilenlerden yana olması önemlidir. Her konuda taraf tutmayı salık veren Sartre yine de dünyamızın en tarafsız hakemlerinden biridir. Çünkü o taraf tutmayı herkesin kendi koşulları ile bağlantılı görmekte ve herkesi her an kendi içinde bir seçmeye, kendini bulunduğu yerde aşmaya çağırılmaktadır.

Sartre iki yaşında babasını kaybeder. Annesi de kendi ailesinin yanına yerleşir. Sartre büyükanne ve büyükbabasının yanında büyür. Bu durum kendini kabul ettirme çabasının temel itkisini oluşturur ve Sartre'da sahip olma duygusunun oluşmamasına sebep olur.

"Hiçbir zaman mülkiyet duygum olmadı"\* der. Bu sözler Sartre'ın yalnızca çocukluğunu tanımak değil, aynı zamanda daha sonraki yaşamını anlamak bakımından da önemlidir.

Sartre'ın çocukluğundaki durumu açıklayan sözlerden çok önemli bir sonuç çıkıyor. Sorun yalnızca mülkiyet karşısında takınılan tavır, sahip olma ya da olmama seçeneği değildir. Söylenmek istenen; kişinin varlığının (varoluşunun) kişiye öylece hediye edilemeyeceği, kişinin bu varoluşunu haklı çıkarmak ve onu çabalayarak geliştirmek zorunda olduğudur.

Sartre'ın yaşam öyküsünde gerilere dönüp, çocukluğunun içinde geliştiği koşul ve durumları tanımaz-



sak, ileride insan ilişkilerine yaklaşımını belirleyen davranışlar bize keyfi ve rastlantısal gelebilir.

Çocuğun gizli kalmış acılarını bilmezsek, Sartre'ın nasıl olup da içinde büyüdüğü ortama ve burjuvaziye büyük bir kin ve nefretle saldırdığını ve bu ortamı çektiği acı ve işkencelerden sorumlu tutmaya kalkıştığını anlayamayız. Sartre'ın ileri sürdüğüne göre onu son nefesine kadar terk etmeyecek kin kendi kökenini, yaşamının başlangıç evresini kuşatmış olan ortama ve çevreye karşı duyduğu kindir. Söz konusu duygunun karşı ucunda neredeyse ideal bir imge düzeyine tırmandırdığı ezilenlere -başka bir deyişle proletaryaya duyduğu- sevgi yer alır.\* Tüm bunlar, Sartre'ın "İnsan kendini ne kadar yaratıyorsa O'dur; ne gerçekleştiriyorsa O'dur." savının bizzat kendisi tarafından yaşama geçirildiğini gösterir.

Sartre Alman istilası sırasında direnişe katılmış, direnmeyi özellikle özgürlüğü korumaya iten bir etmen saymıştır.

"Hiçbir zaman Alman işgali altında olduğumuzdan daha özgür değildik. Tüm haklarımızı yitirmiştik, hele en başta konuşma hakkımızı. Bize her gün sövüp sayıyorlar, biz ise susmak zorunda kalıyorduk. Kitleler halinde oradan oraya sürüklüyorlardı bizi; işçi olarak, Yahudi olarak, siyasi tutuklu olarak. Tüm bu neden-

lerle de özgürdük. Nazi zehri düşüncelerimize kadar sızdığından, her noktada düşünce bir istila halindeydi. Mutlak güce sahip polis, bizi susmaya zorladığından, her sözcük değer kazanıyordu"\* diyor.

Hep bir görevi yerine getirme bilinci ve sorumluluğu ile dolu olan Sartre, Varoluşçuluk olarak adlandırıldığı öğretisini yalnızca felsefe yapıtlarında değil; etkisi çok büyük olan birçok roman, dram, deneme ve eleştirilerinde de ortaya koymuştur.

Tüm yapıtlarında varlık sorununa yönelen Sartre, doğuştan nitelikler diye bir şeyi tanımaz. Bütün niteliklerin özgür eylemlerle geliştiğine inanır. İnsan her zaman karar vermek ve seçmek zorundadır. Seçmeyi de buyuran, kendi üzerimizdeki bilincimizdir. Bu kendi kendimizin bilinci de özgürlüktür. Seçme ile özgürlük aynılaşıyor Sartre'da.

Öncersiz-sonrasız doğruların varlığını kabul etmez.

Öncersiz-sonrasız doğrular olmadığı gibi öncersiz-sonrasız ahlak yasaları da yoktur. Biricik mutlak değer özgürlüktür. Özgürlük ile yapılan her eylem ahlakidir. Bir tek suç vardır Sartre'a göre; Pişmanlık.

Kendi yaptığından pişmanlık duyan kimse kendi özgürlüğüne, dolayısıyla kendi özüne ihanet ediyor demektir.

Sartre'a göre insanın tanınması, varlık sorununun incelenmesinden ayrı düşünülemez. "Ben ne tarih, ne de toplum tarafından belirlenmiş biriyim" diyor. Özgürlükçü tutum da burada ortaya çıkıyor.

Eğer Tanrı yoksa, hiç olmazsa varlığı, özden önce gelen bir varlık vardır. Bu varlık bir kavrama göre tanımlanmazdan, belirlenmezden önce de vardır. Bu varlık insandır. Varoluş özden önce gelir.

İnsan önce dünyaya gelir, var olur. Ondan sonra tanımlanıp belirlenir ve özünü ortaya çıkarır. Varlığın özü özgürlüktür. Çünkü özgürlük, bilinç ve düşüncenin yansımasıdır. Eylemin ilk koşulu özgürlüktür. Özgürlüğün kendinden başka sınırı yoktur. Başka bir deyişle özgür olmayı ortadan kaldırmaya özgür değiliz. Seçimler yapmaya zorunluyuz. Seçmeme özgürlüğümüz yoktur. "İnsan özgürlüğün bilincine vardığı zaman özgürdür" diyor Sartre. Bu konuyu Sinekler adlı yapıtında da işler. "Kendi seçtiğim bir yolum olmadığı sürece özgür değilim, dahası var değilim" diyor.

Varoluş özden önce gelince ve biz tasarıma göre varlaşmak isteyince bu tasarı herkes için, tüm çağımız

için bir değer ve geçerlilik kazanır. Böylece sorumluluğumuz düşünemeyeceğimiz kadar büyümüş olur.

"Bir işçiysen Sosyalist olmayı değil de bir Hristiyan sendikasına girmeyi seçersem, bununla şunu belirtmiş olurum. İnsana düşen alın yazısına katlanmaktır, boyun eğmektir. Çünkü bu dünyada saltanat yok insan için."\*

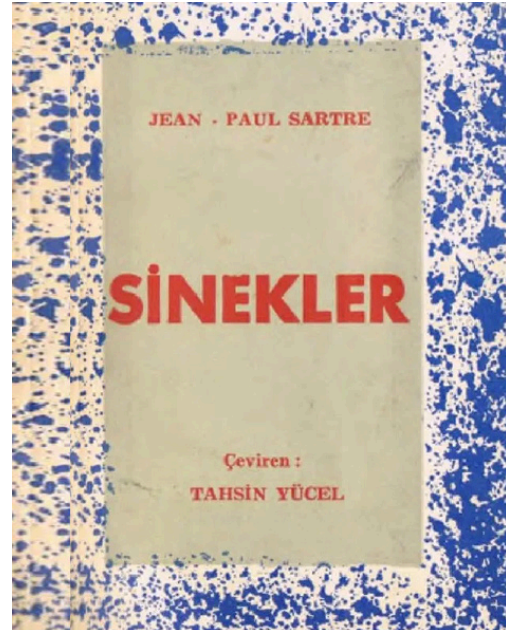
Sorumluluk, özgürlüğün ana ölçütüdür. Özgürlüğe mahkûmdur insan. Kimse insanı özgürlüğünden kurtaramaz, ne kendisi ne de bir Tanrı.

Alışılmış geleneksel değerler ahlakını, alçaklar için bir ahlak olarak adlandırır. "Sorumluluklarıyla birlikte arkasına saklanabilmek için değerleri bir kalkan gibi önlerine tutmaya çalışıyorlar" diyor Sartre.

Bu bağısız özgürlük ahlakı Sartre'ı sürekli bir Devrim düşüncesine de götürmüştür. Özgürlük hep bir eyleme zorlar ve ancak eylem, özgürlüğe tanıktır.

"İnsan var olan olarak özgürdür. Ölçüsüz ve sınırsız özgürdür. İnsan kendini ne yapıyorsa O' dur." diyor Sartre.

Bu özgürlük duygusu yüce ve tekçi özgürlük, tanrısal zemine dayanmadığından Sartre'ın dünyası sürekli bir canlılıkla doludur.



\* Walter Biemel - Sartre

## BOŞLUĞUNDA

ÖYKÜ

## Özden Atasagun Çelik

**B**ir sürü çocuk var yabancı olduğum bu binada, bağırtıları kulağımda yankılanıyor. Onlar seslerini dışarı fırlattıkça, karnıma bir şeyler oluyor. Koşarken düşmekten de korkmuyorlar. Dilimin ucuna gelen her harfi içime gömüyorum. Kalabalık olmalarından korktuğumdan değil, dışarı çıktıklarında ya içimin ürpertisi çoğalır mı? Ağzımı kilitliyorum.

Bahçe; taşlarla örülmüş, boyumdan büyük duvarlarla sarılı. Duvarların ardı, yemyeşil bayırlarla kaplı. İç tarafındaysa üç katlı bir bina var, boyasından mıdır bilmem, çok soğuk. Benim yeni yuvamış burası. Öyle söyledi öğretmenlerim. Binanın çevresi kocaman ağaçlarla kaplı, dallarıysa birbirine geçmiş. Geceleri odaya düşen gölgeleri bir canavara dönüşüyor. Hele ki dışarıda rüzgâr olduğunda, kollarını bana doğru uzatıyorlar. Korkuyorum!

Geldiler işte! Üzerimde geziniyorlar. Kafamı battaniyenin içine sokmak iyi fikir. Tiftiklenmiş battaniye içimi gıcıkladı yine. Başımı dışarı çıkarmamla soğuk, yüzüme çarpıyor. Çeneme kadar çektiğim örtünün ardından karşı ranzadaki İbrahim'e *-ki sadece ismini biliyordum-* doğru bakıyorum, uyuyor. Uyku sırasındaki nefesler, rüzgârın sesiyle birbirine karışıp bir uğultuya dönüşüyor. "Bu sesleri sevmiyorum, burayı da sevmiyorum. Biri kalksa keşke! Çok çişişim geldi, onların gelmiyor mu?"

Yatağımın demirinden gelen güçlü sesle uyanırdım, ama göz kapaklarım çok ağır... "Kapat-sam, beş dakika daha uyusam" ikinci bir sarsıntıyla irkilerek yatağımdan doğruldum. "Bacağımdaki serinlik? Yok, yok değildir. Oda soğuk, ama ben bu ıslaklığı çok iyi tanıyorum. Annem..." Yanağımın iç tarafını sıkınca ağlamıyorum. Elimi pijamama götürmemle birlikte dişlerimi, yanağıma geçirdim.

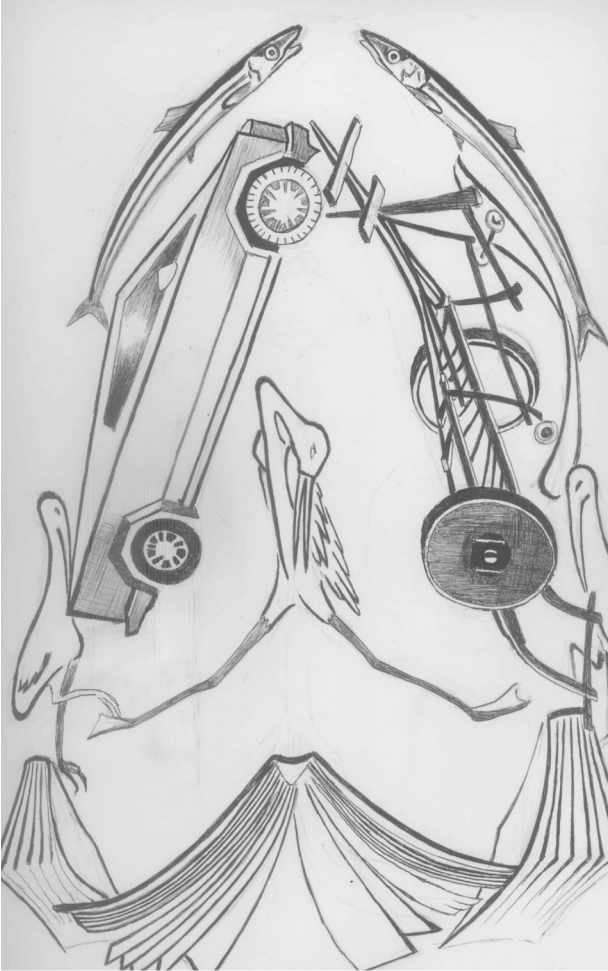
Bedenim uyuytu, kalbimin atışı hızlandı. Bacaklarımı birbirine yapıştırdım. Elimi battaniyenin altından çıkarıp yüzeyini yokluyorum hemen. "Ben şimdi ne yapacağım?" Sert bakışlı öğretmen hâlâ başımda, ürküten sesi beynimin içinde sanki, odadaki çocukların sesini bastırıyor, "Sen neyi bekliyorsun ufaklık?" Ne diyeceğimi bilemiyor, boş boş yüzüne bakıyorum. "Sana diyorum lan, kalksana!" "Karnım ağrıyor öğretmenim, kalkamıyorum." Bu kurtarırdı beni biliyordum. Anneme kaç kez demiştim böyle, inanmıştı, o niye inanmasındı? Bir an öğretmenin bakışları yumuşadı, ben sevinirken o, hepimizin bahanesinin aynı olduğunu söyledi. Beş dakikaya hazır olmamı emredip, odadan ayrıldı. Beş dakika ne kadar sürerdi? Herkes odadan çıkana kadar yatağımdan çıkmamak en iyisiydi.

Oda arkadaşlarımı tanıımıyordum. Beni sevmemişlerdi bence, çünkü ters ters bakıp kendi aralarında fısır fısır konuşuyorlardı. Biri bir şey der, diye çekiniyordum da. "Altına mı işedi yoksa bu oğlum?" dedi biri, saçları üç numara kesilmiş. Boyu benden kısa, cılız ve çelimsiz, ama gür sesli. Gülüştü hepsi, birbirlerini iterek odadan çıktılar, yatağımdan fırladım. "Hadi Ömer!" deyip koşarak dolabıma gittim. Tam soyundum, odaya dalan İbrahim ile göz göze geldik. Her şeyi gördü. Kıpkırmızı olmuş titrerken o, omzuma vurup "Hepimizin başına geldi dert etme." dedi. İbrahim'e kanım kaydandı hemen.

Günler tek başıma, kimseyle konuşmadan geçerken koridordaki sesler beni anneme, annemin gülüşlerine götürüyordu. Sonra yine köyüme özlemim artıyordu. Babamı özliyordum. En çok da annemi...

"Hadi ayağa kalk, erken yaşta dizlerin tutmayacak sonra." Dalmışım. Kafamı kaldırdığımda nöbetçi öğretmeni gördüm. İrkilerek ayağa fırladım.

Bu yurda geldiğimden beri ilk kez bir büyük, beni düşünmüştü. “Bebesin oğlum sen, herkesin içinde, tövbe tövbe,” Ağlamam görünmesin diye başımı eğdim, yine yanağımın içini ısırđım. Yaraya dönüşmesinden korkuyordum artık. Öğretmense başımı okşadı. Sarılsa anlatacaktım her şeyi. “Benim annem öldü. O yüzden buradayım. Babam: Sana bakamam, dedi.” Sarılmadı, yutkundum sadece. Uzun, dar koridorda arkama bakmadan, durmadan koştum. Bahçeye indiğimde etraftaki ağaçlara baktım. En büyük olanı, beni yanına çağırır gibi kollarını açmıştı. Ağacın yanına geldiğimde nefes nefese kalmıştım. Sırtımı gövdesine yasladım. Omuzlarımda bir şey hissettim. Annem sarılıyor gibi sımsıcak bir his. Sırtımı daha çok dayadım ona. Sıcaklığı içime işliyor, işledikçe beni rahatlatıyordu ama göz yaşlarımı durduramıyordum. Elime aldığım dal parçasıyla toprağı çizmeye



Desen: Muhammet Oba

başladım. Kesik kesik çizgiler, belli bir şekli yoktu, iyi geliyordu ama. Ayak sesleri duydum sonra. Başımı kaldırmaya gücüm yoktu. “Seni arıyordum evlat, ne güzel bir ağaç seçmişsin kendine.” Koridorda, benimle ilgilenen nöbetçi öğretmenden başkası değildi. Ben toprağı çizmeye devam ettim. Bir süre sessiz kaldı. Yüzüme eğildi sonra. “Bu ağacın adı ne biliyor musun?” Bilmiyordum. Kafamı salladım. “Bu ağacın adı kayın. Bak çevrene hep bu ağaçlarla çevrili. Ama sen en yaşlı, en bilge olanını seçmişsin.” Bilge ne demektir? Tam olarak anlayamamıştım.

Ertesi günü bilgisayar dersinde öğretmen bizi serbest bıraktığında aklımda tuttuğum kayın ağacını araştırmaya başladım. Onunla ilgili bilgileri okuyup, çizgili defterime not aldıkça gözlerim ışıltılı oldu. Yazdıklarımın hepsini aklıma kazıdım. Ders bitiminde koşarak bahçeye indim. Ağacıma yaslandığımda sözcüklerim ilk kez sesli olarak ağızımdan çıktı. Gövdesine daha çok yasladım kendimi, yasladıkça o sıcaklığıyla sardı, annem gibi içine çekti beni. “Ağaçların çocuklara sarıldığını bilmiyordum. Kadınların ve çocukların koruyucusu Umay anamız, yeryüzüne inerken seni de yanında getirmiş. Senin altında ettiğim dualar çabuk kabul olurmuş. Bir daha yatağıma işemek istemiyorum. Hemen kabul olsun. Amin” Elimle yüzümü sıvazlarken fark ettim. “Senin yaprakların daha bir yeşerdi sanki ben konuşunca. Dalların daha heybetli ve koruyucu oldu.” Gülüyordum. Uzun süreden sonra ilk kez kendi sesi mi duymak ne garipti! Mutluydum. Gövdesini sevdim. “Kayın ağaçlarının bulunduğu yerde ferahlık varmış biliyor musun? İnsanlar rahatlar, arınırmış. Senin yanında iyileşiyorum, kendimi daha güçlü hissetmeye başladım. Bak! Seninle ilgili ne varsa defterime yazdım. Büyüdüğümde unutmamak için de aklıma kazıdım.”

Başımı çevirdim bahçeye doğru, orada bir sürü ağaç vardı, her çocuğa bir ağaç düşecek kadar hem de. Bir başkası gelip bu ağacı sahiplenmek istemezdi, yaşlıydı çünkü. Gönlümü rahatlatıp başımı daha çok yasladım ona.

Günler, haftaları, haftalar, ayları kovalarken yağmurlarla birlikte yanına gidemez oldum. Oysa o, içimi ısıtan en değerli canlıydı. Yatağıma bir daha

işemedim bu arada, duamı kabul etmişti yaradan ama yine sessizleşmeye başlamıştım. Ağacım benim gibi üzgün müydü, o da özlemiş miydi? Hüzünle döküyordu yapraklarını. Hem havalar soğumuştur ve üşüyor olabilirdi. O an aklıma gelen fikirle yağmuru dinlemeden bahçeye koştum. Boynumda, annemin ördüğü atkı vardı, ondan kalan tek hatıraydı, olsun! Yetişebildiğim dalına bağladım. Gövdesini öptüm. “Havalar iyi olunca geleceğim. Beni sakın unutma. Ben sana pencereden hep bakıyor olacağım.” O an bir yaprağı, süzülerek ayağımın dibine düştü, eğildim ve onu avucuma usulca yerleştirdim.

Yurda geri döndüğümde sırlıklam olmuşum. Öğretmenlerin kızmasına aldırmadım. Hediyemi almıştım. En sevdiğim kitabımın sayfasını açıp içine yerleştirdim. O ara gözüme takılan bir cümleyi yüksek sesle okudum. *“Zorlandığın için moral bozmayı ve pes etmeyi sakın düşünme! Yaptığın her işe yüreğini koyarsan eğer, başarı muhakkak gelecektir.”*

Gece olmuştu. Dallar, gölgeleri ile yine odanın duvarlarını ele geçirmişti. Benim için artık canavardan çok uzak olan o dallara çekinerek bakıyordum. “Hani korkmuyordun artık?” Üstüme gelen gölgeleri, beni yurdun ilk günlerine götürdü. Gözlerim çok yanıyordu ve titriyordum. Kesik kesik öksürüyordum da. Battaniyeye büründüm iyice, ama ısınmıyordum.

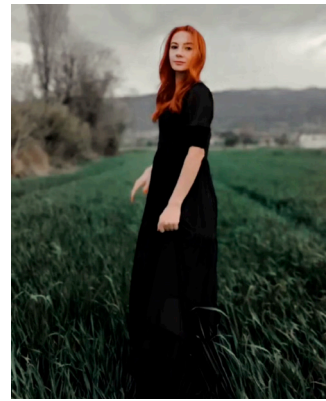
Gözlerimi açtığımda hastane odasıydım. Zatürre olmuşum, öyle söyledi doktorlar. Uzun süreden sonra yurda geri dönecektim. Yol boyunca bir yandan ağacımı düşünüyordum diğer yandan gökyüzüne bakıyordum. Süzülerek uçan kuşu gördüğümde heyecanla, ne olduğunu sordum öğretmenime. Kartalmış. Kayın ağacımı tamamlayan parçası... Beni merak etmiş demek ki, kartalını yollamış haber almak için. El salladım, “buradayım, geliyorum” der gibi. Yurdun bahçesine girerken heyecanım arttı. Bahçeden köşeyi dönüp de binaya doğru ilerlerken gözlerim karardı. Deli gibi bağırmağa başladım. Ne olduğunu anlamayan öğretmenim ani frene bastı. Kapıyı açıp koşarak ona, onun kucacağına gitmek istedim. Yoktu, gitmişti. Geriye, topraktan bir karış yüksekte gövdesi kalmıştı. “Beni neden terk ettin, sen de mi hasta oldun yoksa?” Hıçkırığa hıçkırığa ağlarken gözüm

yerdeki atkıma kaydı. Küçük bir dal parçası ona tutunmuştu, ayrılmak istemiyorlardı.

Yerimde sallanır, sızlanırken tüm yurt etrafıma toplanmış. Fark etmemişim. Yanıma biri yaklaştı sonra. Sıcak elini omzuma koydu. Gurbette değilmişim gibi bir tonla konuştu: “Zamanı gelmişti. Artık çok yaşlanmıştı. Seni iyileştirdi, buradaki süresini tamamladı. Şimdi başka çocukların evlerinde, mobilya olarak iyileştirmeye devam edecek.” Bu sesi tanıyordum. Ağacımın türünü söyleyen, aramdaki bağı kuran öğretmenden başkası değildi.

Gözlerim, sırayla diğer ağaçlara kaydı. Hepsisi yerindeydi ve sağlıklıydı. Hâlâ her çocuğa bir ağaç düşüyordu. Sonra dünyamı sığdırdığım yere baktım. Orada ağacım yoktu artık. Sonra bir şey oldu. O yoktu ama bana yine sarıldı. Emindim, bana sarılıyordu. Kitabımın sayfasındaki yaprak aklıma geldi, yerdeki atkıyı aldım, ona takılan dala baktım. Sen vardın her yerde, en çok da kalbimde... Annemin özlemine, senin sıcaklığıyla doldurmuşum.

Başımı kaldırdım gökyüzüne, gülümsüyordum. “Artık güçlüyüm, koşabilirim, korkmuyorum” diye fısıldadım.



**MÜZEYEN ÖZDEN ÇELİK**, 1980 Isparta doğumlu.

Trakya Üniversitesi İşletme Bölümünü (2002) bitirdi. İstanbul Üniversitesi'nde sosyoloji öğrenimini sürdürüyor.

AYLAK Kültür ve Edebiyat Dergisi'nin yayın sorumluluğunu sürdüren ÇELİK, ilki 2024 yılında gerçekleştirilen Ganeşa Mitolojik Öykü Yarışmasında finale kalan eserlerden oluşan MİTOLOJİK ÖYKÜLER kitabını yayınına hazırladı.

## Choi Seung-ja

### Koreceden Çeviren: Faden Ataseven



#### ŞAİR HAKKINDA

1952 doğumlu Choi Seung-ja Kore'nin başlıca kadın şairlerindendir. 1979 yılında "Moonji" edebiyat dergisinde "Bu Çağın Aşkı" adlı şiiri ve birlikte yayımladığı dört şiirle edebi faaliyetlerine başlamıştır. Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitiren şair edebi faaliyetlerinin yanı sıra çeşitli çeviriler de yapmıştır. 2001 yılında sağlık sorunları nedeniyle yazmayı bırakmış ve 2006 yılında tekrar kalemi eline almıştır. Bu Çağın Aşkı (1981), Eğlenceli Günlük (1984), Benim Mezarım, Yeşil (1991), Sevgililer (1999), Yalnızlıktan Iraklarda (2010), Suya Yazılanlar (2011), Yüksüz Bir Gemi Gibi Bomboş (2016) gibi pek çok şiir kitabı mevcuttur. Böyle Buyurdu Zerdüş, Karpuz Şekerinde gibi yabancı eserleri de Koreceye kazandırmıştır. Yalnızlıktan Iraklarda adlı şiir kitabı Daesan Edebiyat Ödülü ve Jirisan Edebiyat Ödülüne layık görülmüştür. Şairin eserleri kendi hayatından izler taşır. Genellikle aşk, ölüm ve ayrılığı konu edinir. Onu diğer şairlerden ayıran ise ataerkil bir toplumda kadınlığı ve anneliği işleyiş biçimidir. Şiirlerinin umutsuzluğu ve karanlığı ise şiirlerini çekici kılan esas unsurdur.

Choi Seun-ja, 80'li yıllardan günümüze dek Kore'nin en sevilen şairlerindendir. "Kore'yi Temsil Eden 100 Şair" adlı kitap serisinde şairin farklı eserlerinden seçme şiirleri "Çevremden İnsan Portreleri" adıyla kitaplaştırılmıştır. Bu eser "Portrait of a Suburbanite" adıyla İngilizceye kazandırılmıştır. Kore'nin kadın şairlerinden oluşturulan bir derleme eser "Anxiety of Words: Contemporary Poetry by Korean Women" adıyla İngilizceye çevrilmiştir. Ayrıca Kore şairleri derlemesinden oluşan İspanyolca şiir çevirisinde de şairin şiirleri yer almaktadır.

## ÖNCELERİ BEN

Önceleri bir hiçtim ben.  
Kuru ekmekte yeşeren küf  
Defalarca üzerine işenmiş duvardaki kokuşmuş  
sidik izi  
Hâlâ kurtlarla kaplı bin yıllık ceset.

Hiçbir ana baba büyütmedi beni  
Fare deliğinde uyuyup pirelerin kanını içerken  
Bir yerlerde durmaksızın ölüp giderken  
Önceleri bir hiçtim ben

Kayan yıldızlar gibi biz  
Bir an teğet geçtik diye,  
Beni tanıdığını söyleme.  
Senitanımıyorum senitanımıyorum.  
Sensizsevgilim, mutluluğum  
Sen, siz, sevgilim, aşkım

Yaşıyor olmam,  
Sonsuz bir rivayetten öteye geçmez benim.

## SANA DOĞRU

Akan sular gibi  
Sana gelsem.  
Suda çözünen alkol gibi  
Alkolde yoğunlaşan nikotin gibi  
Nikotine yapışan kafein gibi  
Sana gelsem.  
Damarda akan frengi mikrobi gibi  
Yaşamı avucuna alan ölüm gibi.

**İKİ ÖLÜM**

Çıkan bir söylenti, yüzen bir bulut gibi  
 Cheongpa-dong pansiyonundaki amca vefat etti  
 Sabah siyah telefonun sesi çınladı.  
 Anne ve baba denilen soyun ansızın özlendiği  
 Yemek masanın başında  
 Suyun ve ateşin özüyle eriyen  
 Pilav ve çorba tek bir ağızdan merhumun  
 Ölmeden önceki son sözlerini fısıldamaya  
 başladı.

Yar usandım candan  
 Mezcubum kahrımdan

Mavi gökyüzünden siyah bir gemi yaklaşıyor.  
 Uzayın tüm nemini yüklenmiş  
 Bilinmeyen bir dünyanın mors kodunu  
 Kesik kesik gönderiyor,  
 Ölüm bize bir mesaj veriyor.

Bir gün Manhattan'da  
 John Lennon ölmüş  
 Merhumun sesi ise etrafta dolaşıyor

Mama don't go  
 Daddy come home

**ÇEVİRMEN HAKKINDA**

Faden Ataseven, 1996 yılında Burdur'da doğdu. 2018 yılında Ankara Üniversitesi Kore Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesini ve bölümünü birincilikle tamamladı. 2019'da Kore Hükümet bursunu kazanarak Güney Kore'ye gitti. 2021 yılında Dankook Üniversitesi Yaratıcı Yazarlık Bölümünde yüksek lisansını tamamladı. 2022'de, *Poem Sijak* adlı edebiyat dergisinde yayımlanan Korece şiirleriyle Kore edebiyat dünyasına ilk adımını attı. 2023'ten bu yana aynı üniversitede yaratıcı yazarlık alanında doktora çalışmalarını sürdürmekte ve Korece eserleri Türkçeye kazandırmaktadır.

**KÖPEK GİBİ SONBAHAR**

Sonbahar köpek gibi istilaya geliyor.  
 Frengi gibi sonbahar.  
 Ve ölüm, o felçli alacakaranlık  
 Tek bacağa iniyor

Her şey nemini yitiriyor  
 Tüm yolların sınırı aşılıyor.  
 Plaktaki eski şarkıcının sesi soluyor  
 Alo, Jukseon'la mı görüşüyorum, Jukseon değil  
 mi, Jukseon?  
 Telefon hattı boşlukta alıcısını yitiriyor  
 Bir kez giden sevgililer rüyalarda bile geri  
 dönmüyor.

Ve, ve o durgun anıların pis suyu  
 Daima at sidiği kokan zamanlardaki bir handa  
 Ölümünden uyanıp çatallaşan sesimle soruyorum  
 Nereye geldik, nereye gideceğiz  
 Nehir denize kavuşacak mı?



## İkinci Yeni Şiirinin Toplumcu Özü ve Cemal Süreya Şiirinde Toplumsal Sınıflar\*

Zafer Demir

Sanat ve edebiyat akımları toplumların sosyal, kültürel, siyasal plandaki alt üst oluşlarının birebir izdüşümü ya da yankısı olarak değerlendirilemeyecek olsalar da özerlerinde söz konusu toplumsal gelişmelerin etkilerini taşırlar. Sözelimi İkinci Yeni şiirini de derinden etkilemiş olan Nihilizm, Gerçeküstüçülük, Varoluşçuluk, Marksizm gibi kimi düşünce akımları, Batıda meydana gelen derin toplumsal değişmelerle, bu değişmelerin toplumsal alanda yarattığı sonuçlarla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla bir toplumda meydana gelen makro ölçekteki toplumsal değişmeler önce o toplumun sanat ve edebiyatına daha sonra da gücü nispetinde başka toplumlara yansiyarak sanatı ve edebiyatı şekillendirir. İkinci Yeni şiirini etkilediği muhakkak olan söz konusu akımlara kaynaklık edecek bir siyasal, kültürel iklimin burada sayıp dökemeyeceğimiz birçok nedenden dolayı sanat ve edebiyatı etkileyen güçlü bir iç dinamik olarak Türk toplum yapısında yer tutmadığını söylemek pekâlâ mümkündür. Bunun en önemli nedenlerinden birinin Osmanlı'nın iktisadî ve siyasî yapısının bir sonucu olarak toplumsal gelişmelere yön verecek güçlü bir burjuva sınıfının yokluğuyla ilgili olduğu birçok bilim ve edebiyat insanının dile getirdiği bilimsel bir gerçektir. Bunun doğal bir sonucu Osmanlı-Türk modernleşmesinin askerî ve sivil bürokrasinin öncülüğünde yürütülmesi, kültürel ve siyasî değişim konusunda görece başarı olarak değerlendirilebilecek yukarıdan aşağıya modernleşmenin istese de toplumun ekonomik yapısını hakıyla değiştirememesi, bireyi merkeze alan bir toplumsal düzeni meydana getirememesidir. Buna karşın Batıda burjuvazinin öncülüğünde başlatılan

sanayileşmeyle beraber süreç içinde etkisini artıran toplumsal gelişmeler, modern sanat ve edebiyatı biçimlendirmiştir. Batıda sanat ve edebiyatın, burjuvazinin insan ve toplum tasavvurunu yansıttığına dair çok güçlü bir inancın var olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine uzanan modernleşme döneminde pek çok Batılı düşünce ve sanat anlayışının toplumsal hayatımızı olduğu kadar edebiyatımızı da etkilediği görülür. Özellikle Tercüme Bürosunun kurulmasıyla Batı düşüncesinden ve edebiyatından yapılan çevirilerin sistemli bir yapıya kavuşmuştur. Bunun yanı sıra İkinci Dünya Savaşı yıllarında özellikle Almanya'dan kaçarak başka ülkelere sığınmaya çalışan bazı Batılı entelektüellerin üniversitelerimize kazandırılması ve resim, mimari, felsefe, sosyoloji gibi birçok alanda eğitim için yurtdışına gönderilen insanların yurda dönüşleri Batılı modern düşüncenin edebiyat ve sanata ettiklerini hızlandırmıştır.

İkinci Dünya Savaşı, Cumhuriyet dönemi boyunca devletin kanatları altında yaratılmaya, çalışılan burjuvazi için oldukça verimli geçer. Savaş boyunca devletin karaborsacılığa göz yummasıyla başlayan, 1946 Varlık Vergisiyle "ulusal burjuvazi"ye kaynak aktarımına dönüşen "çalışmalar," 1955'te 6-7 Eylül olaylarıyla beraber büyük ölçüde hedefine ulaşır. 1960'lara gelindiğinde Türkiye'ye özgü nitelikleri olan bir burjuva sınıfı, özellikle Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerin sosyal hayatında varlığını duyurmaya başlar. Fethi Naci "Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme" adlı kitabında bu yeni yetme burjuva sınıfıyla ilgili olarak Türkiye'de burjuvazinin 1950'den bu yana hızlı bir gelişim içinde olduğunu, bu gelişimin, doğrudan etkisini ahlâk alanında gösterdiğini söylemektedir. Yazara göre; kökü "her mahallede bir milyoner yetiştirme" politikasında olan bu ahlâk, bir lokma bir hırka anlayı-

\* Bu yazı, yazarın "Toplumsal Değişme ve İkinci Yeni Şiirinin Sosyolojik Çözümlemesi" adlı yayımlanmamış Yüksek Lisans çalışmasının "İkinci Yeni Şiirinin Toplumcu Özü ve Toplumsal Sınıflar" ve "Cemal Süreya Şiirinde Sınıfların Görünümü" başlıklı bölümlerinin yeniden gözden geçirilmiş, eklemeler yapılarak düzenlenmiş halidir.

şını büyük ölçüde silip süpürmüş, bunun yerine, para kazanmak, ne pahasına olursa olsun daha çok para kazanmak anlayışını getirmiştir (Naci, 1980: 25).

Öte yandan bu dönem aynı zamanda DP'nin yorgunluk belirtileri gösterdiği de bir dönemdir. Uygulanan yanlış politikalar sonucunda, DP'nin devletin cumhuriyetçi bürokrasisine karşı, Anadolu'da köylüye ve geniş toprak sahiplerine dayanan iktidarı sarsılmıştır. Bilindiği üzere Türkiye, 1950'li yıllardan başlayarak ABD'nin nüfuzu altında sosyal, siyasal, ekonomik alanda derin bir dönüşüm içine girmiş, bu dönüşüm Türkiye'de "ithal ikameci" kapitalistleşme modeliyle "uyum içinde" yürütülmeye çalışılmıştır. Türkiye'de 1950'lili yıllarda tarımda başlayan makineleşme ve büyük kentlerdeki sanayileşme nedeniyle, kırsal alanlardan büyük kentlere yoğun bir içgöç yaşanmıştır. 1980'li yıllara kadar artarak sürececek olan bu göç dalgaları sonucunda, Ankara ve İstanbul başta olmak üzere büyük kentlerin çevrelerinde büyük bir gecekondulaşma meydana gelmiştir. Bu büyük kentleri çepeçevre kuşatan bu yeni yerleşim alanları, zaman içinde kentlerin sosyokültürel dokusuna derin bir biçimde etki etmeye başlamıştır. Bu yüzden Türkiye'de gecekondulaşmanın tarihi bir yönüyle hem kapitalistleşmenin hem de köyden kente büyük umutlarla gelen insanların birçok uyum sorunu yaşayarak da olsa kentleşmeye başlamasının tarihidir. Tekeli'ye göre (2024) içgöç araştırmaları, toplumun yaşadığı üretim biçimindeki ve mekânsal yapıdaki dönüşümleri açığa çıkarır. Göç sadece toplumsal dönüşüme uyum sağlamanın bir aracı değildir. Bu uyum süreci aynı zamanda toplumsal gerilimleri de içermektedir. Tekeli'nin de sözünü ettiği gibi, bu süreçte uzun bir tarihten bu yana birbirinden ayrı mekânlarda varlığını sürdüren köylü, işçi, burjuva gibi toplumsal sınıflarla, hayatın her alanında alaylı mektepli arasındaki sınırlar daha bir belirginleşmeye başlamıştır. Hem devlet bürokrasisi hem de burjuva sınıfı, kentleşmenin getirdiği gerilimli ilişkiler içinde emekçi sınıflarla yüz yüze gelmiştir. Orhan Sarıkaya "İkinci Yeni'nin Boy Aynası" (2014) isimli, aslı bir doktora çalışması olan kitabında Türkiye'nin kapitalistleşme sürecine bağlı olarak kentleşmesi ve İkinci Yeni şiiri arasındaki ilişkiye değinir. Yazara göre; kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan bir başka temel olgu da kapitalistleşmedir. Bu yeni yaşama biçimi, kent yaşamına ve değişen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışma pek çok sorunu da beraberinde ge-

tirmiştir. Doğadan kopuk kirli çevre ve iş koşulları insanların ruhunda yalnızlık, şaşkınlık, kuşatılmışlık, bunaltı ve doğaya özlem gibi duyguların doğmasına yol açmıştır. Bu olumsuz tablo İkinci Yeni şiirini doğrudan etkilemiş hatta İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını tetiklemiştir, (Sarıkaya, 2014: 27). *İkinci Yeni şiiri* 1950'den sonra Türkiye'de meydana gelen toplumsal değişimin ortaya çıkardığı "yeni insan" nın şiiridir. Bu "yeni insan" nın, DP (Demokrat Parti)'nin ithal ikameci kapitalist anlayışının da etkisiyle, özellikle büyük şehirlerde ortaya çıktığı, küçük burjuva olarak tanımlanabilecek aydın bir sınıfın içinde yoğunlaştığı ve yurttaştan bireye doğru geçişin bütün işaretlerini taşıdığı görülmektedir. Bu "yeni insan" gerek dünyada gerekse Türkiye'de meydana gelen hızlı toplumsal değişimin bir sonucu olarak, dış dünyaya olduğu kadar, kendi iç dünyasına karşı da duyarlılığı keskinleşmiş, varoluş yükü ağırlamış bir insan olduğundan, İkinci Yeni şiirinin temellerinin bu "yeni insan" ın üzerinde yükseldiğinden söz edilebilir.

Yaşanan bu toplumsal gelişmeler, özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak hayatın her alanına olduğu gibi edebiyatta da yansımıştır. Köy enstitülerinin, halkevlerinin etkisiyle daha önce köyü, köylüyü hareket noktası olarak alan edebiyat, etkisini sürdürmekle beraber eski gücünü yitirmiş, yerini giderek kentlerde ekmek kavgası veren emekçi sınıfların mücadelesini merkezine alan bir edebiyata bırakmıştır. Bu dönem yazılan şiirlerde, romanlarda, öykülerde, özellikle Sovyetler Birliği'nde uygulanan komünizmin de etkileriyle toplumcu gerçekçi bir edebiyat anlayışının derin izleri görülmektedir. Bingöl (2016:368), 1960'lardan sonra sanayileşme ve fabrikalaşmanın artmasının, sosyal gerçekçiliğin ortaya çıkması için elverişli bir zemin hazırladığını, böylece 1960'ların ortalarından 1980 askerî darbesine kadar Marksist söylemin modern Türk şiirinin ana damarlarından biri haline geldiğini söylemektedir.

İkinci Yeni şiirinin toplumcu olmadığı, sosyal sorunlarla mücadeleden yana olmak yerine bir kaçış şiiri olduğu, bu şiirleri yazan şairlerin bir aydın olarak sosyal sorumluluklarını yerine getirmekten kaçtıkları yönündeki düşünceler, bu şiirin ilk örneklerinin yayımlandığı 1953-1956 yıllarından beri kimi toplumcu dünya görüşüne sahip kimi yazar ve şairler tarafından sürekli dile getirilmiştir. O dönem bu şiirsel hareket, dönemin siyasal atmosferi içinde böyle anlaşılmış, bu konuda

İkinci Yeni'yi savunan ve karşı çıkanlar arasında ciddi tartışmalar olmuştur. Oysa 1953-1959 arası dönem, deyim yerindeyse İkinci Yeni şiirinin fetret dönemidir. Garip'in şiirsel söylemine ve Nâzım Hikmet hariç tutulacak olursa, toplumcu şiir anlayışının sığ şiirsel söylemine karşı gelişen bu şiir hareketinin, şiirin merkezine imgeyi koymasıyla başlayan estetik arayışlar sürmekte, edebiyatta sular bulanık akmaktadır. Bu yaşanan çok yönlü toplumsal değişmelerin etkisinin niteliksel bir sıçramaya bir başka değişle bardağı taşıran damlaya dönüşmesiyle beraber şiire, kentli ve huzursuz, dış dünyaya karşı duyarlılığı iyice bilenmiş, arayış içinde yeni bir insan imgesi gelip yerleşmeye başlamıştır.

İkinci Yeni şiiri daha önce dile getirildiği gibi ilk örneklerini yayımladığı 1950'li yılların ortalarından itibaren hem kimi karakteristik özelliklerinden ötürü hem de DP diktasının baskıları altında biçimlenmiş, topluma, toplumsal sorunlara kayıtsız bir şiir olduğu suçlamasıyla Asım Bezirci, Attilâ İlhan, Ahmet Oktay başta olmak üzere, kimi yazar, şairler tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Buna karşın Muzaffer İlhan Erdost gibi kimi yazarlar, Batı'da meydana gelen ve edebiyatta da yansıyan kimi gelişmeleri öne sürerek dönemin ruhunu yansıttığı için İkinci Yeni'yi savunmuşlardır. Edip Cansever bir soruşturmaya verdiği yanıtta bu baskı meselesine de değinerek İkinci Yeni Şiirinin amacını ortaya koymaya çalışır:

İkinci Yeni de yalnızca baskılar sonrası ortaya çıkmış bir şiir anlayışını göstermiyor. Düşünceye yöneliş, düşünceyi yaşantılarla bağdaştırmak, böylece yeni bir bireşime varma isteği de bu sözümü doğrular sanıyorum. Bizi dışında bırakan gerçeğin değil, bizi de içine alan bir gerçeğin özlemine çekiyoruz sadece (Cansever, 1987: 49).

Hande Karapınar ise, "Cumhuriyet Dönemi Edebiyat ve Sanat Dergilerinde Şiir Kuramı ve Şiir Eleştirisi" (2013) adlı Yüksek Lisans Tezinde, İkinci Yeni'yle ilgili tartışmaların dikkat çeken bir yönünün, bu şiirin, toplumsal sorunlar karşındaki tutumu ve şiirin topluma bir fayda sağlayıp sağlamaması konusunda ifade edilen görüşlerin birbirinden farklılık göstermesi olduğunu söyler. Söz gelimi, yazara göre toplumcu gerçekçi bir dünya görüşüne sahip olan Ahmet Oktay İkinci Yeni'nin öncü şairlerini topluma, toplum sorunlarına sırt çevirmekle suçlar. Onları "kelimelerin, dilin sınırla-

rını zorlayan ve "usdışına yönelen şiir denemeleriyle şiiri toplumdan uzaklaştırdıkları için eleştirir. (Karapınar, 2013), Oktay; "Bir duyguya bir düşünceye bağlanmadan yazılacak şiirlerin, salt toplum sorunları yönünden değil, toplu olarak da faydasız olduğuna inanmaktadır. Yazara göre; "İnsanla ilgisini koparan her sanat yapısı çürümek zorundadır. Bir sanat yapısının ana özelliği insanlar arasında bir anlaşma aracı olmasıdır." (Karapınar, 2013: 48) Attilâ İlhan ise İkinci Yeni şiirine hem sanatın toplumsal işlevi açısından yaklaşır hem de onun millî kültüre uzak bir şiir anlayışını benimsediğini söyler:

Şimdiye değin içlerinden birinin şu veya bu toplumsal konuyu etrafıca kucaklayıp doğru dürüst bir eser vermişliğini göreniniz var mı? Şiir ve hikâyelerinde ülkemizin toplumsal gerçeklerinden çok, çevresiyle çelişmiş, entelektüel ve duygulu gençlerin birey olarak duygu, düş, özlem ve sıkıntılarını anlatıyorlar; bırakın toplumsal görevlerini yerine getiren bir sanat yapmayı, çoğunluk şu bildiğimiz düpedüz tespitçi gerçekçilik kadar olsun millî gerçeğimizin içine yerleşemiyorlar (İlhan, 1996: 30).

Görünen odur ki Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'ye yönelik söz konusu eleştirel düşüncelerinin kaynağında, kültür emperyalizmi kavramı vardır. Oysa kültür emperyalizminin en azından edebiyatta ve sanatta böylelikle bir yaklaşımla öne çıkarılması, ulusal edebiyatı zenginleştiren değil verimini düşüren, çölleştiren bir nitelik taşır. Çünkü "dünyanın hiçbir ülkesinin ulusal şiiri ve edebiyatı, "ulusal" olarak tanımlayacağımız limonluklarda, zindanlarda, gettolarda gelişerek yaşayamaz, yaşayamaz. Dünyanın bütün edebiyatları ve şiirleri birbirine borçludur, biri ötekenden etkilenir" (İnce, 2015: 190). Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni şairlerini millî olmamakla" suçlamasının temeli de dayanıksızdır. Çünkü İkinci Yeni'nin öncü şairleri şiirlerini geliştirirken hem Doğulu hem de Batılı kaynakların mirasından yararlanma eğilimi içinde olmuşlardır. Gerek Halk edebiyatının gerekse Dîvan edebiyatının şiir verimlerinin modern bir şiire hangi bakımlardan imkân sağlayabileceği konusu İkinci Yeni'nin öncü şairleri tarafından sonradan inceden inceye araştırılmıştır. Ayrıca Attilâ İlhan'ın bu yöndeki eleştirileri dönemseldir. İlhan, İkinci Yeni şiiriyle ilgili eleştirilerini İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin şiirsel söylemlerindeki değişimi hiç dikkate almayarak 1980'lere kadar aynı

sertlikle sürdürmüştür. Dolayısıyla İkinci Yeni'yi "sahip oldukları" ideolojinin estetiğinden dışlayanlar, bu şiirin "estetik ideolojisi"ne yaptığı katkısı, iyi niyetli bir tutumla söylemek gerekirse ya hiç anlamamışlar ya da dikkate almamışlardır. Sadece Attilâ İlhan'ın değil, İkinci Yeni şiiriyle ilişkili söz konusu eleştirileri yapan yazar ve şairlerin çoğunun, İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinin, değişen toplumsal, siyasal koşulların da etkisiyle, zaman içinde şiirsel söylemlerinde meydana gelen değişimi görmezden gelmeleri de manidardır. İkinci Yeni şiirini toplumcu bir öze sahip olmadığı için eleştiren Attilâ İlhan'la özellikle İkinci Yeni'nin kurucu şairlerinden Cemal Süreya arasında dergi sayfalarına taşan bir dizi tartışma da yaşanmıştır. Cemal Süreya 1 Eylül 1957 tarihli Pazar Postası'nda Osman Mazlum müstear adıyla kaleme aldığı "Ömer Haybe" ve 6 Ekim 1957'de yazdığı "Toplumculuşturmadıklarımızdan" adlı yazılarında, İlhan'ın sosyal realizm anlayışını eleştirmiştir:

Bay Attilâ İlhan'a göre sosyal realizm salt "tespit ve teşhir" edici ve gerisine pek karışmayıcı bir akım olmalıdır. Yani sosyal realistler biraz çekidüzen verilmiş, biraz toplumbilim okumuş birer Zola'dan başka bir şey değillerdir. (...) Attilâ İlhan Sosyolojisi, Ekonomi ve öbür toplumbilimlerinin metodlarını aynen sanata alıyor. Roman için neyse ne, ama gerçekten iyi bir şair olan Attilâ İlhan şiir için de "Sosyal realist" devrede aynı şeyleri mi istiyordu? Şiir sadece sosyal mi olacak diyordu? Bunun da yeni bir şey olduğuna mı inanıyordu? (Karapınar, 2013: 88)

O dönem, İkinci yeni şiirini "toplumcu" olmadığını söyleyerek sekte bir yaklaşımla eleştirenler, İkinci yeni şiirinin 1960'lardan sonra, yeni yönsemelerle sürekli değişen, dönüşen şiirsel söyleminin derinliklerine de nedense pek nüfuz edememiş görünmektedirler. Bunun böyle oluşunda o dönem (1960 öncesi) toplumcu gerçekçi çizgide yazan şair ve yazarların Marx'ın, Lenin'in, Troçki'nin sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerinin yanı sıra, söz gelimi Georg Lukacs gibi önemli Marksist estetikçilerden haberdar olmayışlarının kanımızca büyük bir etkisi vardır. Marksizm'in temel eserlerinin Türkçeye çevrilebilmesi ancak 1961 Anayasasından sonraki süreçte mümkün olabilmiş, siyaset ve edebiyat mahfillerinde "özümlemesi" daha uzun bir zaman almıştır. Nâzım Hikmet'in şiirleri

bile ancak 1965'ten sonra özgürce yayımlanabilme şansı bulabilmiştir. Marksist külliyyatın temel klasiklerinden bile yoksun kimi "toplumcu" şair ve edebiyat eleştirmenlerinin İkinci Yeni şiiriyle çoğu zaman marazî bir ilişki içinde olması bu yüzden doğal karşılanmalıdır. Bu dönem yazdığı toplumsal romanlarda Marksist düşünceyi bir sosyal değişimi çözümleme yöntemi olarak öne çıkaran Attilâ İlhan'ın, sosyal realizmden, toplumculuktan ne anladığı da tartışmalı bir konudur. Çünkü Fethi Naci'ye göre İlhan, "Kurtlar Sofrası" romanında Demokrat Parti'nin altın çağının sona erdiği, baskı döneminin başladığı yılların Türkiye'sinden toplumsal kesitler sunmak, DP iktidarının geçirdiği değişimleri çözümlemek, sosyalistlerin yanlıgılarını, sosyalizmin ülkemiz açısından ham bir hayal olduğunu vurgulamakta ve gerçek kurtuluşu Atatürkçülükte bulmaktadır (Naci, 1990: 232).

Hiç şüphe yok ki, 1960 öncesi dönemin toplumcu yazar ve şairleri, siyasal olarak çok zorlu bir mücadele vermişler, bunun bedelini kimi zaman Nâzım Hikmet gibi cezaevlerinde uzun yıllar yatıp türlü işkencelelere maruz kalarak, kimi zaman da Sabahattin Âli gibi canlarıyla ödemişlerdir. Ancak İkinci Yeni'yi toplumcu olmadığı için, ideolojinin şaire biçtiği sosyal görevi yerine getirmediği için acımasızca eleştirenlerin, Nâzım Hikmet'in şiirlerini biçimsel olarak etkileyen Fütürizm, Konstrüktivizm gibi avangart akımlardan, şiir dilinin özerkliğini savunan Rus biçimciliği gibi edebiyat kuramlarından haberdar olmadıkları açıktır. Zaten "yazılan, üretilen şiirin Marksist bir şiir olabilmesi için, öncelikle Marksizm'i felsefi düşünsel bir kategori olarak hazmetmesi gerekir. Oysa 1940'ların Türkiye'sinde böyle bir şeyden söz açmak olanaksızdır" (Bingöl, 2016: 65). Bingöl'ün dile getirdiği bu durum, kanımızca sadece 1940'ların değil 1960'lı yılların hatta 1970'li yılların sonuna kadar hem sol siyasette hem de edebiyat ve sanat alanında verilen mücadelenin temel sorunlarından biri olagelmiştir. Bu tartışmalar bağlamında sözü edilmesi gereken bir başka konu da şudur: Batı'da ortaya çıkan modernist sanat ve edebiyat akımlarının doğasını ele veren temel ilke, bir ideolojiye bağlanmak, onun kayıtsız şartsız sözcülüğünü yapmak değil, hem insanı hiçe sayan, onu çarkın dişlilerinden biri, bir sıra neferi olarak gören her türlü iktidara ve tahakküme karşı çıkmak, hem de edebî ve sanatsal açıdan estetik özerklikten yana olmaktır. Sözelimi Dadaizm,

Gerçeküstüçülük (Sürréalizm), Letrizm, Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm), Büyülü Gerçekçilik (Magical Realism) akımları böyledir.

M. H. Doğan'ın Hece Dergisi'nin "Türk Şiiri Özel Sayısı" (2001) nda yazdığı "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci" başlıklı yazısına göre; "şiirde, gerici-devrimci, burjuva-toplumcu gerçekçi gibi nitelermelerin henüz ortaya atılmadığı 60'lı yıllarda, genç şairler, bir süre sonra devrimci şiir adına dışlanacak olan şairlerle yan yana, aynı dergilerde (papirüs, Yeni dergi, Şiir Sanatı, Yordam, Değişim... vb.) şiir" (Doğan, 2001: 126) yayımlamaktadırlar. 1965'ten sonra İkinci Yeni'nin şiirsel söylemini, zaman içinde şiddetini giderek artıran siyasal olayların etkisinde yol alan "slogancı", "toplumcu şiir" anlayışının "uzağında", kendi özerk şiir dili içinden geliştirdiği görülmektedir. İlk okunuşta kendini hemen ele vermeyen, çarçabuk tüketilemeyen bir özelliğe sahip bu özerk şiir dili, estetik planda imgeyi merkezine aldığından anlam açısından yüzey yapıdan izleğe, oradan da şiirin derin yapısına doğru gelişen bir nitelik gösterir. Cemal Süreya bu yeni, özerk şiiri " şiir okuru olmak artık hiç değilse ufak bir çaba istiyor, ufak bir hazırlık istiyor. Eski şiirin alışkanlığından yeni şiirin havasına girebilmek için okurun da kendi yönünden ufak bir adım atması gerekiyor. Bu adımı atamayan kimsenin şiire açılması kolay değil." (İlhan, 1996: 132) sözleriyle açıklar. 1960'lı yıllar, İkinci Yeni'nin öne çıkan şairlerinin şiirlerinde, günümüzde birçok şairin aşındığını ya da tedavülünden kalktığını düşündüğü toplumcu gerçekçiliğin ilk izlerine güçlü bir şekilde rastlanıldığı bir dönemdir. Cemal Süreya'nın "Beni Öp Sonra Doğur Beni, Edip Cansever'in "Çağrılmayan Yakup", Turgut Uyar'ın "Tütünler Islak" ve onu takip eden "Her Pazartesi" kitapları bu dönemde yayımlanır.

Kısaca İkinci Yeni şiiri ortaya çıktığı dönemde, tıpkı Garip'in yaptığı gibi Modern Türk şiirine yeni bir şiir estetiği, yeni bir insan tasavvuru getirmeye çalışmış, bu nedenle yanlış anlaşılıp, getirdiği yenilik, dönemin oldukça sıcak siyasal atmosferi içinde hakkıyla değerlendirilememiştir. Yine Garip'te de görüleceği gibi bu dönem, bugün adı sanı anılmayan sayısız şair üretmiştir. İkinci Yeni şiirinden bugüne kalan şairler ise bilindiği üzere tıpkı Garip'te de olduğu gibi, bu akımı kuran ve geliştiren şairler olmuştur. 1960'lı yılların önemli edebiyat eleştirmenlerinden Eser Gürson "Edebiyat-

tan Yana" (2001) adlı kitabında bu dönemin şiirini şöyle yorumlar: "60'tan sonra daha değişik bir şiir yazıldığı doğrudur. Ama bu değişim, İkinci Yeni olanaklarının ılımlı bir ölçüye bağlanmasından başka bir şey değildir. Diğer deyişle, İkinci Yeni'nin açılım evresidir. Günümüzde yazılan şiir büyük ölçüde kendini İkinci Yeni'ye borçludur. Şiirinin bilincine varan her şair, bu gerçeği kolayca görebilir" (Gürson, 2001: 15-16). Ayrıca, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin toplumsal olana uzak ve kayıtsız olduklarını söylemek zordur. Böyle bir yargıdan önce, edebiyatta, özellikle de şiirde toplumsal olanın ne olduğunun ne olması gerektiğinin açıklanması, ortaya konulması gerekir. Şair, toplumun içinde yaşadığına, onun bir parçası olduğuna göre, toplumsal olan her ne ise şair de elbette ki onun içinde yer almak, onun bir parçası olmak durumundadır. Ancak o, bu toplumsal olanı, elbette sosyal ve kültürel sermayesine bağlı olarak kendi meşrebine göre, bir başka deyişle de kendi inandığı şiirsel söylem içinde dile getirecektir. Şiir ve politika birbirinden farklı alanlardır. Ancak şiir özerk ve estetik bir dildir, şiiri politik olanın aracı olarak görmek, şiire ve şaire sosyal bir görev vazetmek olsa olsa bu özerkliğin ve estetiğin kavranamamasıyla ilgili bir durumdur. Bu duruma en iyi örneklerden biri ise Attilâ İlhan'ın şu sözleridir:

Ozanlar arasındaki ayrılık gayrılık bitmeliymiş canım! (Aslında ayrılık İkinci Yenicilerin soyutlanması) Elele verilmeliymiş. Tutamaklarına da diyecem yok. Toplumcu öğretide sanatçının özgürlüğünü istemek! (Yani hem toplumcu olacaklar hem de İkinci Yeniciler) Ben Vietnam demem, Anadolu aç demem, işçi sınıfının adını anmam ama yine de toplumsal planda geçerli şiirler yazarım demeye getiriyorlar (İlhan, 1996: 94).

İkinci Yeni şiirini toplumsal olmamakla suçlayıp şiddetle eleştirenler, 1960'ların sonlarından başlayıp 1980'lere ulaşan zamansal çizgide yazılan "politik", slogancı şiiri estetik açısından hakkıyla eleştirebilme cesareti gösterememişlerdir. İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin hemen hepsi emekçi sınıfın içinden gelmekte hem geçimlerini alınlarının teriyle sağlamakta hem de gündelik hayatlarını ait oldukları toplumsal sınıfın içinde yaşamaktadırlar. Bu şairleri dönemin siyasal atmosferi içinde, güya sol bir jargonla, "küçük burjuva" olarak

nitelemek, en hafif ifadeyle o dönem politik olanın şiiri ve şairi önelediğinin bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir. Turgut Uyar bu gerçeği "(...) halka dönüklüğü veya geniş okuyucu kitlelerine seslenmeyi, şiirin değerlendirilmesinde tek ölçü olarak bellemenin, şiiri daha çok bir politika içinde düşünmekten, bir çeşit unsur saymaktan ileri geldiğini sanıyorum. Bu da bir yanlışlık bence" (İlhan, 1996: 131) sözleriyle dile getirmektedir. Sonuç olarak İkinci Yeni şairleri toplumsal olanın dışında değildir, dolayısıyla "toplumcu gerçekçi" şair ve yazarların dile getirdikleri toplumsal özün, özellikle 1960'lardan başlayarak İkinci Yeni'nin Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar başta olmak üzere öncü şairlerinin şiirsel söylemlerinde çözülmüş olarak kendini güçlü bir biçimde açığa vurduğu bir gerçektir. Söz gelimi Cemal Süreya'nın "Onlar İçin Bir Minibüs Şarkısı", Ece Ayhan'ın "Meçhul Öğrenci Anıtı", Turgut Uyar'ın "Geyikli Gece" ve "Büyük Abluka" gibi birçok şiiri, bu toplumcu öze örnek olarak gösterilebilir.

### CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE SINIFLARIN GÖRÜNÜMÜ

İkinci Yeni şairleri içinde toplumcu düşüncenin izlerinin şiirlerinde en açık görüldüğü şair Cemal Süreya'dır. Cemal Süreya'nın daha 1958 yılında yayımlanan "Üvercinka" adlı ilk kitabındaki şiirler, o dönem yazdığı yazılar, farklı ortamlarda yaptığı konuşmalar onun toplumcu dünya görüşüne olan inancını yansıtır. Süreya şiirindeki bu yönsemeyi "toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde.... Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak" (Sarıkaya, 2004: 255) sözleriyle dile getirir. Alparslan Işıklı, Mülkiye Birliği Vakfı Yayınları arasında basılmış olan "Alparslan Işıklıya Armağan" (2009) adlı kitapta, Cemal Süreya'nın bu toplumcu yönüyle ilgili olarak, bir söyleşide kendisine sorulan bir soruya şöyle cevap verir:

Sol neydi, sorusu tabii önem taşıyor. O zaman sol çizgide temasta olduğumuz kişi Cemal Süreya idi. Ünlü Mülkiyeli ozan Cemal Süreya. O tarihlerde Mülkiyeliler Birliği şimdiki yerinde değildi, Mithatpaşa'da bir yerdedi. Orada Cemal Süreya'nın özel sohbetlerinin sürekli dinleyicileri olurdu. Benim gibi de arada sırada katılanlar da vardı. Bu yolla Cemal Süreya'nın rahle-i tedrisinden geçenler olmuştur. Cemal Süreya orada te-

orilerini, sosyalist düşüncelerini anlatırdı. Onlar da izlerlerdi. (...) Sosyalizmi şöyle anlatırdı: Efedim kapitalizm olacak, sömürsünü artıracak, baskısını artıracak. Sonra çok ağır ve baskıcı bir duruma gelecek. O zaman sosyalist devrim olacak. Yani bazı gençlerin daha sonra geliştirdikleri ve yaygınlaştırdıkları sosyalist çözümü ben ilk defa Cemal Süreya'dan duydum. Zamanla bu yaklaşım, sosyalizmin olması için önce faşizmin olması lazımmış gibi bir gibi bir çözüm yoluna dönüştü (Işıklı, 2009: 87).

Görüleceği üzere İkinci Yeni'nin kurucu şairlerinden biri olan ve toplumcu şair ve eleştirmenlerce sadece 1950'lilerde değil 1980'lerde bile toplumcu bir şiir yazmamakla suçlanan Cemal Süreya, siyasal, toplumsal olayların hızla geliştiği bu dönemde, şair kimliğinin yanı sıra, Mülkiyeli bir aydın olarak da toplumsal, siyasal olaylarla iç içedir. Hatta öyle ki Attilâ İlhan bile, "İkinci Yeni Savaşı" (1996) adlı kitabında, İkinci Yeni şairlerini Cemal Süreya da dâhil olmak üzere "biçimci" oldukları gerekçesiyle acımasızca eleştirmesine rağmen Cemal Süreya'nın şiirlerindeki toplumcu yanı çok erkenden sezmiş olmanın etkisiyle, onun İkinci Yeniciler içinde ne aradığına bir türlü akıl erdiremediğini söylemiştir (İlhan, 1996). Orhan Sarıkaya ise "İkinci Yeni'nin Boy Aynası" adlı kitabında, Cemal Süreya şiirinde, ilk kitabı "Üvercinka" (1958) dan beri var olan toplumcu bir öz bulunduğunu söyler: Yazara göre: "İlk şiir kitabı "Üvercinka" da bireysel davranışların gölgesine gizlenen toplumculuk, diğer şiir kitaplarında aşkı yedeğinden düşürerek daha görünür bir kimliğe kavuşacaktır" (Sarıkaya, 2014: 254). Cemal Süreya'nın şu sözleri ise inandığı sosyalist görüşünün aydınlığını taşır:

Tarih, insan toplumlarının ayıklayıcı bir hikâyesiyse, sanat da bileşik bir anlatımı oluyor. Tepeden bakılırsa, her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır; belli bir sınıfın belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür; belli hayat ve kültür değerlerini taşır (Süreya, 1976: 46).

Marx ve Engels'e (2009:65) göre; hangi toplumsal düzende olursa olsun sınıf kavramı son derece önemlidir. Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddî gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddî üretim araçlarını elin-

de bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur.

Cemal Süreya'nın toplumculuk anlayışı şiire girerken, elbette ikinci Yeni'nin estetik anlayışına, şiirsel söylemine uygun olarak, sol sloganlardan arınır. Süreya'nın şiir özneleri ister sevgili ister kadın, isterse erkek olsun, daha çok sınıfsal konumları itibarıyla işçi sınıfına, ihtiyatlı bir ifadeyle söylenirse emekçi sınıfa dâhildirler. Burjuva sınıfı ise onun şiirlerinde eleştirel bir üslûpla ele alınmış, bu sınıfın yaşam pratikleri ve ahlâk anlayışı yerilmiştir.

Cemal Süreya, daha "Üvercinka" (1958) adlı kitabında yoksul, işsiz, emekçi sınıfın dramını ironik bir dille şiirlerine taşır. Söz gelimi "Üçgenler" adlı şiirinde hem toplumsal sınıflar arası eşitsizliği ifşa eder, hem de aynı toplumsal sınıftan, emekçi kesimden insanları buluşturur. Şiirin ilk bölümünde çizilen üçgenin bütün açıları yoksulluğu işaret etmektedir. Süreya, *Nerde Oklid'in* üçgenleri bu nerde/ *Na şunlar üç açısı üçü de yoksul* derken Yunan Matematikçi Öklid'le göndermede bulunur. Bilindiği üzere dik açılı bir üçgende 90 derece açının köşesinden hipotenüse bir dik indirildiği takdirde açı bakımından benzer iki adet dik üçgen elde edilir. Oluşan bu *üçgenlerden hareketle* kurulan bağlantılara matematikte Öklid Bağlantısı adı verilir. Bu bağlantılardan da "bir şeye eşit olan başka şeyler birbirine eşittir", "eşit miktarlardan eşit miktarlar çıkarılır" ise kalan miktarlar eşit olmalıdır" gibi bir takım ortak ispatlara ulaşılır. Kapitalist iktisadî sistemi ayakta tutan iki toplumsal sınıftan biri burjuvazi diğeri ise işçi, geniş manada emekçi sınıflardır. Ancak bu sınıflar toplumsal hayatta asla eşit değillerdir. Burjuvazi kapitalist üretim biçimi içinde asal ve egemen sınıf konumundayken *ürünü emeğiyle*, alın teriyle yoktan var eden işçi bir nevi köledir. Çünkü hem emek piyasasında emeğini satamadığı takdirde aç ve açıkta kalır, hem de ücretlendirme yoluyla, hakikatte sadece kendi emeğiyle yoktan yarattığı ürüne yabancılaştırılarak üretim sürecinden dışlanır, kendine, ürününe ve çevresine yabancılaşır. Şiir emekçi, yoksul insanların durumunun, yaşam pratiklerinin köşeli oluşuna, bir başka deyişle değişmezliğe, içinde yaşamak zorunda bırakıldıkları fasit daireye göndermede bulunur. Şiirin

ilk bölümü, sosyolojide "sınıfaltı (underclass) olarak kavramlaştırılan, şehrin varoşlarındaki derme çatma binalarda yaşayan bir başka deyişle gecekonuda bile yaşama imkânından yoksun, şehrin sokaklarına savrulmuş, tutunamayan, yoksul insanlara ilişkindir:

*Ali'nin üçgenidir bu çizdiğim  
Nerde Oklid'in üçgenleri bu nerde  
Na şunlar üç açısı üçü de yoksul  
Biri sıfırın altında sekiz derece  
Birine atan atmış tekme işi yaş  
Biri sizden bir sigara istiyor  
Sadece bir sigara ne sandınız*

(Süreya, 2008: 22)

Cemal Süreya'nın üç bölümden oluşan bu şiirinin ikinci ve üçüncü bölümlerinde ise belki bir gündelikçi ya da bir sokak satıcısı olduğunu düşündüğümüz halkın farklı kesimlerinden yoksul insanlar boy gösterir. Okur, ikinci bölümün karakteri olan Süheyla'da, Üsküdar'a her gün temizliğe giden bir gündelikçiye ya da merdiven altı bir konfeksiyon atölyesinde boğaz tokluğuna çalışan emekçi bir kıza bulur. Şiirin "Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz" dizesindeki "kenar" metaforu ise hem yoksulluğun toplumsal yaygınlığını hem de şairin emekçi kesimlerle kurduğu empati ve dayanışmayı göstermesi bakımından önemlidir. Şiirin ilk bölümünde "yoksul" sözcüğünün rehberliğinde "sıfırın altında eksi sekiz derece" olarak vurgulanan soğuk hava, şiirin ikinci bölümünde bu kez, "üşümek", "bu kışta kıyamette" ve "zavallı" sözcükleriyle çağrışım şiddetini iyice artırır:

*Bu da Süheyla'nınki işte aynı  
Her yerde görülen herhangi bir üçgen  
Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor  
Bir kenarına istersek her akşam rastlayabiliriz  
Bir kenarı da terzi makasına komşu Allah versin  
Kendi lafına bakarsanız bunu üşümek için yapıyor (...)*

*Sadece üşümek için bu kışta kıyamette  
Kendi kendine yetmeyen zavallı bir üçgen*

Üçüncü bölümünün üçgeni ise, yine toplumun yoksul kesiminden biriyle bir sokak çalgıcısıyla ilgilidir. Cemal Süreya'nın bu yoksul insanları şiirsel söylemine konuk etme biçiminde, gizliden gizliye bir sahiplenme, sanki bir sevme havası gizlidir:

(...)

Çalgıcının biridir belki de macun satan  
O şarkı senin bu şarkı benim İstanbul'da  
Elinde bir keman var sadece bir keman  
Üçgenler var üçgenler ortak noktalar  
Üçgeninizi çiziyorum var mı kendine güvenen  
Bayanlar Baylar

Süreya'nın en büyük özelliklerinden biri de toplumsal sınıfları resmederken ironik bir dil kullanmasıdır. İroninin Türk şiirinde 1950'lerin ortalarından itibaren, özellikle İkinci Yeni şiiriyle iyice belirginleştiği söylenebilir. Bu dönem aynı zamanda "burjuvazi" nin devletin koruması altında güçlendiği, kırsal alanlardan büyük kentlere göçün hızlandığı, artan enflasyonist para politikalarının ve ABD etkisinde kalkınma anlayışının yoksul kesimlerin hayatını olumsuz etkilediği bir dönemdir. Bütün bu gelişmeler, kimi şiirlerinde açıkça görüleceği üzere Cemal Süreya'nın büyük kentlerde bir fenomen haline gelmeye başlayan "burjuvazi" ye, burjuva yaşam biçimine yönelik ironik tavrını biçimlendiren bir etkiye sahiptir. Süreya, bu yeni sınıfın yaşam pratiklerini, iktidarın, güç sahiplerinin bir nevi eylem tipolojisini çıkardığı, "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" adlı şiirinde ironik bir tutumla eleştirir:

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır  
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları  
Pat pat pat diye gülerler bir motosiklet neşesiyle  
Ama zariftirler de bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek kadar,*

*Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar  
naiftirler de,  
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler  
bir kere,  
Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,  
Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan armağan ederler  
Dardırlar da, söz aramızda, çekecek kullanarak işlemde bulunmak gerekir,  
Bayramlarda trafik noktalarına gül lokumu kutuları bırakırlar,  
Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler  
Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürececek kadar"*  
(...)

(Süreya,2008: 130)

Bu dizeler Türkiye'de yeni yeşermeye başlamış, de-

yim yerindeyse çiçeği burnunda "burjuvazi" nin, görgüzlüğünün, cahilliğinin, işgüzarlığının ironik bir üslupla eleştirisidir. Cemal Süreya'nın bu şiirinde ironi, dışa, burjuvaya, onun hayat anlayışına, kültürüne yönelmiştir. Burjuva sınıfının haz ve tüketim odaklı hayat anlayışının ifşası, açık bir yergisi olan bu şiir yoğun bir ironinin yanı sıra şairin burjuva sınıfının dünyasına ilişkin gözlem gücünü yansıtmaya bakımından da önemlidir (Demir, 2015). Türkiye burjuvazisinin, meta fetişizmi ve bunun doğal bir sonucu olarak yaşadığı yabancılaşma şiirin daha ilk iki dizelerinde usulünce karşılığını bulur:

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır  
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları*

Bilindiği üzere daha önce de sözü edildiği gibi Türkiye burjuvazisi, özellikle Demokrat Parti iktidarıyla devletin kanatları altında palazlanmış, indirgemeci bir üslupla söylenecek olursa besleme bir burjuvazidir. Dolayısıyla Batı'nın kraliyetine, aristokrasisine, kilisesine, gerçekleştirdiği devrimlerle, deyim yerindeyse haddini bildirmiş, kendine özgü dünya görüşünü siyasete, sanata, edebiyata mal etmiş bir burjuvazi değildir. Başka bir deyişle sermaye birikimi sürecini aşarak toplumu sosyokültürel, siyasi ve iktisadî olarak yönetecek bir konuma henüz ulaşabilmiş toplumsal bir sınıf değildir. Bunun doğal bir sonucu olarak da Pierre Bourdieu'den ödünç bir ifadeyle söylenecek olursa sosyal ve kültürel sermayesi oldukça zayıftır:

*Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar  
naiftirler de,  
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler  
bir kere*

*Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,  
Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan armağan ederler*

Şaire göre; söz konusu sınıfın yaşam anlayışında, ulusal ve evrensel kültürden nasibini almış kendine özgü bir estetik, toplumsal meselelere bakışında bir derinlik bulmak mümkün değildir. Türkiye burjuva sınıfı, sosyal, kültürel, siyasi birçok alandaki birikim yetersizliğinin yanı sıra sanatta ve edebiyatta da seçici olabilme katına yazık ki bir türlü yükselememiştir. Bu sınıf günümüzde, şairin eleştirdiği konularda geçmişe

oranla elbette çok daha iyi bir konumdadır. Ancak kanımca Türkiye'nin kendine özgü tarihsel, kültürel, siyasi ve iktisadî dinamikleriyle çok yönlü bir ilişki içinde ele alınması gereken bu durum hâlâ incelenmeye değer sosyolojik bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Cemal Süreya şiirlerinde bu yeni yetme burjuva sınıfı zihinsel-düşünsel açıdan da tam bir bulanıklık içinde sunulur. Keskin bir gözlemci ve iyi bir "nişancı" olan Cemal Süreya'daki o bildik humour ve ironi de işte tam da bu noktada bütün ihtişamıyla açığa çıkar:(...)

*Bayramlarda trafik noktalarına gül lokumu kutuları bırakırlar,  
Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler  
Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürecek kadar*

Süreya'nın bu şiirinde Türkiye burjuva sınıfı, hem içtensiz oluşu: "Önden güleç ve edilgen, yandan keskin ve firavun" hem de olmak isteyip de bir türlü olamadığı Batılı burjuva sınıfının yaşam pratikleriyle uyumsuzluğu bağlamında ele alınarak kıyasıya eleştirilmektedir. Şiirde burjuvazi ironik bir yaklaşımla, her şeye sahip ama hiçbir şeyi olmayan, yeri geldiğinde her türlü düzenbazlığı yapmaktan da geri durmayan bir sınıf olarak resmedilir:

*Eski Anadolu-Bağdat demiryolu ortaklığının kitaplığında  
Ve birtakım bellektenlerde adları geçer,  
Noterler tutar güncelerini,  
Yönetmendirler kurul başkanlıdırlar  
Japon feneri ya da uçurtma tadı taşıyan senetlerden  
Zamanaşımı süresi dolmadan tüyüp gider imzaları*

Cemal Süreya'nın burjuva sınıfının ahlâkına yönelik eleştirileri kimi şiirlerinde giderek daha sekter bir hal alır. "Aslan Heykelleri" adlı şiirinde emekçi kesimden olan sevgilisini gözlerinden ellerine, boynundan bacalarına bütün uzuvlarının hakkını vererek öven şair, iş "karşı tarafı" resmetmeye gelince çaldığı havayı birden değiştirmektedir:

*En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı  
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden  
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda  
Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri  
Ama yok aslan heykelleri var köpek  
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor*

*Adalet Hanım iki kişilik karyolasında  
Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek  
(Süreya, 2008: 31)*

Cemal Süreya'nın dünya görüşünü, kendini ait hissettiği toplumsal sınıfı ve burjuva sınıfına karşı olan öfkesini açık bir biçimde ele veren bir başka şiiri de "Terazi Türküsü" adını taşır. Süreya'nın bu şiirine "Terazi Türküsü" adını vermesi ise ayrıca manidardır. Terazi bilindiği üzere bir metafor olarak hukuk disiplinde adaleti temsil eder. Kapitalist toplumlarda burjuvazinin işçi ve emekçi sınıf üzerinde orantısız bir güce sahip olduğu bir başka deyişle çıkarı gereği emekçi sınıfları ekonomik ve siyasî bir tahakküm altında tuttuğu açık bir gerçekliktir. Toplumsaldan kaçmakla, topluma kayıtsızlıkla çok suçlanmış İkinci Yeni'nin öncü şairlerden Süreya, gündelik hayatın içinde, birlikte yaşadığı, birlikte soluk alıp verdiği emekçi sınıftan dostlarının adlarını "Terazi Türküsü" nde tek tek anar. Şiirde "ben" adıyla aslında örtülü bir biçimde "biz" adıyla yapılan vurgu, şairin inandığı toplumcu dünya görüşünden bağımsız düşünülemez. Cemal Süreya'nın halka, emekçi insana duyduğu o derin sevgi ve hürmet aşağıdaki dizelerde kendini bir kez daha açığa vurmaktadır:

(...)

*Dostum Necla. Sıhhat Berberi. Dizin.  
Seni anmak sonu açın yalnızın  
Doldur doldur Allahı seversen  
Anası satılsın burjuvazinin  
Dostum Mahmut. Gül Çayevi. Yazın.  
Akılda kalmıyor adresin uzun  
Doldur doldur Allahını seversen  
Anası satılsın burjuvazinin  
(Süreya, 2008: 52)*

Cemal Süreya'nın çocukluğundan beri kişisel hayatında yaşadığı acılar, huzursuzluklar, umutsuzluklar, aşk kırıklıkları, ölümler elbette onun kimi şiirlerine güçlü bir biçimde yansımıştır. Ancak toplumsal içeriğe sahip şiirlerinin, bu umutsuzluktan payını hiç almadığı, Süreya'nın daha güzel, daha aydınlık bir Türkiye için her zaman direnmekten, umuttan yana olduğu da açıktır. Cemal Süreya, umudu, direnmeyi, ister bir aşk ilişkisi üzerinden isterse başka toplumsal ilişkiler üzerinden anlatsın, içinde yaşadığı toplumun gerçeklerinden hiçbir şekilde kopmaz, çünkü aydınlık bir geleceğin, halkın, emekçi insanların mücadelesiyle yeşer-

receğini bilir. 1960 yılında kurucusu olduğu "Papirüs" dergisine yazdığı "555 K" adlı şiiri, tam da bu geleceğe umudu ve emekçi sınıfa olan güveni yansıtır:

Şimdi ay doğar bulutlar arasından  
Kavat derebeyleri yüreksiz Bolu beyleri  
Hırsızlar, yüzde oncular, kumar erleri  
Cebren ve hile ile haklarımızı alan  
Zulmu ve alçaklığı yöneten murdar üçgen  
Biliyor musunuz bir orman geliyor şimdi  
Türkülerini duyuyor musunuz nice derin  
Yakılmış çoban ateşleriyle dağlarda  
Karanlığı tutuşturup bir köşesinden  
Geceyi gündüze çevirenlerin  
(Süreya, 2008: 289)

Beş bölümden oluşan "555 K" adlı şiirin sondan bir önceki bölümünde yer alan bu dizelerinde, Cemal Süreya'nın daha önce "Üçgenler" şiirinde yoksul insanların, emekçi sınıfın yaşam pratiklerini ve koordinatlarını veren "üçgen" bir kez daha karşımıza çıkar. Ancak bu sefer bu üçgen, emekçi sınıfları tarif eden bir üçgen değil, "zulmü ve alçaklığı yöneten murdar" bir üçgendir. Şiirin bu ilk bölümünde, karanlık geceye bulutlar arasından doğan ay, emekçi sınıfların geleceğini karartan karşı yakayı aydınlatır. Bu ay ışığının altında okur, geleceğini ipotek altına almış sınıfın yüzünü daha yakından görür, tanır. Şiir aynı zamanda "yüreksiz Bolu beyi" ne karşı Köroğlu'nun bir seslenişidir, onun edasıyla doludur. Şiirdeki çoban ateşleri, ay, gündüz, tutuşturmak gibi umudu, aydınlığı simgeleyen sözcüklerle, karanlık, gece, zulüm gibi sözcükler arasındaki çatışma, sınıfsal çelişkinin göstergesi olarak okunabilir. Süreya, şiirin son bölümünde baskıya, sindirmeye karşı ("şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya") sınıfsal dayanışmanın değerini, umudu, gelecek güzel günlere inancı öne çıkarır:

Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya  
Sessizce birleşip sessizce ayrılıyorz ya  
Anamız çay demliyor ya güzel günlere  
Sevgilimizse çiçekler koyuyor ya bardağa  
Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız  
Bu, böyle gidecek demek değil bu işler  
Biz şimdi yan yana geliyor ve çoğalıyoruz  
Ama bir ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğün havasını

İşte o gün sizi Tanrılar bile kurtaramaz  
(Süreya, 2008: 289)

Suçkov, "Gerçekliğin Tarihi" (2009) adlı kitabında şöyle demektedir:

Tarihsel olayların temelinde yatan gerçek nedenleri kavrayabilmek için, hayalî ilişki biçimlerini değil, insanî ve toplumsal ilişkilerin gerçek biçimini; günlük geçici güçleri değil, toplumda işleyen gerçek güçleri algılamak ve açığa koymak gerekir (...) Eğer bir edebiyat yapıtına hakikî hayat içeriği kazandırılmak isteniyorsa (Suçkov, 2009: 273).

Cemal Süreya'nın toplumcu içeriğe sahip bütün şiirlerinin temelinde, Marx'ın tarihi, sınıf savaşlarının tarihi olarak tanımlayan yaklaşımını bulmak mümkündür. Süreya'nın şiirlerinin üzerinde çokça durulmayan kanımızca en önemli özelliklerinden biri, bu şiirin toplumun emekçi kesimlerinin içinden konuşması, bu kesimin insanların hemen yanı başında durmasıdır. Süreya'ya göre bu çağ "Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu/Namussuz bir çağ"dır (Süreya, 2008: 19). Cemal Süreya'nın bakış açısı Marx'ın tarih anlayışıyla örtüşmektedir: Süreya'ya göre; tarih olaylarını kitleler yaratmaktadır, tarihsel gelişmeler beklenmedik bir biçimde meydana gelmez, döne döne gelişir; "insan duyarlılığının, insan bilgisinin bütün alanlarında hazırlana hazırlana." Edebiyat olayları ve bu olaylardaki değişmelerse kısa dönemlerde, çoğu kez birbirinden bağımsız da kalabilen bireysel özneler tarafından yaratılmaktadır. Hele sınıflı toplumlarda bu öznelerin belli sınıflardan geliyor olmaları çözümlenmesi gereken bir dizi sorun yaratır. Çok uzun bir sürede edebiyatın yapısını tarihe, hatta ekonomiye, üretim araçlarının biçimine bağlamak mümkündür (Süreya, 1982: 253-254).

12 Eylül Askeri Darbesinin hemen öncesinde İzmir'de 15-16 Haziran 1980 tarihinde Tarih Direnişiyle başlayan ve sonradan başka fabrikalara, hatta üniversitelere ve emekçi mahallelerine yayılan işçi hareketlerine kayıtsız kalmaz, tarihe notunu düşer. Bilindiği üzere bu olaylarda çok sayıda işçi yaralanmış, yüzlercesi cezaevine konulmuş, işkenceye maruz kalmış, işinden atılmıştır. Tarih Fabrikalarında başlayan büyük direniş,

İzmir'in emekçi kitleleriyle bütünleşmiştir. Süreya, bu şiirde de o meşhur ironik üslûbunu işe koşar, gelecekte emekçilerin anısına dikileceğini umut ettiği anıt için "Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir" adlı şiiri kaleme alır. Bu şiir şairin işçi sınıfının bu büyük direnişine olan hayranlığını, toplumun aydınlık geleceğine olan inancını apaçık yansıtmaktadır:

*Bıyıkların*

*Hakikatlı mermerde*

*Algın karanfil*

*Bakışların*

*Yalnız hayatın değil*

*İşçilik bedeli tarihin de*

*Ağzında*

*Filtreli*

*Şanlı haziran*

*Üstünde*

*İdris Nebi gibi*

*Biçtiğin hulle*

*Doğumun*

*T.Ö.*

*Yani Tariş'ten önce*

*Ölümün*

*Bilinmiyor.*

*Söylence.*

*(Süreya, 2008:178)*

*Tariş Direnişi* gibi birçok toplumsal, tarihsel olay, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden biri olarak kabul edilen Cemal Süreya şiirlerinde âdeta yeniden canlanır, toplumsal hafızaya yeniden kazınır. Çünkü edebiyat olgusunun temelde tarihe bağlı olduğuna inanan Cemal Süreya'ya göre; bir şair için "dünyanın yüzünü değiştiren çok önemli tarihsel olayları bu açıdan temel taşı olarak almak zorunluluğu vardır" (Süreya,1982: 253) Süreya'nın toplumcu düşünce anlayışını, emeğe, emekçi sınıfa bakış açısını veren şiirlerinden biri de ilk kitabına adını veren "Üvercinka" adlı şiiridir. Yazıda daha önce de belirtildiği üzere bu şiir Ahmet Hamdi Tanpınar'ın asistanlığını da yapmış Mehmet Kaplan'a göre; şairin sosyal düşünceleri ve enternasyonal Marksizmin yanında

cinsî arzularını birleştiren bir nitelik taşır. Şiire konu olan işçi kızın çeşitli an ve durumlardaki görünüşlerini vermeye çalışan şair, onu sadece cinsel bir obje olarak ele almaz. Bu kızın çeşitli olumlu özellikleri şiirin her bir bölümünde ayrı ayrı ortaya konulur (Kacıroğlu, 2011:194). Gerçekten de Cemal Süreya şiirinde, tıpkı toplumsal hayatta olduğu gibi ne direniş aşktan ne de yoksulluk sevişmekten uzağa düşer. Süreya'nın bu şiirine ad olan "Üvercinka" sözcüğü, Türkçe Güvercin sözcüğünden ve Slavca küçültme eki olan -kadınlar için kullanılan -ka ekinin bireşiminden türetilmiştir ve Cemal Süreya'nın sözcük dağarcığında onun dünya görüşünü, aşka, kadına bakışını açığa vuran son derece özel bir öneme sahiptir. Yüksek bir şiirsel çağrışım şiddetine sahip olan ve özünde doğurganlığı, özgürlüğü, direnişi ve barışı saklı tutan bu sözcük, aynı zamanda sosyalist bir dünya ütopyasına göndermelerle doludur:

*Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden  
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu  
kesmemeye*

*(...)*

*Senin bir havan var beni asıl saran o*

*Onunla daha bir değere biniyor soluk almak*

*Sabahları acıktığı için haklı*

*Gününü kazanıp kurtardı diye güzel*

*Birçok çiçek adları gibi güzel*

*En tanınmış kırmızılarla açan*

*Bütün kara parçalarında*

*Afrika dâhil*

*(Süreya, 2008: 38-39)*

Cemal Süreya'nın bu şiirinde dinin, ahlâkın, hukukun, toplumsal değerlerin elini kolunu bağladığı kadın, gerçekte kapitalist toplumda tahakküm altına alınmış Marx'ın "cisimleşmiş sermaye" adını verdiği emeğin analojisidir. Marx'a göre "cisimleşmiş sermaye" olan emek, zenginler için mucizeler yaratır, saraylar inşa ederken, emekçiler için sefaletten başka bir şey doğurmaz, onlara izbe kulübelere başka bir şey de kurmaz (Marx, 2011: 275). Şiirde "onunla bir kere daha değere biniyor soluk alıp vermek" ve "hava" sözcüğüne yapılan vurgunun yanı sıra "en

tanınmış kırmızı" sıfat tamlamasıyla açığa vurulan hissiyatı, şairin tahakküm altına alınmış alın terine, bir başka deyişle emeğe duyduğu saygıdan ve gelecek güzel günlere olan inancından ayrı düşünmek olanaksızdır. Süreya'nın şiirinde "sen ve "ben" adıyla iki sevgili arasında kurduğu örtük "biz" adılı, şiirin dördüncü bölümünde birdenbire karşımıza çıkan "İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar/ *Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar / Bütün kara parçalarında /Afrika dahil* dizeleriyle iki insan arasındaki sınırları aşarak yeryüzünün emekçi sınıflarıyla buluşmaktadır. Süreya'nın şiirde "ben" ve "sen" adılardan ziyade "biz" adılına yaptığı bu vurgu, daha önce de dile getirildiği gibi, şairin içinde yer aldığı toplumsal sınıfa işaret etmesinin yanında, bir toplumda toplumsal değişimi, dönüşümü yaratacak olanın tek tek bireyler değil sınıf bilinci, "biz" duygusu olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Ayrıca şiirin bu dizelerinde "biz" ve "onlar" sınıf mücadelesinin içinde yeniden ama daha keskin bir üslûpla karşı karşıya getirilmektedir. Bu dizelerde geçen "bir kere daha" ve iki kez geçen "kurşun" sözcüğü burjuvazi ve emekçi kitleler arasındaki mücadelenin dünden bugüne devam ettiğini ve emeğini satarak geçinmek zorunda olan insanların gündelik iş hayatının ağırlığını yansıtır. Süreya, *Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek* dizesiyle, şairin de bu toplumsal mücadele içinde yer alması gerektiğine olan inancını ortaya koyar, ancak dizedeki "sanki" sözcüğü bize, Süreya'nın, sosyalist bir devrimi gerçekleştirecek asal gücün şiir olmadığına farkında olduğunu gösterir.

Sonuç olarak; ilk olgun örnekleriyle 1950'lerin ortalarında karşılaşılan İkinci Yeni şiirinin öne çıkan şairlerinin, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamında giderek güçlenen toplumcu şiire kayıtsız kalmadıkları açıktır. 1960 öncesi yazdıkları şiirlerde genel olarak imgesel gerçekliğe, anlamdan çok biçime öncelik tanıyan, kimi zaman alışılmadık bağdaştırmaların yol açtığı mantık dışı söyleyişlere yer veren bu şairlerin, 1960 sonrasında yükselen toplumsal dalgayla beraber toplumcu bir özü daha güçlü bir biçimde şiirsel söylemlerine taşıdıkları görülmektedir. 2013 yılındaki Gezi Olayları ve Direnişi başta olmak üzere, *ülkemizde yaşanan birçok top-*

*lumsal ve siyasal olayda, özellikle Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın kimi dizelerinin direnişi ateşleyen bir slogan, bir motto haline gelerek gençler tarafından sahiplenilmesi, bu şiirin zamanın ruhunu yakaladığının ve topluma mal olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir.*

#### KAYNAKÇA

- Bingöl, Ulaş (2016). "Türk Şiirinde Modernizm Tartışmaları," *The Journal of Academic Social Science Studies*, number 53, p. 359-376, Winter II 2016.
- Doğan, H. Mehmet (2001). "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci," *Türk Şiiri Özel Sayısı (Eklerle 2. Baskı.)*, Yıl:5, Sayı:53/54/55, sayfa: 119-127.
- İlhan, Attilâ (1996). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Bilgi.
- İnce, Özdemir (1993). *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: Can.
- Kacıroğlu, Murat (2011) "İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika". *Türkiyat Mecmuası*, C. 21/Güz, 2011. S:178-210.
- Karapınar, Hande (2013) *Cumhuriyet Dönemi edebiyat ve sanat dergilerinde şiir kuramı ve şiir eleştirisi: 1950-1970 (Yüksek Lisans Tezi)*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Marx, Karl (2011). *1844 El Yazmaları*, (Çev. Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara.
- Marx, Karl, Engels Friedrich (2004). *Komünist Manifesto*. Ankara: Sol
- Naci, Fethi (1990). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek.
- Sarıkaya, Orhan (2014). *İkinci Yeninin Boy Aynası*. Ankara: Hece.
- Suçkov, Boris (2009). *Gerçekliğin Tarihi*. İstanbul: Doruk.
- Süreya, Cemal (1982). *Günöbirlik*. İstanbul: Adam.
- Süreya, Cemal (1976). *Şapka Dolu Çiçekle*. İstanbul: Afa.
- Süreya, Cemal (2008). *Sevda Sözleri*. İstanbul: YKY.
- Tekeli, İlhan (2024). *İkinci Dünya Savaşı Türkiyesi* (İkinci Cilt). İstanbul. İletişim.

**Muhammet Güzel****KÜF**

kim söylediye yalan  
döneceğini bütün trenlerin  
yine de gözlerim yolunu  
tuza batırıp sancılarını yüreğimin

demir yığınların ağırlığı  
gölgesi yıkılmış istasyonlar  
sırtında umudumun  
ah tembelliğim  
siliniyor bir bir  
rayların küfünde düşlerim

çürümüş çoktan  
istasyon bahçesinde  
sabrın eşek bağladığı direk  
bekliyorum yine de  
sevgilim gelecek

**Naciye Yiğitoğlu****NEREYE KADAR**

Yer ile susmak  
Gök ile ağlamak  
Sızmadan  
Sabır taşından  
Bu metcezirler  
Yağmurlarım  
Bulutları yormadan gel

Akşam esintileri  
Yoklamadan dalları  
Yaz  
Boynunu bükmeden gel

Yalnız uğurlamadan  
Gökgüvercinleri  
Gözü arkada kalmadan  
Kırlangıçların  
Gözyaşım güneşi  
İslatmadan  
Turnaların ahı  
Seni tutmadan gel



Ahmet Oktay

Öner Fikri

### KÖR KUYULARDA

*Ahmet Oktay'a*

dilimde paslı bir çarmıh çivisi  
savruluyordum  
eksi üç yüz eksi beş yüz

iniyordum  
kör kuyulara  
soğuk demir kafesinde  
karanlık zamanın

hamur kokusu  
ekmek kokusuna  
karışırken  
eski mahallesinde çocukluğumun

kana kana su içerken  
buldum kendimi  
kanadı kırık bir güvercin gibi  
Nasrullah Şadırvanı'ndan

kendimi gördüm sonra  
ıslak taşta  
yarısı Yozgat Sürmelisi'ydi yüzümün  
yarısı Arnavut kaldırım

Öner Fikri miydim,  
Fikri Öner mi

bendim

Zonguldaklı kardeşi  
Ahmet Oktay'ın

## M.Duras'ın *Tarquinia'nın Küçük Atları*'nda Bir Akdeniz Tatili

Sevim Akten\*

Akdeniz kıyılarında küçük bir köyde tatillerini geçirmekte olan beş kişinin amacı kısa bir süre için de olsa kent yaşamının hızlı temposundan ve alışanlıklarından kurtulmak, huzur veren bir ortamda dinlenmek, denize girmek, güneşlenmek, eğlenmek, dans etmek, dostlarla yemek yemek, gevezelik etmek, sığağa dayanabilmek için bol bol bitter campari içmek, romanın özü bu. Seçtikleri köyde ne doğru düzgün bir yol ne konforlu oteller vardı. Akdeniz'in yakıcı sığağı ve yörenin doğallığı ortak tercih nedeniydi. Otlarla ve yabani ağaçlarla kaplı koylarda, sarp kayalardan masmavi denize düşen gölgeler yaşamın olduğu kadar ölümün de tanıtıcısıydı. Gölge ve gecenin dinginliği ölümü anımsatıyordu. Bu huzur dolu ortamın ölümü çağrıştırmaması genç bir mayın toplayıcısının ölümü ile somutlanır. Oysa doğanın canlı görüntüsü yaşamın ta kendisidir. Çiçeklerin özularının kokusu, arıların vızıltısı, zakkumların renkleri ve denizin kıyılara çarpınca çıkardığı boğuk sesler ölümü anımsatmaktan uzaktır. Doğa görünümünde ve kişilerin davranışlarında, ölen gencin anne babasının sessiz yaşlarında bile ölümü çağrıştıran belirtiler yoktur. Hatta oğullarının parçalanmış bedeninden arta kalanları bir portakal sandığının içine yerleştirip sıradan bir olaymış gibi günlerce başında beklemeleri de ölüm karşısında bir kayıtsızlığın göstergesidir.

Gündelik yaşamın sıradanlığı daha çok tatilde duyumsanır. Sıkıntılı olsa gerek, bu birkaç kişinin tartıştıkları da olur. İki genç çift, bir çocuk ve bir kadın birbirlerinden hiç ayrılmadıkları için uyumlu ama derinliği olmayan bir topluluk oluştururlar. Varoluşlarının ve birlikteliklerinin tek nedeni tatildir. Birçokları için sıcak, tatilin kötü geçmesi için yeterli bir etmen olabilir. Ama bu bir avuç insan için Akdeniz'in sığağı ve yakıcı yeli çekiciydi. Gündüzler çok sıcaktı gecelerin de gündüzden kalır yanı yoktu. Zaman sanki dur-

\* Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü E. Öğretim Üyesi

muştu, çok ağır akıyordu. Hiç esinti olmazdı. Hava da zaman gibi kımiltısızdı. Herkes sıcaktan ve zamanın durağanlığından yakınsa da durumlarından özellikle sıcaktan hoşnuttular. Birisi sıcaktan kişisel bir alın yazısı yaratmak eğilimdedir. Bir başkası sığağı devrim kadar güzel bulur. Herkes, sessizlik ve sıcak konusundaki görüş birliğindedir. Sıcak üstüne konuşmalar abartılı ve yinelemelidir. Sığağın kişiler üzerinde bıraktığı uyuşukluk anlatının durağan temposuna da yansır. Havaya ilişkin veriler anlatının yapısını etkilemekle kalmaz, bu veriler anlamsal düzlemde de birtakım yansımalar yaratır. Sıcaktan bunalma, sığağa boyun eğme, yağmur beklentisi ve bütün bunlara katlanabilme çabaları simgesel anlamlar yüklüdür. Yağmur beklentisi umudu simgelerken sığağa katlanma da içki ile simgesel anlamını bulur. Bu arada Duras sıklıkla kullandığı üçlü örgesini sıcak, deniz ve güneş izlekleri ile kurar. Akdeniz coğrafyasından esinlenen yapıtlarda bu üçlü izleğe sıklıkla rastlanır. Bu örgelerin her biri ötekine sıkı sıkıya bağlı ve birbirlerini tamamlayan imgelerdir. Deniz, bunaltıcı yaz sığağına ve güneşine dayanmanın tek yoludur. Her bağlamda destek işlevi gördüğünü belirtmek yerinde olur.

Roman boyunca rastlanan çarpıcı izleklerden biri de müziktir. Duyulan şarkıların adları yinelenirken yazarın amacı hep aynıdır. Müzik de içki gibi Duras'ın yapıtında saplantı odağıdır. Yaşamın vazgeçilmez yanısıdır. Yaşamı dayanılır kılan tattır. Romancının olduğu gibi, kişilerin de vazgeçemedikleri örgelerdir.

Roman kişileri kendi kendileriyle çok ilgilidirler. Durmadan duygularını, karmaşalarını, çözümlemeye çalışır, alışkanlıklarını, huylarını birbirlerine anlatırlar, birbirlerine anlatmaktan çok, kendilerini tanımaya yöneliktir konuşmaları. Romanın dağınık ve sıradan olay örgüsü içinde kendilerini daha berrak görmeye çalışırlar. Kendilerini tanımak için ilişkilerini irdelerler.

Sonunda şu görüşe varırlar: yaşam, özellikle birlikte olduğunuz ve sevdiğiniz insanlarla zordur ve ancak sevdiğiniz insanlarla paylaşırsanız, yaşamınız anlam kazanır. Ve bu görüşten hareketle yeni bir sorun ortaya çıkar. Tatilcilerin yıllardan beri aynı yabancı yaşam biçimini seçmeleri ile başlayan kişilerin toplumdan soyutlanmaları durumu, yazarın sonraki yapıtlarında daha belirgin olarak görülebilecek izleklerin hazırlığıdır. Toplumsal ve parasal konumlarının, ekinse düzeylerinin yüksek olduğu anlaşılan bu beş kişinin seçtikleri yaşama biçimi, kendi yalnızlıklarını yaşamaktır. Romanda bu görünümü bozan iki bağlantı, dış dünyaya açılan küçük pencerelerdir. Yazlıkta tanıştıkları genç adam dış dünyanın, özlenen yaşamın simgesidir. Özellikle motorlu kayığı denize açılmaya olanak sağladığı gibi bu kapalı uzamın dışa açılması için de bir çıkış olmaktadır. Bu olanağa sahip olan genç adam bilinmeyi, özlenen kısıcası yeniliği simgelemektedir. Duras'ın kadın kahramanları, bilinmeyi özler, ama yeniliği yadsırlar. Romanın başkışisi Sara'nın yeni bir ilişkiye girmekten kaçınması yazarın bu tutumunun ilk örneklerindedir.

### **Akdeniz'in Kültürel ve Duygusal İzdüşümleri**

*"Akdeniz, barındırdığı tarihi, mitolojik ve kültürel öğeler; insanı cezbeden tabiatı, bitki örtüsü ve doğadaki renkleriyle sanat dünyasını besleyen, sanatçıların duygularını şekillendiren, imgelerini yönlendiren zengin bir kaynaktır".<sup>1</sup> Akdeniz'in doğasının, kişilerin duygusu ve davranışlarında uyumsuzluk yaratmasına karşın barındırdığı mitolojik miras bölgeyi çekici kılmakta ve yolculuk izleğini gündeme getirmektedir. Yolculuk uzamsal değişmeyi hazırlayan bir izlek olarak romancının pek çok yapıtında olduğu gibi bu romanda da yer alır. Sara ve dostları küçük etrusk atlarını, Poseidon tapınağını, bölgedeki tarihsel kalıntıları görmek için gerçekleştirecek bir yolculuğa hazırlanırlar. Ama görmeye gitmeyip beklerler.*

Duras'ın romanlarının alışılmış üçlü örgesi bu kez beklenti, gecikmiş bir karşılaşma ve yoksun bırakılma biçiminde oluşur. Beklenti konumunun ağırlıklı olduğu bu romanda, yoksun bırakılma da oldukça önemli bir yer tutar. Sara karşısına çıkan mutluluğu istemezken kendi kendini engeller, engelleme eylemi bir kez daha başarısızlıkla bütünüleşir. Aşk-mutluluk ve başarısızlık-engelleme arasındaki ilişki umutla güdümlen-

miş Duras kişilerinin işlevsel yapısını oluşturur. Eğer Sara kişisel konumunun gerektirdiği sınırları aşmadıysa, bunda bir bakıma çocuğuna karşı duyduğu sevginin de payı vardır. Mutluluğunu kendi elleriyle engellerken, pişmanlık duymaz, çocuğuna ilgisi ve kocasına sevgisi engellenme durumunun ruhsal bozulmalara yol açmamasını sağlar. Kocasıyla sürdürdüğü dingin yaşam, yaşamaktan yoksun olma duygusunu verir Sara'ya. Ama Sara'nın önüne çıkan duygusal ilişkiyi kabul etmemesi, kocasıyla ve çocuğuyla kalmayı seçmesi ve en önemlisi bu kararı verirken, hiç pişmanlık duymaması, sağlam bir ruh yapısı olduğunu gösterir. Kişiliğini bu deneyimle somutlaştırma girişiminde direnme, engelleme duygusuna baskın geldiği için, bu durum öteki kadın kahramanlarda olduğu gibi ruhsal bozulmalara yol açmaz. Sağlıklı bir kararla engellenmenin üstesinden gelir. Bu romanda, aşkla karşılaştıktan sonra engellenmiş kadın imgesi, ilk kez yenik düşmez. Kişilik bozulmalarına, bölünmelerine uğramadan Sara, kendi doğrusunu, kendi kimliğini bulur.

Duras'ın yapıtlarının ana dokusunu oluşturan aşk, yaşandığı dünya coğrafyasına göre anlam kazanır. Uzak Doğu'da çeşitli kentlerde yaşanan aşkın anlamı Fransa'da ya da başka bir ülkedeki gibi değildir. Aşk, bedensel ve duygusal birliktelikten öte anlamlar yüklüdür. Aşkı yaşama biçimi ruhsal boyutların dışına taşar; toplumsal, siyasal, ekonomik ve çevresel etkenlere göre değişkenlik gösterir. Yaşandığı yöreye ve toplumsal kesime uygun simgesel anlamlar yüklendiği de olur. Moderato Cantabile'de bir cina-yet ve bir çılgınlıkla başlayan düşsel bir aşk, Hiroşima Sevgilim'de savaş sonrasında bir yıkım gibi yaşanan ya da *Tarquinia'nın Küçük Atları*'ndaki gibi yaşanmayan bir aşk. Duras'ın kişilerinde *"Aşka tatil yoktur. Aşkı sıkıntısıyla, her şeyiyle bir bütün olarak yaşamak gerekir, buna uygun bir tatil yoktur."*(s.30) Kimi zaman aşktan, kimi zaman aşk arayışından ya da beklentisinden yorgun düşerler, ama vazgeçmezler. Çünkü yaşamı anlamlı kılan tek gerçek aşktır.

### **Anlatıcının İşlevi**

*"Yazılabilecek kitapların öncüsü"* olarak sayılan *Tarquinia'nın Küçük Atları* Marguerite Duras'ın ilk dönem romanlarının sonuncusudur. Tarafsız bir anlatıcı tarafından oluşturulan anlatı, yeni romana daha

yakındır. Olay, hemen hemen yok gibidir. Kişiler silik ve renksiz, uzam ise parça parça, betimlenmeyen görünümlerden oluşur. Romanın konusu, süresel düzene uygun yaşanan günlerin öyküsüdür. Geçmişe dönük zamansal sıçramalar gibi, geleceğe yönelik tasarılar da önemsizdir. Zamanın, uzamın ve kişinin silik, buğulu görüldüğü romanın devinimsiz kurgusuna, karşılıklı konuşmalar da canlılık getirmekten uzaktır. Yinelenen konuşmalar anlamdan yoksun sonuçsuz tartışmalardan öteye gitmez. Ön plandaki olayları aydınlatmak ve kimi zaman da geri planda yaşlı bir anne-babanın yaşadığı dramı yansıtmak için karşılıklı konuşmalara başvurulur. Mayın patlaması sonucu ölen gencin, anne babasının öyküsü, romanın geri planını oluşturur. Bütün günlerini deniz kıyısında geçiren insanlar, anne-babanın öyküsüyle sıkıntıdan ve işsizlikten uzaklaşma olanağı bulurlar. Ama bu olayla bile, kapalı uzamlarından kurtulamazlar. Bu yerleri, olayları ve kişileri, anlatıcı tarafsız bir gözle aktarır. Konuşmalarda, yer yer araya girmekten kaçınmaz. Kimin ne dediğini, kimin ne düşündüğünü yazar açıkça söyler. Bu durum okumayı kolaylaştırır, anlatıyı belirginleştirir.

Anlatıcı, kimi zaman kişileri söze karıştırmadan doğrudan doğruya onların görüşlerini, düşüncelerini her şeyi bilen ve gören bir tutumla kendisi aktarır. Bu yöntem ancak çok önem verdiği konularda, ya da bir sonuca ulaşmak gerektiğinde başvurur.

Tatilin hoşnutsuzluğunun ardında, mutsuzluğun nedenselliğini araştırmayı anlatıcı özellikle kendisi üstlenir. Gözlemleri ve sonuçları, gerekli gördüğü her şeyi kendisi yönetir. Bu tutumuyla yazarın geleneksel işlevini sürdürür. Yazarın alışagelmiş yöntemine göre, bakış açısı kişide odaklaşınca duygu, devinim ve eylemler doğrudan verilir. Buna karşın, anlatıcı yazının odağına kendisi yerleşince, kişilerin önem verdikleri olgu ve gözlemleri aktarma işi, anlatıcıya düşer. Anlatıcı söz alınca, dış dünyaya ilişkin olaylarda gösterdiği beceriyi, kişilerin ruhsal çözümlenmelerinde de sürdürür. Özellikle ilk romanlarında, anlatıcı ile kişilerin bakış açılarının karışması, anlatıcının işlevini geleneksel verilere uygun sürdürmek istemesinden kaynaklanır. Giderek, özellikle *Tarquinia'nın Küçük Atları*'dan başlayarak, roman örgüsünde karşılıklı konuşmaların fazlaca yer almasıyla yazar, yükün büyük bir bölümünü kişilere yükleyerek anlatıcının işlevini en aza indirger.

Kişiler söz aldığı anda, konuşmaların akışını durdurmadan, anlatıcı yer yer araya girerek kişilerin duygularını, tavırlarını ve tutumlarını kendisi açıklamayı yeğler. Bu yaklaşım, yazarın kolayca vazgeçemeyeceği bir alışkanlıktır.

Ama zamanla kişiler, daha bağımsız olmaya başlarken, sözü anlatıcıya bırakmayıp, kendi duygularını, kendi eylemlerini bizzat kendileri dile getireceklerdir: açıkça, üstü kapalı olarak ya da simgesel olarak.

Anlamdan ve derin bir kurgudan yoksun bu yılın romanla başlayan, anlatıcının yalnızca konuşmaları hazırlayan ön bilgilerle araya girerek anlatının yönünü değiştirme olayı, anlatının giderek kişiler tarafından yürütülmesiyle belirgin bir görev bölüşümü sergiler. Her şeyi gören ve bilen anlatıcı, yerini anlatıcı doğrudan yürütecek olan roman kişilerine bırakır. Anlatıcının işlevinin yenilenmesine koşut olarak önceki yerlemlerin de yeni bir gözle görülmesiyle yazarın yaşamında artık geleneksel yapıdaki romanların sonuncusu *Tarquinia'nın Küçük Atları* olur.

Sonuçta, yaşanan coğrafyanın yazarın yönelimlerini belirlediği gibi yazın yapısını da biçimlendirdiği bilinir. Bu görüşü, yapıtlarında en iyi yansıtan yazarlardan biri de Marguerite Duras'tır. Uzak Doğu'da başlayan yaşamı ve yazarlık serüveni bu etkileşimden beslenir. Çok geniş bir coğrafyadan esinlenen yazarın *Tarquinia'nın Küçük Atları* dışında *Cebelitarık Denizcisi*, *Acı*, *Yazın*, *Akşam Saat On Buçukta* gibi romanlarının konusu da Akdeniz'de geçer.

#### KAYNAKÇA

1. Marguerite DURAS, *Tarquinia'nın Küçük Atları*, Çev., Leyla GÜRSEL, Cem Yayın Evi, İst., 1985
2. Emel KEFELİ, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, 3F Yayın Evi, İst., 2006
3. Les Parleuses., *Entretiens avec Xavière Gautier*,
4. Sevim AKTEN, *Romancı Yönüyle Marguerite DURAS*, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996

## Uluay Koçak Güvener



### Öyle Sessiz

Şimdi söylüyorum  
uzun bir cevap benli ceplerimde  
şimdi susuyorum öyle sessiz  
kalıplarımı kırıp  
Çiya Sofrasında 1900'lü yılları tadıyorum  
hatırlıyorum  
Validebağ'dan çıkıp Kadıköy'e koşuyorum  
her sokak bilindik bir evren  
her nefes buradan çok uzak  
yıllar belki sokakta  
ama bir ömür geçmiş  
rıhtımda oturup ışıkların ahengini süzerken  
bir çocuk babasına sesleniyor  
ömür,  
geçerken seslenir.

## Yusuf Ferhat



### DÜŞÜNCENİN DAR SOKAKLARINDA

Dalıp gidiyor gözlerim,  
Düşüncenin dar sokaklarında.  
Elini tutasım geliyor,  
Yanımda boynu bükük duran yalnızlığın  
Sendeliyor umut  
Gidip gidip güz oluyorum  
Baharın dallarında...

Üşüyor aşk dağım  
Soğuk bir mevsim geçiyor üstümden  
Motor seslerine üşüşüyor sessizliğim  
Ellerim kızıl bir hiçliğin yangınında  
Kış doluyor odama,  
Yazın penceresinden...

Serin bir akşamdır,  
Yüzümü okşayan.  
Utangaçlığı sersemliyor rüzgarın  
Bir sese yöneliyorum,  
Sessizliğimi alıp.  
Dağa çıkıyor tutsaklığım  
Alını kırış kırış dünyanın...

## Yürüyen Zaman'da Dizelerden Denizlere

A. Kadir Paksoy

Okuduğu bir kitabı nasıl bulduğu sorulunca "Bir solukta okudum" diyenler olur. Bu sözle her ne kadar kitabın akıcılığı vurgulanmak istense de bir solukta okunan kitap nitelikli, düzeyli bir kitap değildir. Hele söz konusu şiir kitabı olunca durum daha da önem kazanır. Bir şiir kitabında okuduğunuz dizeler sizi durdurup düşündürmüyorsa, bir ötekilik yaratmıyor ya da sizi ötele-re götürmüyorsa o şiir kitabı okunup geçilen bir "şiir" kitabıdır.

Haydar Ünal'ın son yapıtı *Yürüyen Zaman*\* böyle kitaplardan değil. Kitaptaki şiirlerin hemen her dizesi sizi durdurup düşündürüyor, bilmediğiniz ya da özlediğiniz, görmek istediğiniz denizlere yolculuğa çıkarıyor.

Ozanın bu başarısı, onun dize işçiliğini önemsemesinden kaynaklanıyor. Bunlar öyle dizeler ki bazen ozan dizeden dizeye aşı yaparak yeni bir dize oluşturuyor. Bu bana babamın değişik ağaç türlerinden aşı yaparak değişik meyveler elde ettiğini anımsattı. Örneğin, çalı türünden bir ağaç olan sürsülük ağacına armut aşısı yaparak sürsülükü armut ağacına dönüştürdüğünü ve diğer armutlardan daha hoş armutlar elde ettiğini biliyorum...

Ozanın bu seçkin dizelerinden birkaçı üzerinde duyumsama çalışması yaparak sözümü sürdüreyim.

### *Yürüyen zaman*

En başta kitaba ad olan seçkin dize, *yürüyen zaman*, daha kitabın kapağını açmadan kitap adı olarak çarpıyor insanı.

Durup önce zaman kavramını düşündüm.



Foto: İbrahim Demirel

Enstein'in zamanı evrensel ve mutlak bir kavram değil, gözlemcinin devinimine bağlı olarak değişen ve yerçekimine etki eden bir ölçü olarak tanımladığını, buna göre, herkes için aynı hızda geçmediği, gerçekliğinin devinimine göre değiştiğini anımsadım. Sonra kimi ozanların zamanla ilgili dizelerini anımsamaya çalıştım: Çayda akan su gibi, çölde esen yel gibi (Hayyam), *Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında / Yekpare geniş bir anın / Parçalanmaz akışında* (Ahmet Hamdi Tanpınar), *Yüz bin yıllık ömrüle / Henüz kuşluk olmadı / Geçtik bitmez sayıştan / Yeksan yağmaya verdik* (Yunus).

Çağdaşlarımın dizelerini, yapıtlarını düşündüm. *Zamanelerin zamanı yalnızlaştırmasına, zamanın yeşil dalının kırılmasına* ilişkin kendi dizelerimi anımsadım... Şiir / Ozan / Ozanlık üzerine yaptım *Mayamızda Şiir Var*'da ozan dostum AYTEKİN Karaçoban'ın *Zaman Sızdı* yapıtı üzerine yazdığım yazı, ozanın zamanla didişmesi geldi aklıma. Zaman sızıyorsa pekâlâ yürüyebilir de, değil mi! Ama Haydar Ünal'ın *Yürüyen Zaman*'ı nasıl bir zaman? En iyisi kitabın kapağını açmalı, bunu

\* Ürün Yayınları, Nisan 2025

ancak onun dizelerinden anlayabilir ya da duyumsayabiliriz...

### **Zamanın anlam işçisi abdal**

Kitabın kapağını kaldırıncı yürüyen zaman kitabın ilk şiiri olarak karşılıyor bizi ve hemen ikinci sayfada ikinci bölümün ilk dizesi: *Zamanın anlam işçisi abdal*. Okuyup geçemiyorum. Bir makale değil, bir kitap yazılabilir bu dizeden yola çıkarak. Yürüyen zamanın ilk ipucunu veriyor ozan bu dizeyle: Zamanı anlamlandırmaya çalışan bir abdal! Kim bu abdal? Bence dize işçisi ozan. Buradan bir şiir tanımı bile yapılabilir: Şiir, zamanı dizelerle anlamlandırmaktır...

Şiirin ilerleyen dizelerinde zamanı anlamlandırmanın öyle kolay olmadığını, 2 Temmuz 1993 Sivas cankırımında olduğu gibi büyük bir acıyla yaşamak gerektiğini anlıyoruz:

*Nasıl kopayım bu yangından  
İyi şeyler söylemekten  
Nasıl vazgeçeyim*

### **Yaprak yanılıgısı**

Kitabın ikinci şiiri, *Aslında öyleyse belki* şiirinin ilk bölümünün ilk dizesi: *Yaprak yanılıgısı*.

Bu dizeyi önce *Yaprak yalnızlığı* diye okudum ve yalnızlık türleri düşüncesine daldım. Beni en çok hüznendirenin de güzün sararan yaprakların dallarından kopup umarsızca düşmelerindeki yalnızlığı duyumsadım. Güze erişen ömrümü, yaşam ağacından kopuşumu, toprağa dönüşümü düşünerek hüznendim...

Sonra şiire dönünce, dizenin *yaprak yalnızlığı* değil, *yaprak yanılıgısı* olduğunu gördüm.

Her yanılıgı yalnızlığa götürmez mi insanı? Yanılsamanın yalnızlığında dönenip durdum...

### **Güz çıglığı**

Aynı şiirin, ikinci bölümünün ilk dizesi: *Güz çıglığı*.

Güzel bir kitap adı! Güz'le başlayan birçok kitap ya da şiir adı geliyor aklıma: *Güz Ey* (Cengiz Bektaş), *Güz Anımsamaları* (Ali F. Bilir), *Güz Telaşı* (A. Kadir Paksoy)...

*Yaprak yanılıgısı* ya da *yalnızlığının çıglığı* değil midir *güz çıglığı*? İşte ozanın dizeden dizeye aşısının bir örneği!... Ya da *yaprak yanılıgısı* imgesinin rüzgârıyla savrulup *güz çıglığı*ni duyusu...

### **Ateş yorgunluğu**

Aslında tüm yorgunluk ya da yalnızlıkların altında başka bir yorgunluk olduğunu anlıyoruz: *Ateş yorgunluğu*.

Ya da ozanın sağ kurtulduğu 2 Temmuz 1993 cankırımının acısı.

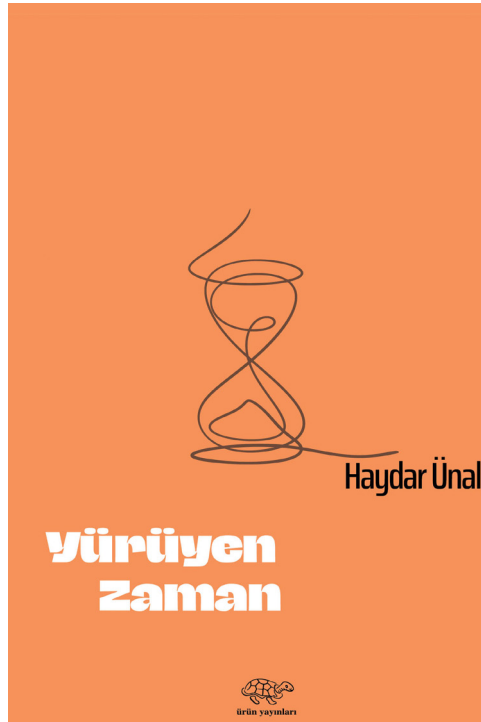
Hatta ona şiir yazdıran temel etmen de budur diyebiliriz.

Burada "Sanatın mihenk taşı acıdır" sözü bir kez daha doğrulanıyor.

Yani bizi bilmediğimiz ya da özlediğimiz denizlere götüren dizeler, yangından kurtulmuş dizelerdir.

### **Sonuç**

Haydar Ünal'ın *Yürüyen Zaman*'ı, öyle bir solukta değil, dura düşünce, dizelerden denizlere gide gele okunacak titiz bir dize işçiliğinin ürünü bir yapıttır. Okunması dileğiyle.



**Atnan Başkesen****VAKİT DIŞI BİR VARLIK****Ölüm**

Asla geri dönmeyen bir bakış  
Herkes gider bir gün  
Çamaşırlar kururken bile ölünür  
Beyazlık içinde  
Bir ölüm

**Her şey**

Sanki bir başkasının hatırası  
Bir adamın yüzü, yüz değil gölge  
Adını hatırlayamadığım bir okul arkadaşı gibi  
Kireç duvarda çatlıyor  
Ve ben hâlâ sandalyede oturuyorum  
Göğümde dondurulmuş bir nefes var  
Vakit dışı bir varlık gibi

## Köy Adlarının Halkbilimi Açısından İncelenmesi

Faruk Güçlü\*

Ülkemizde Osmanlı döneminden kalan yabancı köy adları değiştirilmiştir. Köylere yeni isimler verilirken değişik kriterlere dikkat edildiği görülmektedir. Bu kriterleri aşağıdaki şekilde sınıflandırmak mümkündür.

5442 sayılı İl İdaresi Kanununa göre, yeniden köy kurulması veya yerinin değiştirilmesi Bayındırlık ve Sağlık Bakanlıklarının mütalaası alınmak suretiyle İçişleri Bakanlığının onayıyla yapılır. Köylerin adlarının değiştirilmesi, köylerin birleştirilmesi ve ayrılması, bir mahalle veya semtin o köyden ayrılıp başka bir köy ile birleştirilmesinde bakanlık kararıyla olur.

Osmanlıdan günümüze intikal eden isimlerden bazıları değiştirildi. 1927'de İstanbul'da Türkçe olmayan sokak, cadde ve meydan isimlerinde kapsamlı bir değişikliğe gidilerek 6.215 isim değiştirildi. 1952'de İçişleri Bakanlığı bağlı çalışacak olan Ad Değiştirme İhtisas Kurulu oluşturuldu. Bu kurula herhangi bir belediye sınırında kalan park, sokak ve yol gibi yerler hariç tüm yer isimlerini değiştirebilme yetkisi verildi. Kurulda Türk Dil Kurumu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Genelkurmay Başkanlığı, İçişleri Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı ve Savunma Bakanlığı'ndan temsilciler yer aldı. 1978'e kadar çeşitli aralıklara çalışan kurulun çalışmaları sonucunda Türkiye'deki köy isimlerinin %35'i değiştirildi. Ad Değiştirme İhtisas Kurulunun 12.211 köy ve kasaba ile 4.000 dağ, nehir ve diğer topoğrafik isim dâhil olmak üzere 28.000 civarı yer ismini değiştirdiği belirlenmiştir. (Wikipedia)

İçişleri Bakanlığı köylere isim verirken kuşkusuz daha önce halkın kendisinin vermiş olduğu isimleri korumuştur. Bu nedenle köy isimlerinin çoğunluğu yörede yaşayan insanlar tarafından verilmiştir.

Köy isimlerinin verilmesinde değişik etkenlerin olduğu gözlenmektedir. Bu etkenleri değişik şekilde sınıflandırmak mümkündür.

### a-Coğrafi Konuma Göre Verilen İsimler

Yukarıkayalar, Aşağıkayalar, Dereağzı, Yolyanı, Dikbayır, Meşelik, Meyvalık, Kartalkayası, Yamaç, Dereler, Sulakyurt, Susuz, Karadere, Kurudere, Irmak, Yantırı, Yanyol, Alçakdere, Çakaldere, Koyak vb.

### b-Köyün Kurucusunun ya da Aşiretin İsimleri

Mahamutuşağı, Haydarlar, Özbekler, Türkmenler, Uygular, Tatarlar, Oğuz, Avşar Abdi, Kargı, Kayı, Abdaloğulları Abauşağı, Bayat (Bir Türk boyu ismidir. Eskimiş, kullanılamaz hale gelmiş anlamı da vardır) Çepni, Atçeken, Hatunsuyu vb

### c-Köydeki Yaşayan Önemli Bir Kişinin İsmi

Ayşe Hoca, Şih Ahmet, Cinahmet, Deli, Cıkhasan, Çoban, Hiroğlu, Deli Bekirli, Fatma Kuyu, Eskikapıcı Mahmut, Deli Çoban, Oğlananası vb.

### d-Özen Gösterilmeden Verilen İsimler

Adetli, Azaplı, Abdaloğlu, Ağzı delik, Ali bardak, Avara, Ahırlı, Ayıplı, Bıdır, Bicik, Baymış, Bayan, Bitkin, Bişek, Cacıklar, Büyükdöllük, Cingil, Cırcır, Cıvık, Çürük, Bilmece, Dulköy, Dudaklı, Elek, Gebeler, Horhor, Hadımlık, Hamal, Deliler, Dişli, Yellice, Yalak, Yabani Vermiş, Tantana, Tahtalıköy, Pırpır, Yeşildon Otuzbirler, Yenikadın, Yemişen, Seviş,Oynaş vb.

### e-Değiştirilmesi Gereken İlginç Köy İsimleri

Azrail, Bebek, Batakılık, Boyçapkın, Gerdek, Gebeş, Emenler, Döllük, Kaltakiye, Gilmanlı, Boşalan, Çıplak, Daylı, Davul, Dingiller, Domalan, Dombasan, Sadaka, Paslı, Ödek (Korkak), Panik, Mucuk, Güve, Kız Yusufu, Nacak, Nasır, Nallı, Kaltakiye, Kumarlar, Kısırlar, Keşkek, Katran, Memecen, Mucuk, Lök, Zobu, Zor, Zımbık, Vicikler, Gilman,Uçarı, Toslak, Şakşak, Sütveren, Sıtma, Peynir Yemez vb.

### f-Sebze ve Meyve İsimleri

Lahana, Elmalı, Cevizli, Armudlu, Erikli, Acielma, Arpalık, Zerdali, Nohut, Tohumlu vb.

\* Doç. Dr.

**g-Kuş ve Hayvan İsimleri**

Alakoyun, Kartal, Doğan, Şahin, Atmaca, Leylek, Serçe, Sığırcık, Karga, Kargacık, Baykuş, Cüçük, Culluk, Horoz, Çil Horoz, Çilli, Danaburnu, Dorutay, Geyik, İbik, Kediler, Sarıdana, Tavşanuşağı, Tazıköy, Tosunlu, Sinek, Güve, Karatavuk, Kurtlu, Kurboğalı, Serçeler vb.

Bazı ilginç köy isimlerini sıralamak gerekirse;

Abdalcık Köyü: Aşkale, Erzurum

Abdaloğlu Köyü: Gerze

Acielma Köyü: Sakarya

Açma Köyü: Gerger, Adıyaman. Açma Anadolu köylerinde bir çeşit gözleme, çörek adıdır.

Adamharmanı Köyü: Kale, Denizli  
Adetli Köyü: Iğdır. Adetli sözcüğü değişik anlamlara gelebilmektedir. Birinci anlamı, gelenekleri görenekleri olan, ikinci anlamı kadınlarda özel hal durumu.

Ağullu Köyü: Kaş

Ağzıdelik Köyü: Tarsus

Ahacık Köyü: Bayat, Çorum

Ahırcık Köyü: Aziziye

Ahırköy; Çerkeş/Çankırı ve Tokat köyleri

Ahırlık Köyü: Aksaray

Ahurcuk Köyü: Şebinkarahisar

Alçakdere Köyü: Gümüşhane

Akılçalman Köyü: Daday, Kastamonu

Alakoyun Köyü: Hamur, Ağrı

Alibardak Köyü: Diyarbakır

Aliveren Köyü: Acıpayam

Arpakesmez Köyü: Kilis

Arpalık Köyü: Akdağmadeni

Atabindi Köyü: Tutak, Ağrı

Atbaşı Köyü: Şırnak

Atgeçmez Köyü: Zara

Atkıran Köyü: Zara

Atma Köyü: İliç ve Kemah Köyleri

Avara Köyü: Tokat. Avara, yerel anlamda boşta gezen, çalışmayan

anlamına gelir.

Avarız Köyü: Edirne. Avarız, Osmanlı döneminde uygulanan bir vergi türüdür.

Ayaklıkırı Köyü: Tire

Ayıplar Köyü: Manyas, Balıkesir

Ayşehoca Köyü: Kozan, Adana

Azap Köyü: Horasan, Erzurum

Azaplı Köyü: Kadiri

Azrail Köyü: Ağrı

Babuş Köyü: Şiran, Gümüşhane

Bacıköy Köyü: Pamukova

Bağırsak Köyü: Aşkale, Erzurum

Bataklik Köyü: Yüksekova

Batkın Köyü: Tekirdağ

Batmış Köyü: Tutak, Ağrı

Bayan Köyü: Bayat, Çorum

Bayat Köyü: Çivril, Denizli

Baykuş Köyü: Urfa

Baymış Köyü: Aksaray

Bazlamaç Köyü: Çekerek

Bebek Köyü: Aksaray

Bebeli Köyü: Karataş, Adana

Bedi Köyü: Gölpazar, Bilecik

Beklemez Köyü: Hamur, Ağrı

Beşkız Köyü: Sungurlu, Çorum

Bezirganlar Köyü: Bayramiç, Çanak-kale

Bıdır Köyü: Malatya

Bicikler Köyü: Yerköy

Bildim Köyü: Urfa

Bilik Köyü: Devrek

Bilmece Köyü: Çınar, Diyarbakır

Bintosun Köyü: Tutak, Ağrı

Bişek Köyü: Yozgat

Bişi Köyü: Tutak, Ağrı

Bitik Köyü: Ankara Kazan'a bağlı bir köy iken mahalle oldu.

Bıldır Köyü: Uzunköprü, Edirne. Bıldır, yerel dilde geçen yıl demektir.

Bıyıklı Köyü: Bayramiç, Çanak-kale

Bitiren Köyü: Antakya

Bodurlar Köyü: İntepe, Çanak-kale

Boğazkesen Köyü: Özalp Van

Boncuk Köyü: Urfa

Bostak Köyü: Daday, Kastamonu

Boşalan Köyü: Çekerek, Yozgat

Boyçapkın Köyü: Malazgirt

Böğrueğri Köyü: Tarsus

Bukse Köyü: Mecitözü

Bulamaçlı Köyü: Kilis

Bulduk Köyü: Urfa

Bulgurlar Köyü: Çivril, Denizli

Bumsuz Köyü: Haymana

Burun Köyü: Çorum

Burunsuz Köyü: İslâhiye

Buzkeçi Köyü: Şebinkarahisar

Bük Köyü: Devrek

Büngüldek Köyü: Bulanık, Muş

Büşürüm Köyü: Reşadiye

Büyük Deliler Köyü: Bursa

Büyükdöllük Köyü: Edirne

Büyüknaneli Köyü: Urfa

Cabe Köyü: Pınarbaşı

Cacıklar Köyü: Kızılırmak, Çankırı

Cambaz Köyü: K.Maraş

Cavlak Köyü: Selim, Kars

Ceceler Köyü: Akseki, Antalya

Cendere Köyü: Nallıhan, Ankara

Ceyüpler Köyü: Ulus, Bartın

Cıcıklar Köyü: Şefaati

Cıcıklı Köyü: Manisa

Cıngıl Köyü: Ş.Koçhisar

Cırbıklar Köyü: Tarsus

Cırcır Köyü: Alaca, Çorum

Cıvıklı Köyü: Saimbeyli, Adana

Ciciler Köyü: Osmaneli, Bilecik

Cicikler Köyü: Çan, Çanak-kale

Cik Hasan Köyü: Alaca, Çorum

Cin Köyü: Tarsus

Cinahmet Köyü: Pınarbaşı

Cincin Köyü: Koçarlı, Aydın

Cindere Köyü: Güney, Denizli

Cindi Köyü: Bulancık

Cinliören Köyü: Pınarbaşı

Civil Köyü: Tirebolu, Giresun

Cöcü Köyü: Bartın

Culuk Köyü: Haymana

Cücahlı Köyü: Safranbolu

Cücel, Köyü: K.Maraş

Cüçük Köyü: Akyurt, Ankara

Cücün Köyü: Tomarza

Çakallar Köyü: Balıkesir

Çakaldere: Ceyhan, Adana

Çakallı Köyü: Gerze

Çakallık Köyü: Hendek

- Çamur Köyü: Kelkit, Gümüşhane  
 Çanakkıran Köyü: Tepebaşı, Eskişehir  
 Çapak Köyü: Zile  
 Çapaklar Köyü: Çivril Denizli  
 Çapaklı Köyü: Salihli  
 Çatçat Köyü: Ş.Koçhisar  
 Çebişler Köyü: Akpınar, Kırşehir  
 Çeğel Köyü: Tirebolu, Giresun  
 Çekirdesiz Köyü: Polatlı  
 Çene Köyü: Tekirdağ  
 Çerçi Köyü: Şabanözü, Çorum  
 Çeribaş Köyü: Bigadiç  
 Çıgısık Köyü: Kadirli  
 Çıkrıkçı Köyü: Tekirdağ  
 Çıplak(cılbah) Köyü: Çanakkale, Yozgat ve Kızıltepe köyleri  
 Çıplaklı Köyü: Selim, Kars  
 Çırmık Köyü: Gerze  
 Çırçır Köyü: Yıldızeli  
 Çile Köyü: Menderes  
 Çileme Köyü: Menderes  
 Çilhoroz Köyü: Çayırılı, Erzincan  
 Çilli Köyü: Iğdır  
 Çilözü Köyü: Yıldızeli  
 Çivi Köyü: Mut  
 Çokyatan Köyü(Yeni adı Hacımahmutuşağı): Ortaköy-Aksaray  
 Çomaklar Köyü: Beydağı, Devrek köyleri  
 Çona Köyü: Osmaniye. Yerel dilde eli tutmayan ya da beceriksiz anlamında kullanılır.  
 Çorbacılar Köyü: Güney, Diyarbakır  
 Çortak Köyü: Mut  
 Çöçelli Köyü: Pazarcık. Çöçel yerel dilde beceriksiz anlamına da gelmektedir.  
 Çölgüzeli Köyü: Diyarbakır  
 Çömçeli Köyü: Doğubeyazıt, Ağrı  
 Çöpbey Köyü: Bartın  
 Çöpler Köyü: İliç, Erzincan  
 Çöplü Köyü: Alaca, Çorum  
 Çöreklik Köyü: Şahinbey, Gaziantep  
 Çörten Köyü: İmamoğlu, Adana  
 Çördük Köyü: Mudanya, Bursa  
 Çördüklü Köyü: Pınarbaşı  
 Çöte Köyü: Yıldızeli  
 Çöve Köyü: Sinop
- Çukurahmediye Köyü: Sakarya  
 Çullu Köyü: Köprüköy, Erzurum ve Göle köyleri  
 Çürükler Köyü: Feke-Adana  
 Çürüttüm Köyü: Seyitgazi  
 Dalakçı Köyü: Mucur  
 Damatlı Köyü: Salihli  
 Damlama Köyü: Tarsus  
 Danaahmetli Köyü: Kırıkhan  
 Danaburnu Köyü: Tunceli  
 Danakıran Köyü: Hamur, Ağrı  
 Dabaören Köyü: Yıldızeli  
 Darıveren Köyü: Acıpayam, Denizli  
 Davul Köyü: Kars  
 Davulalan Köyü: Yıldızeli  
 Dayakpınar Köyü: Gürün  
 Dayıcık Köyü: Gülnar  
 Daylı Köyü: Boyabat. Daylı, sinirlenilen kişiye verilen bir yanıt sözcüğü.  
 Dayısı Köyü: Kelkit, Gümüşhane  
 Değnek Köyü: Toroslar  
 Delibaşlı Köyü: Salihli  
 Delibekirli Köyü: Kırıkhan  
 Delice Köyü: Keleş  
 Deliçoban Köyü: Manisa  
 Deliler Köyü: Osmancık, Çorum  
 Deliler Atik Köyü: Nevşehir  
 Deliler Köyü: Yozgat  
 Devedamı Köyü: Ortaköy, Aksaray  
 Devekorusu Köyü: Kelikit  
 Dımbazlar Köyü: Buldan, Denizli  
 Dışdedeler Köyü: Taraklı  
 Dışlık Köyü: Kangal  
 Dingiller Köyü: Akhisar, Manisa  
 Dikbıyık Köyü: Tutak, Ağrı  
 Dirgenler Köyü: Kaş. Dirgen bir tarım aleti isminden kaynaklanmaktadır.  
 Dişli Köyü: Sorgun  
 Domalan Köyü (Yeni adı Yeşilöz): Antalya  
 Dombay Köyü: Lalapaşa, Edirne  
 Dombasan Köyü: Yozgat  
 Dombaslar Köyü: Tekirdağ  
 Domur Köyü: Domaniç  
 Donayşe Köyü: Ilgaz Çankırı  
 Dorutay Köyü: Pertek  
 Doydum Köyü: Arapgir
- Döllük Köyü: Sivas, Tokat, Mudanya  
 Döngeri Köyü: Bulancak  
 Döşekevi Köyü: Karaisalı, Adana  
 Döver Köyü: Defne, Hatay  
 Dudaklı Köyü: Kestel  
 Dulköy: Araklı  
 Duluk Köyü: Şehitkamil  
 Durnalık Köyü: Şehitkamil  
 Duruldu Köyü: Yeşilyurt  
 Dündüklük Köyü: Çorum  
 Dügürk Köyü: Kızıltepe  
 Dümrek Köyü: Mihalıcık, Eskişehir  
 Dürümlü Köyü: Keban  
 Ebecik Köyü: Tavas, Denizli  
 Eğribasan Köyü: Bala, Ankara  
 Elek Köyü: Demirci  
 Eliaçık Köyü: Ağrı  
 Elidolu Köyü: Diyarbakır  
 Elkondü Köyü: Kangal  
 Elmasuyu Köyü: Sivrice, Elazığ  
 Emecik: Çameli, Denizli ve Datça köyleri  
 Emen Köyü: Bor  
 Emenler Köyü: Kiraz  
 Enek Köyü: Altınözü, Hatay  
 Engelli Köyü: Erbaa  
 Epçe Köyü: Develi  
 Ergence Köyü: Giresun  
 Ergenuşağı: Kozan, Adana  
 Ergin Köyü: Bala  
 Enseliler Köyü: Gerede  
 Ersizler Köyü: Kastamonu  
 Eskihamal Köyü: Gürün  
 Eskikadın Köyü: Edirne  
 Eskikapımahmut Köyü: İmranlı  
 Esnemez Köyü: Diyadin, Ağrı  
 Etyemez Köyü: Kangal ve Kastamonu köyleri  
 Ezentere Köyü: Ulaş  
 Fatmakuyu Köyü: Tufanbeyli  
 Fatmalı Köyü: Elazığ  
 Fasıl Köyü: Beypazarı  
 Fıstıklı Köyü: Akçaabat  
 Gaipler Köyü: Şaphane  
 Gebeköy: Karadeniz Ereğli  
 Gebeler Köyü: Kızılcahamam, Ankara  
 Gebeceler Köyü: Afyon  
 Gebeş Köyü: Kastamonu

Gebeli Köyü: Arapgir  
 Gebelikatran Köyü: İmranlı  
 Geldi buldu Köyü: Kahta  
 Gerdek Köyü: Şanlıurfa ve Kelkit Köy-  
 leri  
 Gerek Köyü: Horasan  
 Gevrek Köyü: Çekerek  
 Geyik Köyü: Aziziye  
 Gılmanlar Köyü: Simav. Bu köyün  
 isminin de değişmesi gerektiği  
 açıktır.  
 Göbeller Köyü: Bergama  
 Göbü Köyü: Kilimli  
 Göçük Köyü: Tarsus  
 Gödül Köyü: Kelkit  
 Görünmez Köyü: Hüyük, Konya  
 Gözaçanlar Köyü: Gölpazarı, Bilecik  
 Gözdeğmez Köyü: Özalp, Van  
 Güce Köyü: Mihalıcık  
 Gül yeme: Tokat  
 Gündüklü Köyü: Niksar  
 Günhoşlar Köyü: Geyve  
 Günügüzel Köyü: Alucra, Giresun  
 Güreş Köyü: Mihalıcık  
 Güve Köyü: Boyabat  
 Güzelim Köyü: Tufanbeyli  
 Hacet Köyü: Bulancak  
 Hadımlı Köyü: Tuzluca  
 Halhalca Köyü: İnegöl  
 Hamal Köyü: İmranlı  
 Hamam Köyü: Mut  
 Harabe Köyü: Çınar, Diyarbakır  
 Hatunsuyu Köyü: Arapgir  
 Halvuburun Köyü: Kartepe  
 Haylazlı Köyü: Yumurtalık  
 Haylamaz Köyü: Güney, Denizli  
 Haytabey Köyü: Denizli  
 Heyiketeği Köyü: Malatya  
 Hırmanlı Köyü: Silifke  
 Hırka Köyü: Geyve  
 Hıroğlu Köyü: Malatya  
 Horhor Köyü: Elbistan  
 Horoz Köyü: Ulukışla  
 Horozgediği: Aliağa  
 Hoşhaber Köyü: Iğdır

Hubyar Köyü: Almus, Tokat  
 İçdedeler Köyü: Taraklı  
 İbecik Köyü: Gölhisar  
 İbikli Köyü: Çiçekdağı, Kırşehir  
 İbiksevdik Köyü: Sivrihisar  
 İbrik Köyü: Urfa  
 İbigözüm Köyü: Tutak, Ağrı  
 İkramiye Köyü: Hendek  
 İlimbey Köyü: Geyve  
 İmikler Köyü: Beylikova  
 İncesirt Köyü: Kırıkkale  
 İnikli Köyü: Bursa  
 İnli Köyü: Çumra, Konya  
 İslim Köyü: Yıldızeli  
 Kabalar Köyü: Çal, Denizli  
 Kaçakköy: Kırıkkale  
 Kaçmaz Köyü: Hamur, Ağrı  
 Kadıondurma Köyü: Meriç, Edirne  
 Kalkakiye Köyü: Ceyhan  
 Kakkalan Köyü: Bozdoğan  
 Kalburcu Köyü: Kaynarca  
 Kaldırım Köyü: Kayapınar  
 Kamışlı Köyü: Pozantı  
 Kapu Mahmut Köyü: İmranlı  
 Kapucu Köyü: Almus  
 Karalarbahşiş Köyü: Anamur  
 Karatavuk Köyü: Erciş  
 Karavelet Köyü: Pasinler  
 Karga Köyü: Yozgat  
 Karınca Köyü: Bitlis  
 Kaşaltı Köyü: Feke, Adana  
 Kaşkol Köyü: Başkale  
 Kaşdişlen Köyü: Anamur  
 Katran Köyü: Yenipazar, Bilecik ve  
 Cizre köyleri  
 Kavurgalı Köyü: Kırıkkale  
 Keçikıran Köyü: Muradiye  
 Kederli Köyü: Aksaray  
 Kediler Köyü: Yozgat  
 Keklikırtı Köyü: Erciş  
 Kelce Köyü: Mut  
 Keleci Köyü: Babadağ, Denizli  
 Kelekçi Köyü: Acıpayam, Denizli  
 Kelle Köyü: Van

Keller Köyü: Yozgat  
 Kelli Köyü: Kumlu, Hatay  
 Kertil Köyü: Kaynarca  
 Kesikköy: Karataş, Adana  
 Keş Köyü: Ordu, Siverek ve Sinop  
 köyleri  
 Keşkek Köyü: Karadeniz Ereğli  
 Kevenli Köyü: Kırıkkale  
 Kıcı Köyü: Belen  
 Kılıç Köyü: Hamur, Ağrı  
 Kırandı Köyü: Buldan, Denizli  
 Kırıntı Köyü: İznik Bursa ve Şiran köyü  
 Kırıt Köyü: Tarsus  
 Kırkısak Köyü: Sarız, Kayseri  
 Kısırlar Köyü: Milas  
 Kıtırbıl Köyü: Diyarbakır  
 Kıymık Köyü: Manisa  
 Kızlar Sekisi: Ceyhan  
 Kızyusuflu Köyü: Kadirli  
 Kiprit Köyü: Ağlasun, Burdur  
 Kireç Köyü: Odunpazarı  
 Kireçtaşı Köyü: Bitlis  
 Koyak Köyü: Aksaray  
 Koyunbaba Köyü: Şiran  
 Koyunevi Köyü: İmamoğlu, Adana  
 Koyunuşağı Köyü: Tunceli  
 Köküler Köyü: Süloğlu, Edirne  
 Kömür Köyü: Adıyaman  
 Köpeç Köyü: Uğurludağ, Çorum  
 Körabbas Köyü: İmranlı  
 Köröküz Köyü: Ceyhan  
 Körteke Köyü: Bozdoğan  
 Kötek Köyü: Kağızman  
 Köylüürünü Köyü: Zile  
 Kulak Köyü: Tarsus  
 Kulaklı Köyü: Kaynarca  
 Kulaksız Köyü: Kırıkkale  
 Kumarlar Köyü: Çan, Çanakkale ve  
 Çarşamba köyleri  
 Kunduz Köyü: Artova  
 Kurbağalı Köyü: Yozgat  
 Kurtlu Köyü: Boyabat  
 Kurtsuyu Köyü: Mut  
 Kükürt: Yenipazar, Bilecik ve Kütahya

köyü	Özmüş Köyü: Çamlıdere	Solaklar Köyü: Sakarya
Küllü Köyü: Iğdır	Pabuççular Köyü: Sakarya	Suboğaz Köyü: Şehitkamil
Küpeli Köyü: Ulaş	Panik Köyü: Pertek	Sugözü Köyü: Besni
Küpelikiz Köyü: K.Maraş	Paralı Köyü: Sakarya	Suuçtu Köyü, Yenice, Çanakkale
Laka Köyü: Bornova	Paslı Köyü: Kağızman	Suçıktı Köyü: Ödemiş
Lale Köyü: Anamur	Parmakkurdu Köyü: Akdeniz	Suyugüzel Köyü: Bala
Lenger Köyü: Bozyazı	Peksimet Köyü: Bodrum	Sünnetçiler Köyü: Akhisar
Lengerli Köyü: Bafra	Peyniryemez Köyü: Sorgun	Süpüren Köyü: Odunpazarı
Leylek Köyü: Korkuteli ve İspir köyleri	Pırpır Köyü: Düce	Süpürge alanı Köyü: Bursa
Lök Köyü: Yozgat	Pöhrenk Köyü: Çiçekdağı	Süpürtü Köyü: İnegöl
Lütfiye Köyü: İnegöl	Sadaka Köyü: Erzurum	Sürügüden Köyü: Ardahan
Mağara Köyü: Silifke	Sağ Kulak Köyü: Kayapınar, Diyarbakır	Sütleğen Köyü: Kaş
Mahdumlar Köyü: Taraklı	Sağırlar Köyü: Ilgaz Çankırı ve Kütahya köyü	Sütveren Köyü: Kelkit
Malakköy: Pınarbaşı	Sakaldöken Köyü: Bursa	Şahaplı Köyü: Elazığ
Malaklar Köyü: Anamur, Mersin	Sakaltutan Köyü: Kayseri	Şakşak Köyü: Tekman, Erzurum
Mallı Köyü: Çan, Çanakkale	Saksak Köyü: Yayladağı	Şalganköy: Hınıs
Masat Köyü: Bayburt	Saksağan Köyü: Lalapaşa, Edirne	Şapköy: Nazimiye
Melek Köyü: Rize	Saksı Köyü: Pasinler	Şıracı Köyü: Iğdır
Memeceler Köyü: Göynük, Bolu	Salar Köyü: Boyabat	Şinik Köyü: Akçaabat
Memnuniye Köyü: Sapanca	Salördek Köyü: Kelkit	Şiro Taraksu Köyü: Pötürge
Mertekli Köyü: Artova	Saptıran Köyü: Aşkale	Tahtalı Köyü: Kilis
Mızrak Köyü: Tutak, Ağrı	Sarıdana Köyü: Anamur	Tahtalköy: Tokat
Morhamam Köyü: Arapgir	Sat Köyü: Safranbolu	Tandır Köyü: Bulancak ve Tepebaşı köyü
Morkoyun Köyü: Ergani, Diyarbakır	Satık Köyü: Arapgir	Tanrıvermiş Köyü: Mecitözü
Mucuk Köyü: Mut	Seğirdim Köyü: Akhisar	Tantana Köyü: Şanlıurfa
Muhacirler Köyü: Domaniç	Semerciler Köyü: Sakarya	Tarhana Köyü: Palu ve Akdağmadeni köyü
Muzrapagacın Köyü: Çamlıdere	Serçeler Köyü: Ilgaz	Tasmacı Köyü: Bartın
Müstecap Köyü: Bafra	Sevişler Köyü: Soma	Tavşanuşağı: Baskil, Elazığ
Nacak Köyü: Kırklareli	Sığırcık Köyü: Sivrihisar	Tayakadın Köyü: Edirne
Nahırkıran Köyü: Tuzluca	Sığırtmaç Köyü: Çarşamba	Taycılar Köyü: Tepebaşı
Nallı Köyü: Yıldızeli	Sııklı Köyü: Bekilli, Denizli	Taydak Köyü: Çankırı
Narsırtı Köyü: Kahta	Sığırlı (Yeni adı Yeşilöz) Köyü: Nevşehir	Tazıköy: Tokat
Nasır Köyü: Zara	Sıtma Köyü: Laçın, Çorum	Tekmezar Köyü: Bulancak
Nohut Köyü: Siverek	Sıtmasuyu Köyü: Samsun	Terdöken Köyü: Hani, Diyarbakır
Oğlan alanı Köyü: Yenice, Çanakkale	Sıyrındu Köyü: Sivas	Terliksiz Köyü: Karataş, Adana
Oğlan anası Köyü: Menderes, Manisa	Sinek Köyü: Sivas	Terskırık Köyü: Alaçam
Omuzbaşı Köyü: Diyadin Ağrı	Sinekköy: Çermik, Diyarbakır	Tevekkeli Köyü: K.Maraş
Otuzbirler Köyü: Bayındır, İzmir	Sirkenli Köyü: Karataş, Adana	Tezekçi Köyü: Tuzluca
Oynaş Köyü: Seyitgazi	Soğan Köyü: Ağrı	Tıfillar Köyü: Ayvalık
Ödek Köyü: Şabanözü	Soğansuyu Köyü: Diyarbakır	Tıraz Köyü: Domaniç
Öküzöldü Köyü: Şanlıurfa	Soğanyemez Köyü: Edremit, Balıkesir	TilkiKöyü: Kalecik
Ördekhacı Köyü: Otlukbeli, Erzincan		Tintin Köyü: Safranbolu
Öşürler Köyü: Nallıhan		
Ötençay Köyü: Belen		

Tohumluk Köyü: Alucra  
 Tokuş Köyü: Bursa  
 Tombak Köyü: Develi  
 Topalak Köyü: Bigadiç  
 Topaç Köyü: Yozgat  
 Toslak Köyü: Alanya  
 Tosunlu Köyü: Kayapınar, Diyarbakır  
 Tozkovan Köyü: Gülnar  
 Töngel Köyü: Yıldızeli  
 Tuğlu Köyü: Çivril, Denizli  
 Turpçu Köyü: Şebinkarahisar  
 Tutmaç Köyü: Sivas  
 Tuzak Köyü: Hendek  
 Tükenmez Köyü: Hamur, Ağrı  
 Tülü Köyü: Pozantı  
 Türübey Köyü: Buldan, Denizli  
 Tüysüzler Köyü: Kocaeli  
 Uçuk Köyü: Şarkışla  
 Uçarı Köyü: Acıpayam, Denizli ve Kazan köyü  
 Ufacık Köyü: Şehitkamil  
 Uyuzhamam Köyü: Alpu, Eskişehir  
 Ücret Köyü: Polatlı  
 Üçgöz Köyü: Besni  
 Üğrük Köyü: Sivrice  
 Ümük: Afyon  
 Üzengi Köyü: Sivas  
 Üzengilik Köyü: Ş.Koçhisar  
 Üzerlik Köyü: Denizli  
 Vayvay Köyü: Ş.Koçhisar ve Adana  
 Vermiş Köyü: Amasya  
 Vicikler Köyü: Alaşam  
 Yabani(Yeni adı Yeşilöz): Çankırı  
 Yalak Köyü: İskilip  
 Yalamık Köyü: Tarsus  
 Yanık Köyü: Sapanca  
 Yanaz Köyü: Bartın  
 Yapıldak Köyü: İpsala, Edirne ve Seyitgazi köyü  
 Yaramış Köyü: Sivas  
 Yarbasan Köyü: Seyitgazi köyü  
 Yarımkaş Köyü: Çınar, Diyarbakır  
 Yaruşağı Köyü: Sivrice  
 Yatıksirt Köyü: Van

Yavşan Köyü: Şırnak  
 Yazman Köyü: Şırnak  
 Yedek Köyü: Develi  
 Yelli Köyü: Gündül. Yel, rüzgâr anlamında kullanıldığı gibi yerel dilde gaz çıkarma olarak da bilinir  
 Yellice Köyü: İmranlı  
 Yemeni Köyü: Abana  
 Yemişen Köyü: Bulanık, Muş ve Sınop köyleri  
 Yeni Boğaz Kesen Köyü: Sivas  
 Yeni Kadın Köyü: Edirne  
 Yeşildon Köyü: Alpu, Eskişehir  
 Yıkılğan Köyü: Zara  
 Yılanlı (Yeniadı Madenli) Köyü: Yozgat  
 Yitirmez Köyü: Gümüşhane  
 Yolageldi Köyü: Havsa, Edirne  
 Yoğurt Yemez Köyü: Ahlat, Bitlis  
 Yumruklu Köyü: Özalp, Van  
 Zemberek Köyü: Beşikdüzü  
 Zengi Köyü: Sivas  
 Zerdali Köyü: Kozan, Adana. Zerdali Anadolu'nun değişik yörelerinde kayısı yerine kullanılır  
 Zerk Köyü: İmranlı  
 Zeyne Köyü: Gülnar  
 Zımak Köyü: İmranlı  
 Zobu Köyü: Çavdarhisar, Kütahya  
 Zor Köyü: Iğdır

Görüldüğü üzere kadim kültürlerin bir mirasıdır. Daha önce var olan Rumca, Ermince, Lazca, Kürtçe, Arapça köy adları değiştirilmişti. Köy Kanunu ile köy adlarının konulması İçişleri Bakanlığına verilmiş olsa da bu kanunun yürürlüğe girmeden önce de var olan köy adları varlığını korumaya devam etmektedir.

Köy adlarının mutlaka iyi niyetle konulduğuna kuşku yoktur. Gün-

müzde bazı köy adlarının olumsuz sayılabilecek mecazi anlamları ya da aşağılayıcı sayılacak anlamları olduğu görül-mektedir. Bu köylerde yaşayan insanlarımızın da görüşleri alınarak olumsuz algılanabilen köy adlarının değiştirilmesi gerektiği de açıktır.

#### Yararlanılan Kaynaklar

- Bayram Durbilmez- Fatma Tekin; Nevşehir Yöresi Yerleşim Adları Üzerine Bir Değerlendirme, Folklor Edebiyat 2014, Sy;77  
 Halil Tekin(Editör Prof.Dr. Ayşe Tuba Ökse); Tarih Öncesinde Türkiye'de Neler Oldu? : Türkiye'nin İlk Köyleri, İlk Köylüleri , Bilgin Kültür Sanat, 2022.  
 İçişleri Bakanlığı İller İdaresi Genel Müdürlüğü, Köylerimiz, 1982.  
 Köy İşleri Bakanlığı; Cumhuriyetin 50. Yılında Köylerimiz,1973.  
 Kudret Emiroğlu;Türkiye'de Tarihsel Adlar, Kebikeç, 1995, 1, 97-104.  
 Mübahat S. Kütükoğlu, Osmanlıdan Günümüze Yer Adları, Belleten 2012,147  
 Türkiye Cumhuriyeti Dâhiliye Vekâleti; Nüfus Müdüriyet-i Umûmiyesi, 1928 (İstanbul : Hilâl Matbaası).  
 Dr. Walter Ruben (Türkçeye çeviren Doç. Dr. Abidin İtil); Anadolu'nun Yerleşme Tarihi İle İlgili Görüşler, Türk Tarih Kurumu, 1947.  
 Wikipedia

## İlhan Kemal

### ARKA PENCERE

Oradayım: Zifir çemberinde, içinde, iki büklüm  
Derin yanmanın dehşetengiz yüzeyinde  
Çeperinde diyelim tam da, tan beklemenin  
Ben ağladıkça mı kurulur güler dünya, bilmiyorum  
Bildiğim bir şey var: Zadeğin önünde eğilmedim

Kalmak memnuniyetsizliğim var bu kül handa  
Dışarıda hayâl yeşili bir yaşam, akıp gitmekte  
İçeride, işte şurada, eski su şırıltılarının yanında  
Kulaklarım duvar diplerinde, davuş susamışı  
Bir hatırayı anımsıyorum; ne çok sevenim oldu  
Davetime kuşlar bile icabet ettiydi eski dünlerde

Sırtımı sayrıya, aklımı sanrıya yaslamak benimkisi  
Diyelim düğün evinde yas tutmak, dahası, ötesi  
Yüzümde yarasa uçuşması, bun>a alışılması  
Yaşamdan kovulmanın tuhaf güzelliği diyelim  
Belki de daha derinlerde bir Yusufçuk, kim bilir ki

Günlerin unutulması, güllerin uzak bahçelerde solması  
Söz çürümesi, su pörsümesi, anlam çıldırması  
Her şeyin hiç tarafı, gerçeğin düş tarafı  
Benimkisi deniz delirmesi, ovaya dağ göçmesi

Ümit etmenin kırlangıcının dönmesiz göç etmesi  
Say ki çağanoz dibinde ölü semender gülmesi!  
Duvarları kömürle örülmüş, zül harcıyla sıvanmış  
Evin içinde bin bir keder içimde, ömür içlenmesi  
Bendeki var olmak düpedüz bir bilinç esrimesi

Ön balkona geçiş, avluya çıkış kapısı, çok kilitli  
Hem güneşimin önüne demir perdeler çekilmiş  
Dünya: Bir sıkıntı mabedi, avlusuna kurtların indiği  
Dünya: Arka pencereden baktığım kül ülkesi!  
Dünya: Senden kalan boşluk, bir uçurum adresi!



## Uygur Orhan

### KİRPİKLERİ KALDI KALDIRIMLARDA GAZZE BEBEKLERİNİN

--çekmişler kamalarını bir halkın kaküllerini kesiyorlar  
bir elleri Petrodolarlarda kanlı paylaşırcılar

fotograf önlüklerinde tek heceli şiirlere bulaştı bu soykırım  
belgilerin en kısası çocuk yüzün  
gazetelerin manşetinde kıpkızıl puntolar  
delişmen çocuk sakın kalmazsın biliyorum  
yaraşmıyor sana susmak  
üçyüzaltmış derece döndür bak kafana  
kafan kelimen ne varsa  
böl kır barışa/kur  
ortalıkta zulüm ve kül ses tozları savuruyorum  
kulağına üfürüyorum çınlıyor geniş bir açılmaya  
ölü bir atı ağartıyor zaman  
zifiri ve lime lime  
şu gitar hangi tonda  
umarsızlığı mırıldanma bana  
haykır halkların birleşmişini  
gerilmiş davuldaki derime vur

beyaz bir halı gibi yağdı bomba geçti yağmurun içinden  
durmaksızın kemikleri eridi  
iki kişilikti savaş şaka değil ironi hiç değil  
geçmez değil  
geçer ölü filistin menekşeleri  
dünyanın saksısından  
bu kaçınıcı boğuşma kaçınıcı yiti  
kaçınıcı alev kusması  
en son tırnaklarınız kaldı tarlalarda  
geçer sürgüye çocuk gözlerin

gazze'nin gözleri kum çiçekleri  
sözsüzlüğün namlusunda

ne ağlarsın benim zülfünü uranyum yakmış  
filistin bebekleri  
tankların sesi erişmedi daha sağır suratlara  
ve cephede çocuklar etinde barut taşsız sapan  
her şehir zehir her sokak öfke atölyesi  
bu da geçmez  
en derininden yara bu  
sarı kavaklar saçını başını yoldu  
döküldü gökten gölgeler külden  
adın bende saklı değil  
koynumda hayır fişekleri içimi içimden çıkartıyorsun  
-- kaç birim acı metrekareye yağın  
-- kaç ölüm kavalı bir mecazı üflüyor  
-- kaç ekmek ambargoda ilaç ablukada

fotograf arkalıklarına çok heceli düzyazılara bulaştı  
haritasız öyküler  
ne ağlarsın benim bacakları kesik gazzem  
beyaz ve siyahtı bıçak çöl silahları siyahtı  
göklere vardı lal diliniz  
ateşe yürüyor kelimeler bak  
ve dağlarda kirpikleri kaldı onların  
önce onlar yandı  
o atlar ki yalınayaktılar  
çelik ahtopotlara karşı

bu da geçmez  
kanlı ağaçlar sarı sesini döktü önce suya  
kuşatıldı filistin zambakları köşe başında yaktılar  
dört koldan dört gözlü eşkiyalar  
içimi içime sığdırıyorum

gözbebeklerine bakınca senin gazze  
 elleriniz bende saklı değil parçalanmış burnunuz  
 postalımda hayır çivileri beni sana götüren  
 bir baykuş üçyüzaltmış derece ağlıyor  
 --kaç ölçekli acı  
 --kaç yetim anlam  
 -- kaç baş yitim

in çık ateşin defterine kurşun kelimelerle  
 kırık kalemim ve mor ve gri  
 fosforlu misketler fısıldasam kaçacak  
 kuşları tablomun gergin telgraf tellerinin  
 tinnnnnnn tinnnnn tüyü dökülecek ayaz geceye

--gazze'nin gazelleri gül  
 külleri kanlı gazel

ortadoğu'nun kavşağında bir göbek  
 göbeğinde kanlı sargıları konduların anında akrepler  
 tambur çalıyor körler milletlerin bir --(leş)-miş  
 ve uçurulan köprüyü izleyen kuklalar  
 yatağında mumya bakışlı uykularda  
 akdeniz'in havuzunda yüzüyor israil  
 geceyi işgal ediyorlar söylence değil  
 sarhoş mayınlarıyla bir kulübeyi  
 beni iten çağrışımlar  
 tenimde eski kesikleri var kurtuluşun

-- gazzeli kızın yüzündeki gamzeyi oyuyorum  
 elmas uçlarla mermere şimdi

meşaleleri yakın ama şiirimi yakmayın  
 üşürüm/üşür filistin  
 can deneme atölyesinde  
 can bölük pörçük  
 imbiğimde birikiyor kahrolsun imgesi  
 kocaman şiir serçesini paltomda saklıyorum  
 bir genç kız ağlıyor

-- kaç tugay geldiniz  
 -- kaçınıcı armağan bu irin bu kan  
 -- yekinip doğrulma zamanı bu an  
 yüreğimde alevden ritimler  
 bilincimin mayalanan mecazı  
 en ön duyarlığım  
 çıplak sayılar sıfırlar en ön  
 silahların üretimevinde kasalar  
 insan kanından villalar  
 cilalanmış sahte barış heykelcikleri  
 dağda bıraktılar gözyaşlarını bir ananın  
 künye münye çekilmiş fünüye  
 bir avluya güneş yerine uranyum düşüyor  
 bu kaçınıcı kalkışma  
 bu yıkılıp gelen  
 ortadoğum tarihim kan akan memelerim  
 kaçta bombaladınız beni  
 kırmızı mürekkeple yazdım adınızı  
 savaşın sapsarı defterine  
 ben de oralara şiir çatıyorum şimdi  
 çelik bilyeli barbar kartallara karşı  
 dişimde ahtopotun attığı bomba çekirdekleri  
 burnumda barut dürbünlerin camında cesetlerim  
 tine tene büründüm ölü sayısı beş yüz  
 gazze diye göründüm yaralı sayısı bin beş yüz

kim ateşle fırça vurdu şu tabloya  
 mor bir kar yağıyor salkım salkım yarına

gizli kağıtları yırtın / şiirimi yakmayın üşürüm  
 üşür gazze üşürüm  
 kaçta çiğnediniz beni  
 ortadoğulu tanrılar neredesiniz  
 ona kırk kilometrelik alanda bir buçuk yıldır hapis  
 bir buçuk milyon ana baba oğul kız  
 şerit şerit şiir dökülüyor paletlerden  
 tanklar/acımadı mı yüreğiniz sizin de  
 kaldırımlarda kirpikleri kaldı filistin bebeklerinin

## BEN VE BİRİCİKLİĞİM

Burcu Yalçınkaya

*Ah ne zordu onun için kendini olduğu haliyle ortaya koyabilmek ve kabul ettirmek! Göklere bile sığamayacak bir güç vardı içinde. Süzülürse kocaman dağlardan denizleri geçse nasıl oldu bu demezdi. Bambaşkaydı o. Kimselere benzemezdi. Kimsenin onunkilere benzer bir derdi olamazdı.*

Ah ne zordu benim için kendimi olduğum gibi ortaya koyabilmek ve kabul ettirmek! Göklere bile sığamayacak bir güç vardı içimde. Süzülürsem kocaman dağlardan denizleri geçsem nasıl oldu bu demezdim. Bambaşkaydım ben. Kimselere benzemezdim. Kimsenin benimkilere benzer bir derdi olamazdı, hiç görmemiştim. Ah bu ben nasıl biriciktim ve nasıl da herkes beni anlamaktan uzaktı!

Birilerinin beni anlaması münasebetsizlikti. Ben ve biricikliğim bazı yakınmalarım olsa da mutluyduk. Anlaşılmamayı da kabullenmişim, sonuçta kim kendi memleketinde peygamber olabilirdi ki?

Sonra bir gün tanımadığım bir adam gördüm. Sahilde koşuyordu. Başka bir iş de yapıyor olabilirdi ama o gün sahilde koşuyordu. Koştukça vücudu ısınıp yanakları kızarıyordu. Hayır, ben bunları karşıdan seyretmiyordum. Karşıdan seyrediyordum elbette ama karşıdan anlayamayacak derecede yakındım ona. O koştukça onun yanakları değil de benim yanaklarım kızarıyordu. Terleyen, kalbi çarpan bendim. O koşusuna devam ediyordu. Sahilin koruluk parkından başlayıp taksi durağıyla sonlanan bitişine kadar koşup geri döndü. Zaman zaman hızlandı, yavaşladı. Kendisini zorlasa da durmadı. Yanakları kıpkırmızı olmuş yanıyordu. Yanaklarım kıpkırmızı olmuş yanıyordu. Koşarak gidip gelmeye kararlıydı, biliyordum.

Biliyordum da ben bunu nereden biliyordum?

Bir başka gün oldu benim takvimimde ve ben bir başkasını gördüm çarşıda. Yanımdan ağır aksak geçen kadında benim gömleğimin aynısı vardı. Rengi, modeli, uzunluğu aynıydı. Bana çok yakışıyordu o gömlek, farkındaydım. Farklı dururdu üstümde. Yanımdan geçen kilolu ve aksak yürüyüşlü bu kadına ise hiç yakışmamıştı. Hem çok daha büyük bedenydi benim gömleğimin, belli oluyordu. Böyle üzerine yapışınca değil de salaş durunca güzeldi o gömlek. Olmamıştı ki hiç böyle. Yakışmamıştı. Çarşının en kalabalık, küçük caddesinde yürürken karşıdan fark etmişim kadını. Böyle küçük olasılıkların gerçekleşmesi mi tevafuk olan? Sebebi, sonucu var mı? Yanımdan geçene kadar yan yan baktım kadına. Aynı benim gibi sağ eliyle gömleğini göbeğinin ortasından tutup hafifçe çekiştirerek düzeltmişti. Birazdan gömleğin kollarını kıvrıracaktı, biliyordum.

Sahi nereden biliyordum?

Bu kadın, o adam derken bir başka gün bir dükkanın kapısından dışarıya hızla bir kuş uçtu. Sığırcık mıydı? Yoksa bir karga. Dükkanın kapısından bir anda yukarıya yükselmişti. Korkmuştu belki de, kuştur ne kadarcık canı var ki korkmasın? Telaşından tanıdım onu. Kendi pür telaş sokağına kaçiverdi dükkandan. O mağazanın içine merakından mı girip çıkmıştı yoksa atılmış bir leylek yavrusuydu da yerini mi arıyordu?

Birbirinden ayrılmayan günlerin birinde bir başkasına rastladım. Çarşının küçük pideci dükkanında cadde üstünde yemek yerken ailecek gelip arkamdaki masaya oturmuşlardı. Kadın, eşi ve çocuğu vardı. Başımı hafif sağa çevirince kadını görebiliyordum. Kadın, orada rahatmış gibi gözükme derdindeydi. Tek istediği orasının sıradanlığını davranışlarıyla

göstermekti. Ben çok rahatım, baksanıza nasıl da hiçbir şey umurumda değil, diye bağıyordu her tarafı kolaçan eden gözleri. Gözleri rahat değildi. Bütün olup bitenin farkında olma gerekliliği orada da gözlerinden düşmüyordu. Rahat ve umursamaz gözükme isterken o küçücük yerin bile huzursuzluğu vardı üstünde. Yapışkan bir koku gibi sindiğinden üstünden atamazdı kimse o huzursuzluğu. En çok da gözlerle asılı kalan bir bakışa, güvensiz bir duruşa dönüşürdü. O kadında da dönüşmüştü.

Biliyorum elbette, siz bilmiyor musunuz?

O kadından sonra günleri sıraya koymadım. Gözümün çarptığı her yerde bir bilmişliğe rastlıyordum zaten. Zavallı ben ve biricikliğim önceleri üzülüyorduk, sonra alıştık. Gelen günlerin bir başkasında hep etrafımda olan yaşlı bir adam dikkatimi çekti. Uzaktan akraba diye fısıldanmıştı kulağıma. Onları ziyarete gitmiştik, yemek yenilecek ve birlikte oturulacaktı. Adından emin olamıyorum onu yazarken. Anlatacaklarımı anlatmak için isimlerin bir önemi olduğunu da düşünmüyorum. Bir ad söyleyip sonrasında amca deyivermişimdir. Gerçi onunla doğrudan konuşup konuşmadığımı da bilmiyorum. Lakin, o tuhaf bakışını gözünde tanıyışımı unutamıyorum. O an orada bir sofranın başına toplanmış sekiz kişiydik. Sekiz kişinin etrafta olması onun kendi isteklerini birer emir gibi sıralamasına engel olmamıştı. Şaşırılmışım ilkin, nedense kıymetsiz hissettirmişti bu aceleci tavır. Sadece ve sadece kendi istekleri sıralanmıştı. Bir tabak yeşillik istiyormuş. Kendi bardağı varmış kulplu, çorbaya kimyon atmadan olmazmış. Yemek başlamamış herkes henüz oturmamıştı bile. Bir tek onun istediklerini duymuştum, sırasıyla. Bir benim diyen bu sıralamalar tanıdıktı.

Bakın siz de tanıdınız.

Onu ise yaşanmışlıklarından tanıdım. Etrafında kimsesi kalmamış tek kızıyla devam ediyordu hayatına. İşini gerektiği gibi eksiksiz yapıyordu. Diğerlerinin işten kaçması ona dokunsa da sadece kendi kendine hayıflanıyor, bir şey demiyordu. İsyanı yüksek sese bürünmemişti hiç. Artık neredeyse altmışa yaklaşmış yaşıyla yaşlılığa doğru giderken içindeki küçüklükten kalma çekingenliği atamıyordu. Annelerinin baskınlığını yaşayan bütün kızlar gibi ken-

di halindeydi. Annesinin baskınlığına katlanmak zorunda hissediyordu kendisini. Eskilerden kalma saygı böyle mi oluyordu? Bilmiyorum. Onu şimdiye kadar olan yaşanmışlıklarından tanımadım, ancak içimde öylesine bir tanıdıklık vardı ki ona karşı korkuyordum. Geleceğin bir kesitine bakıyor olma korkum. O çocuksu çekingenliğin, hep birilerinin bir adım gerisinde durma isteğinin sessizce devrilen gözlerle yerleşmesi beni korkutuyordu.

Siz de korktunuz mu? Yoksa ben bir başıma mıyım?

Başımı çevirdiğim her yanda ya bir aşinalık ya da bir korku görüyordum. Tıpkı az önce yağın yağmur suyunun küçük birikintisinden su içen güvercin gibi. Birikintinin etrafındaki rahat yürüyüşünün kefareti başının ani hareketleriyle ödüyordu. Belki de her yudumunda başını kesik kesik bir hareketle kaldırıp etrafına bakınıyordu. Kimdendi bu kadar sakınmak? Onun da elalem gibi bir derdi mi vardı? Her hareketinin bu kadar farkında olmak bir lütf müydü yoksa? Bir damlacık su için onca telaşın haklı çıkardığı nihai bir son vardı belki de bildiği.

Tam da o her şeyi anlatma isteğini tanıdım. Her şeyi bütün detayıyla ama üzerine düşünme fırsatı vermeden hızlıca anlatma isteği. Başından bir düşünceyi kovar, yok sayar gibi. Hiç durmadan her şeyi anlatması içinde bastırdıklarını mı gösteriyordu nedir? Karşısına çıkan herkesle her şeyi konuşabilirdi. Konuşuyordu da zaten. Kendisinde saklı kalması gereken kötü anıları birden ortalığa saçıveriyordu. Neden böyleydi? Neden, kendi anılarını paçavraya dönüştürüp bunca lafla söylediklerini değersiz kılıyordu? Hangi sevgiden ya da ilgiden mahrum kalmıştı diye düşünürdüm onunla konuştuğumda. Bunca sözün kapatmaya çalıştığı bir yara olmalıydı. Bildiğim hayatındaysa uzaktan hiçbir mahrumiyet görmezdim. Öyle olmadığımı ikna ederdim kendimi sonrasında. Ben de mi öyleyim yoksa, dur durak bilmeden eteğimden silkeliyor muydum aklımdakileri? Belki de üstünlük kurar gibi bakıyordum ona, kim bilir?

Siz bildiniz mi?

Onu fark etmem ise hepimizin tanıdığı ama ar-

tık uzak o ilk heyecandı. Sahilde bir bankta oturmuş bekliyordu. Nasıl da özenli giyinmiş, temiz, pak çocuk. Yanına kız arkadaşı gelince yanakları kızarmıştı. Yanlarına doğru yaklaşınca hafiften boğazını temizlediğini duymuştum. Konuşmak hem ne kadar zor hem de ne kadar heyecanlıydı. Kanın deli akışı sürüklüyordu ikisini de. Ben ve biricikliğim böylesi zorla konuşmanın ne kadar geride kaldığını anlayıvermiştik, hem de bir bakışta. Yüzümüz artık kızarmazdı. Bir zamanlar kızarmış olmasıyla teselli olacaktık çaresiz. Onun heyecanını bir zamanlar görmüştüm, karşımda. Yanakların öyle al al yanışını içimde, yanımda hissetmişim. Öylece bakakaldım ben onlara. Onların arasında söylemeye korktukları sözcüklere.

Nasıl da bildiniz. Belki de hiç kimseyi böyle bilememiş, anlamamıştınız değil mi?

Zaten söyleyemedi diye anlamayacak değiliz ya. Belki de korkması gereken, tehlikede olan sadece ben ve biricikliğim değilizdir. Siz durup da kendinizi dinlediniz mi hiç? Hem de kumrular etrafta böylesine anlatıp dururken. Kumruların gelecek misafiri, haberi müjdelediğini biliyor musunuz mesele? Ağaçlara, balkona, pencere kenarlarına gelip hep anlatır kumrular. O telaş sanki göğüslerinden kopup gelir. Bir parçacık canlarının bütün varlığıyla anlatırlar. Telaşlı ve içlerinde ne varsa. Sanki can havlidir konuşan onların ötüşünde. Tek kelimeniz ya da verdiğiniz çiçekle o telaşları tedirgince susar.

Bilemezsiniz bunları, ben biliyorum ama.

Bakın işte size bir başka bakışı anlatayım. Ne kadar çok konuşuyor bu gözler! Çocuk parkındaki durgunluğundan tanıyorum ben onu. Çocukların daha küçücükken büyümeleri belki de kabullenilmesi gereken en büyük felaketlerdendir. Hiç çocuk hissetmemiş çocuklar, büyüdükçe kendi çocukluklarına sarılır. O kız da öyle yapacaktı. Lakin henüz aklından geçirdiklerinin büyüklerin sıkıntısı olması gerektiğini bile biliyordu. Eve alınamayanlar, bir türlü bulunamayan para, aldatmalar çocuk parkına sığmıyor onun gözlerini aşağıya çekiyordu şimdilik. Bütün her şey onun küçücük ellerine kalmış gibi hissediyordu. Keşke başka türlüünü bilseydi. O bakışları büyüyünce bile değişmeyecekti. Kime neye

baksa delip geçecek, içini görecekti bir lanet mukabilinden. Parkta sallanırken gördüğümde yüzünden bildim onu. Bakışlarının ardındaki tedirginliği büyüyen göz bebeklerinden biliyorum.

Siz bilemediniz mi ben bilirken?

Durmaksızın ya gücünü gösterir gibi ya da herkesten kaçır gibi ağaçtan başını kaldıramayan ağaçkakan ile aramızdaki o tanışıklık Nuh Nebi'den mi kalma? Zamanı delercesine gösterdiği o güç, telaşının içinde kaybolup giderken zamanın susturduğu kim?

Bu arsızca çoğalan yabancı ot tanıdıklıkları gelincik çiçeği gibi her yandan aniden beliriveriyor. Yemyeşil kabuğun altından kan kırmızısı bir gerçeklik yayılıyor her seferinde. Peki ben neredeyim bunca zamanın içinde?

Hepsi mi benim olasılığım? Hani bir uçtan diğer uca fırlatılan bir top varmış ve bu top hayali bütün olası yollardan geçtikten sonra, gittiği yol kaçınılmazmış gibi hep tek bir yolu, güzergahı seçermiş. Bir uçtan bir uca o yolu seçen o top gibi miyim ben de? Ben, beni mi seçtim? Gördüklerim ise hayali yolların uzantısı mı?

İnanın ben de bilmiyorum bu sefer.

*Her gördüğünde kendinden bir parçanın yansıdığını görmeye kendisi alışmıştı da o malum biricikliği... O alışmamıştı henüz. Zamanın ipleri etrafını sarıyor gibi geliyordu ona. Göklerden süzulebilecek dağları aşabilecek olan o yeganeliğe ne olmuştu? Neden tekrar ve tekrar o biricikliğin yinelenişini görüyordu? Gördükleri, başkaları değildi, kendisiydi.*

*Ah, ne zordu kabul etmek! Hem de biricikliği oracıkta yanı başında dururken. İş kabule kalmıştı, yoksa zaten*

*Herkes her şeyi biliyor, değil mi?*

## Cesur Okurunu Bekleyen Doğmanın Celladı Düşünür: Taylan Kara

### Bedriye Korkankorkmaz

Taylan Kara, çağdaş düşünce evreninde kendi menziline cesur adımlarla inşa etmiş; okurunu durmaksızın sorgulamaya, kendi ufkunun ötesine adım atmaya davet eden bir düşünürdür. Onun kalemi, içki masalarında dünyayı kurtaran, fakat gerçekte çıkarlarına zincirlenmiş sözde aydınların üzerine düşen keskin bir ışık gibidir; her yazısında, bu satın alınmışlığın acınası çıplaklığını yüzlerine tokat gibi vurur. Kara'nın satırları, sahte entelektüel güvenlik alanlarını paramparça eder; kelimeleri, hem bir hesaplaşmanın hem de bir uyanışın çağrısıdır. Onu okumak, rahat bir sandalyeden kalkıp fırtınalı bir denize yelken açmak gibidir—geriye dönüş yoktur, çünkü bir kez gördüğünüz hakikati yeniden görmezden gelemezsiniz.

Kara, özellikle okura doğrudan ve çoğu zaman sert bir biçimde seslenir; "ya çık ya da kendi körlüğünün batağında boğul" gibi meydan okuyucu cümlelerle, geleneksel kalıpları ve ideolojik körlükleri sorgular. Bu açıdan Kara, hem bireyin kendi zihinsel hapsoluşunu hem de toplumsal düzenin görünmez kısıtlarını ele alırken, okurun pasif bir alıcı olmaktan öte, aktif bir katılımcı olmasını talep eder. Onun yaklaşımı yalnızca edebî bir cesareten değil, aynı zamanda derin bir etik ve felsefi farkındalıktan beslenir; bu bilinç, Kara'yı kendi döneminin toplumsal ve politik körlüklerini gören bir düşünür kıldığı kadar, bu körlükleri cesurca ifşa eden bir eleştirmen olarak da öne çıkarır.

İnsanın varoluşu, Kara'nın perspektifinde, klasik bir tiyatro metaforuyla açıklanabilir: İnsan, yeryüzünün sessiz sahnelerinde, yazılı metinlerin ve toplumsal normların belirlediği rollerle sahneye çıkar. Fakat bu sahnede sergilediği özgün davranışların çoğu, aslında önceden belirlenmiş bir kurguya tabidir. İnsan, kendi iradesiyle seçim yaptığını düşünürken, çoğu zaman bilinçdışı biçimde toplumsal ve kültürel yapıların dayattığı kalıplara hizmet eder. Bu durum, bireyin çocukluk döneminde başlar; anne kucağı ve aile yapısı, bireyin kendini tanıma ve dünyayı kavrama sürecinde ilk sınır-

layıcı çerçeveleri oluşturur. Bu çerçeveler, devletin, toplumun ve kültürün şekillendirdiği kurumsal normlarla birleşerek bireyin benlik algısının temelini oluşturur. Dolayısıyla insan, çoğu zaman kendi kaderini seçmediğini fark etmeden, bu sınırlar içinde biçimlenir.

Kara'nın *Böyle de Buyurabilirdi Zerdüşt* adlı eseri, yalnızca bir edebi metin olarak değerlendirilemez; aynı zamanda bir toplumsal eleştiri ve bilinç davetidir. Eser, okura düşünmeden "evet" dememenin önemini hatırlatır ve bu "evet" in yükümlülüklerin zinciri haline geldiğini açıkça ortaya koyar. Kara, okurun zihinsel konforunu bozmak, onu sarsmak ve gerçek özgürlüğün zincirlerin fark edilmesiyle başladığını göstermek için kalemini kullanır.

İnsan, Kara'nın düşüncesinde, biricik ve özgün bir ruhtur. Ancak yaşadığı hayat, kurgulanmış binlerce perdeyle sarılmıştır; birey, kendi sahnesinde dans ederken, aslında daha büyük bir oyunun küçük bir parçası olarak varlığını sürdürür. Ölüm anı geldiğinde, sahne kararır ve perde kapanırken, bireyin rolü de nihai olarak sona erer; bu son an, insanın özgürlük arayışının ve varoluş mücadelesinin trajik bir özeti olarak düşünülebilir.

Kara'nın yaklaşımı, birey-toplum ilişkisini ve özgürlük kavramını yeniden düşünmeye zorlar. Ona göre insan, bu cehalete teslim oluşu nedeniyle ne kendi varoluşunu tamamen kontrol edebilir ne de toplumsal kurgunun dışına tamamen çıkabilir; ancak bilinçli farkındalık ve eleştirel düşünce, bireyi bu kurguya karşı durmaya hazırlayan en güçlü araçlardır. Bu bakış açısıyla Kara, çağdaş düşünce literatüründe yalnızca bir yazar olarak değil, aynı zamanda bireyin özgürleşme potansiyelini sorgulayan bir filozof olarak da kendine özgü bir yer edinir.

Taylan Kara'nın yapıtı, bana ünlü düşünür Friedrich Nietzsche'nin felsefi öğretisini yoğun bir şekilde hatırlatmaktadır. Kara, yalnızca felsefi toprakları değiştirmekle yetinmemiş; bu toprakları adeta kökten dönüştürmüş,

yenilemiş ve yeniden biçimlendirmiştir. Sistem içerisinde işleyen çarkların, özellikle de bu çarkların kontrolünü ele geçiren güçlerin insanlığı ve toplumsal dokuyu nasıl etkilediğini cesurca ortaya koyar. Onun metinlerinde, duygu ile düşüncenin, duyarlılık ile bilim etiğinin, bilgi ile içtenliğin, cesaret ile dürüstlüğün rehberliğinde, sistemin kirli çarklarını döndüren güçler açıkça görünür hâle gelir. Kara'ya göre, sistemin içinde yuva yapan bu güçler birliği, insanlığın geleceğini tehdit eden bir güç olarak işlev görür; kirli güçler, temiz azınlığı öğütür. Bu bağlamda düşmanlık, birey için arınma ve kendini koruma pratiğinin tek adresi hâline gelir. Kara'nın hayat ve düşünce perspektifinde, varoluş tek kişilik bir oyundur; bireyin sahnesinde ne dekor, ne seyirci, ne de alkışlayan vardır. Kendi fikirlerini hayata geçiren de, bu fikirleri yorumlayan da yalnızca bireyin kendisidir.

Kara'nın *Böyle de Buyurabilirdi Zerdüş'tü* ile Nietzsche'nin *Zerdüş'tü* arasında, yalnızca esin perdesinde değil, varoluşun en derin damarlarında yankılanan, birbirine dokunan gizli akorlar vardır. Öyle ki, insan kılığına bürünmüş kurtuluşun tanrısı Zerdüş'tü bile, bir vakit gelip Nietzsche'yi terk etmeliydi. Dostlarının ve düşmanlarının elini çektiği Nietzsche, kendi celladı olur; daha büyük, çok daha büyük kederlerin içine dalar, sınanmış hayatında kendisinden başka hiçbir kahraman yaratmaz. Onun karşısında duran, yine kendisidir.

Ünlü düşünürün, başta Zerdüş'tü olmak üzere tüm tanrılarını öldürmesinin ardında yatan asıl sır, bana kalırsa "yaratıcılık" kavramının kendisidir. Tanrılar ölsün ki, insan kendi yaratıcılığının çölünde kendi vahasını bulabilir. Var olan bir Tanrı'ya inanmak, onun ardına düşmek kolaylıktır; zor olan yaratmaktır. Nietzsche, kendini yaratmak için her nefeste beynini ve yüreğini kanattı; kanının mürekkebiyle yazdı eserlerini.

Kara da, Nietzsche gibi, tüm dogmaların tanrılarını öldürmesinin özünde, yaratıcı bir birey olma iradesinin yattığını okurdan anlamasını ister. Çünkü tanrılar varlığı, bireyin yaratıcı kudretini uyuşturur; oysa tanrılar sustuğunda, insan kendi yaratımının zorunluluğuna uyanır. Mevcut dogmaya inanmak zihinsel bir körlüktür; yaratmak ise gerçek özgürlüğün, bireysel iradenin ve ruhun ateşle sınanmasının simgesidir. Kara, eserini yaratırken, her nefesinde beynini ve yüreğini kanatmış; kendi kanını mürekkep eyleyip felsefi düşüncelerini satırlara işlemiştir. Onun kelimeleri, yalnızca okunmaz—okuyanın damarlarında dolaşır.

Kitlelerin trajedisi, hakikatin varlığına rağmen epistemik olarak idrak edilememesinde yatmaktadır. Görmek ile kavramak arasındaki ayrım, çoğu zaman toplumsal bilinç tarafından göz ardı edilir. Toplumlar, doğdukları ideolojik habitusu—Pierre Bourdieu'nun tanımıyla varoluşun neredeyse görünmez yapı iskelesini—doğanın değişmez düzeni gibi kabul ederler. Bu yapı, bireyi hem sınırlandırır hem de ona güvenlik yanılsaması sunar; dolayısıyla bireyin yaşadığı mahpusluk yalnızca bir baskı rejimi değil, aynı zamanda bir "konfor hapishanesi"dir.

Taylan Kara'nın eleştirel söylemi, okura yalnızca bilgi aktarmayı amaçlamaz; esas hedef, bilişsel konfor alanını destabilize etmektir. Onun metinleri, psikanalitik açıdan "rahatsız edici uyarıcı" işlevi görür; okurun bilinçdışında bastırılmış çelişkileri gün yüzüne çıkarır. Bu nedenle Kara, okurunu ya kökten bir varoluşsal rekonstrüksiyona zorlar ya da onu kendi putlarının etrafında daha sıkı bir orbitaya mahkûm eder. Örneğin, basit görünen bir diyalog—"X eylemini yapacaksın... Yapacağım... Düşündüm de, X eylemini yapmaya karar verdim"—modern özgürlük illüzyonunun çarpıcı bir örneğidir. Birey, karar aldığı sanırken, bu karar önceden belirlenmiş normatif bir matris içinde, farkında olmadan kodlanmıştır. Burada felsefi olarak "özgürlük kurgusu içinde zorunluluk" paradoksu ortaya çıkar.

Kara'nın "Saçma Pandemisi" kavramsallaştırması, biyopolitik sınırları aşarak zihinsel bulaşmanın bir metaforu olarak işlev görür. Saçmalık, tıpkı biyolojik patojenler gibi yayılır ve entelektüel bağımsızlık sistemini çökertir. Toplumsal normlar, bu saçmalığın en güçlü taşıyıcılarıdır. Birey, yalnızca kendi kognitif kafesini değil, kolektif bilinçten miras aldığı sembolik kafesleri de taşır; üstelik çoğu zaman bunu fark etmez.

Taylan Kara'nın düşünce evreni, bireyin içsel ve toplumsal çatışmalarını bir bütün olarak ele alırken, insan doğasının hem trajik hem de paradoksal yönlerini gözler önüne serer. Kara'ya göre cehennem, ötekinin başladığı yerde değil, bireyin kendi iç topografyasında şekillenir; insan, başkalarını suçlamak veya eleştirmek suretiyle kendi ontolojik boşluklarını görmezden gelir ve öteki çoğu zaman yalnızca bireyin kırık yankıları olarak belirir. Bu perspektif, varoluşçu felsefenin öteki anlayışından radikal bir sapmayı ortaya koyar; cehennem, dış dünyada değil, iç dünyada gizlidir.

Kara, toplumsal kurumları, özellikle aileyi, yüzey-

deki normatif bütünlüğün altında gizlenen sistemik çürümeyi ortaya çıkarmak amacıyla radikal bir biçimde dekonstrüksiyona tabi tutar. Zerdüşt için Tolstoy varyasyonları klasik öngörüsünü alaycı bir biçimde dönüştürerek "Mutlu ailelerin mutluluğu da, mutsuz ailelerin mutsuzluğu da bir boka benzemez" der; bu yaklaşım, toplumsal normların arkasındaki çatlakları ve çürüme belirtilerini görünür kılar. Evlilik ve cinsellik konusundaki yaklaşımı, toplumsal normların ötesindedir; cinsellik bireysel ve gizli bir alan olarak kalırken, ötekiyle ilişkilerde yaşanan acının kaynağı ise bireyin kendi içsel çatışmalarında saklıdır. Benzer biçimde bilgi ve öğrenim de Kara'ya göre kurtuluşun aracı olmaktan ziyade bir yükümlülük ve sorumluluk alanıdır; insan, bilginin ağırlığı altında zihinsel zincirler üretir ve bu nedenle öğrenmek çoğu zaman bir bedel içerir

İnsan doğasının hâlâ Paleolitik bir düzeyde sabit kaldığını savunan Kara, teknolojik medeniyetin bu ilkel kökleri örtemeyeceğini ileri sürer. Auschwitz'ten günümüz savaşlarına uzanan tarihsel trajediler, dünyanın gözü önünde yaşanmış; insanlar ise bu kıyımlara çoğunlukla sessiz kalmıştır. Bu tutum günümüzde de sürmektedir. Bu yüzden Kara'ya göre, insan doğulmaz; insan olunur. Tarih ve bireysel deneyim, "insan" olmanın temel belirleyicileridir. Bu bağlamda kitlelerin bilinci, sosyal normlar ve ideolojik yapılar tarafından şekillenir; çoğu zaman birey, içinde yaşadığı fanusun farkına bile varmaz. Kara'nın dili sert ve kışkırtıcıdır; amacı, okuru bilişsel konfor alanından koparmak ve onu derin bir ontolojik sorgulamaya zorlamaktır.

Yazar, insan beyninin hâlâ ilkel çağlarda sabit kaldığını ve modern teknolojinin, yapay zekâdan megapolere kadar, bu varoluşsal körlüğü değiştiremediğini ileri sürer. 21. yüzyıl insanı, Kara'ya göre artık parçalanmış bir bilinçten ibarettir; her bir parça farklı bir program, öfke veya davranış modeliyle yönetilmekte ve modern birey kendi kimliğini bütün olarak deneyimleyememektedir.

Bilinç körlüğü ve toplumsal sorumluluk, Kara'nın eserinde tekrar eden bir temadır. Suçlular mahkemelerde yargılanabilir, fakat toplumun ortak bilinçsizliği asıl suçluluk zeminini oluşturur; "masum kamuoyu" ironisiyle kolektif sorumluluk gözler önüne serilir. Kara'nın "dünyanın en insancıl tavrı, insanın mevcut halinden tiksintektir" saptaması, bireyi pasif kabulden çıkarıp aktif bir sorgulamaya ve dönüşüme çağırır. Eser, okurunu rahatsız edici gerçeklerle yüzleştirerek, bir okuma

deneyiminden öte, bir bilinç pratiği haline gelir ve kişisel ile toplumsal dönüşümü eş zamanlı olarak hedefler. Bu bağlamda Kara, insanın hem içsel hem de toplumsal sancılarını gözler önüne sererken, okuru bilinçli bir dönüşüm ve kendini yeniden keşfetme yolculuğuna davet eder.

Sonuç olarak, Taylan Kara yalnızca bir yazar değil; çağdaş toplumun aynasında kendi yüzünü görmekten çekinmeyen, okurunu zorlayarak onun bilinç sınırlarını genişletmeye çalışan bir düşünürdür. O, görünürde umutsuz, bağımlılığa teslim olmuş bir dünyada bile insanın yenilenme kapasitesine olan inancını kaybettiğini izlemimi verse de bilir ki her şeye karşı karanlığı yenecek tek güç insandadır. Kara'ya göre insanın varoluşu, yalnızca doğduğu gibi var olmakla sınırlı değildir; her birey, kendi bilinci ve sorumluluk bilinciyle, yaşama artı bir değer katabilir. Bu nedenle, savaşlarda kaybolan bedenlerden çok, cehalet ve toplumsal bilinçsizlikten ölen ruhlar Kara'nın isyanının merkezindedir.

Onun eserleri, sadece okunacak metinler değil; varoluşsal bir deneyim, bireysel ve toplumsal uyanışın çağrısıdır. Okuru, kendi karanlığında kaybolmadan yüzleşmeye, kendi kırık yankılarını tanımaya ve bu farkındalıkla hem kendisini hem de çevresini dönüştürmeye davet eder. Böylece Kara, çağdaş bir bilge olarak, topluma karşı borcunu yazdıkları, duruşu ve ilkeleriyle ödenmiş bir biçimde ortaya koyar.

"Böyle de Buyurabilirdi Zerdüşt" yalnızca bir eser değil; kendi bilinç karanlığında yürümeye cesaret eden okurlar için bir pusula, bir çağrı ve bir meydan okumadır. Okuyucu, bu metin aracılığıyla kendi bilincini ve özgürlüğünü keşfederken, insan olmanın anlamına dair derin bir farkındalık kazanır. Eser, okurunu rahatsız edici gerçeklerle yüzleştirerek, bir okuma deneyiminden öte, bir bilinç pratiği haline gelir ve kişisel ile toplumsal dönüşümü eş zamanlı olarak hedefler. Bu bağlamda Kara, insanın hem içsel hem de toplumsal sancılarını gözler önüne sererken, okuru bilinçli bir dönüşüm ve kendini yeniden keşfetme yolculuğuna davet eder. Ve belki de en sonunda, her sayfa, okurun kendi karanlığıyla yüzleşmesi için bir ayna olur; her cümle, ruhun derinliklerinde bir iz bırakır, dönüştürür ve yeniden doğmaya zorlar.

*Böyle de Buyurabilirdi Zerdüşt.* Taylan Kara. Bulut Yayınları.

## Ahmet Çiçek

### BİR SENSİZLİK MESELESİ

Şimdi sensizlik diye bir şey var bu şehirde  
Sabahları üşüyerek uyanıyorum, mevsime inat  
Bedenimde ölü vücutların sıcaklığı  
Birkaç sarhoş damla gözlerimde  
Akşamdan kalma en az ben kadar  
Ve bilirler en az sen kadar  
Nasıl y/akıp gitmeleri gerektiğini

Şimdi sensizlik diye bir şey var bu şehirde  
Dilime suskunluğu yamaladım  
Gözlerime sürme gibi çektim körlüğü  
Ve gündelik bir günahla eşdeğerdir artık  
En büyük yalanlar, ihanetler, suçlamalar  
Ve can bildiklerimin nankörlüğü

Şimdi sensizlik diye bir şey var bu şehirde  
Eskisi kadar keskin değil kadehteki rakılar  
Bir beyaz şarkı çalmıyor artık kent radyoları  
Her kelime biraz öksüz  
Her şiir fazlasıyla yetim kalıyor.  
Her insan biraz yüzüstü, her sevgi yavan geliyor.  
Şimdi sensizlik diye bir şey var bu şehirde  
Varlığım katıksız bir yokluğun esiri  
Tutam tutam ölü toprağı yürüdüğüm yollar  
Gülüşlerimde kan kokulu cinayet izleri  
Yüreğimin isini silemiyor başka vücutlar  
Şimdi sensizlik diye bir şey var bu şehirde  
Usul usul unutuyor ve unutuluyorum  
Hiç olmamış kadar hükümsüzüm  
Yerel bir gazete sütununda  
Şiirim kayıplarına isyandır  
Kendim hiç kalırım kaybettiklerimin yanında.



Şimdi sensizlik diye bir şey var bu şehirde  
Sessizlik diye, renksizlik diye bir şey var  
Sanki tüm renkler biraz siyaha çalıyor  
Ve her şey seni hatırlatmakla o kadar meşgul ki  
Hiçbir şeyin elinden  
Hiçbir şey gelmiyor.

**Ahmet Çiçek**, 1980 Adana doğumlu.  
Uludağ Üniversitesi Türkçe Öğretmenliğinden 2004  
yılında mezun oldu. 21 yıldır kamuda öğretmen  
olarak görev yapıyor.

## Yolun Daimî Şagirti

**Akman Gedik**

Yolun, hayatın daimî şagirti idik. İkrar vermiş, talibiydik yolun ve hayatın. Talip olmak talep etmekten geçiyordu. Kısa cümleler kurup hayatı uzun uzun anlatıyorduk. Sözcüklerle muhabbetimiz vardı, geçmişe de uğruyordu yolumuz. Çocukluğumuza gidip gidip gelirdik. Geçmişe tekrar hatırlatmaktan ziyade, ona geleceğe yol almanın kilidi olarak başvurup özlem uyandırmaktı niyetimiz. Çocukluğumuz her çocuk gibi yalansız, dolansızdı.

İlk öğretmenimiz analarımızdı. Analarımızın dilinin bir kitabı yoktu. Kurallarını onlardan öğrendik. Zaten dünya dediğin bizim öğrendiklerimiz kadardı. Öyle sanıyorduk... Sonra büyüdük, okullu olduk. Başka bir dil öğrendik. Diller güzeldi, çok dil insan demekti, bilirdik. Hayatın ve yolun manası zaten insan ile başlıyordu. Öğrendikçe anamızın "hayat dersi" kitabını unuttuk. Öğretmenlerimiz okuyun, çok okuyun ama fikrinizi söylemeyin dediler. Anamızın diline, "dağ dili" dediler. Kelimeleri eksilince bağ diline dönüşmedi, eksildi. Şimdi kaybolma sınırında. Harf harf yan yana durmayınca, söze evrilemedi. Cümle kurmak nasip olmuyor kimileyin bu kimse(s)iz yaban, dağ diliyle... Oysaki bir dil insandı.

Hâlbuki hayatın ve yolun akli böyle demiyordu bize, öğrenin ve sorgulayın diyordu. Ondandır hayatın daimî şagirtiyiz hâlâ... Ve devam ediyoruz öğrenmeye. Öğrenmiş olsaydık, belki de yolculuğa devam etmezdik. Hayat daimî bir öğrenme yolculuğudur, biliriz.

Çok şey görmüştük, baktığımız ne kadar azmış meğer. İnsan kendi aynasında kendini görür. Eksik ya da fazla. Güzel bakınca gönül gözüyle görür. Gelecekte bir söylemimiz olsun diye, sözümüz var kendimize. Gönüllere dokunmaktır niyetimiz. Bir güzellikte, ahenkte bizim de iki sözümüz olsun diye yazıyoruz. Birbirini anlayanlara, tamamlayanlara aşk olsun...

Bir rüyanın içinde gibiydik... Bir uyanık bir düşteydik... İç yolculuğuna revan olmuş, ıssız bir yolda gidiyorduk. Yol nereye varır bilinmez, yolcu bunu kestiremez bazen. Geceydi, zifiri karanlıktı, ilerisini görmek mümkün değil kimileyin...

Bir yol ağzına geldik. Yol ikiye ayrılıyordu. Hangi yoldan devam gidelim diye düşündük bir an. Kararsızlık eşikte durmak gibidir, ne içeridesin, ne dışarıda...

Sonunda karar verdik sol kolun tarafındaki yoldan devam ettik. İleride görünen bir karaltı mıydı, başka bir şey miydi bilemedik. Yürü yürü baktık kocaman bir kaya. Düşündük, "Taş yola dair midir?" diye. "Dairdir hayata..." diye yanıtladık nihayetinde. Hayatın içinde taş vardır. Ya taşı kaldırmalı ya etrafından geçip gitmelidir insan.

Ya gidilecek başka yol yoksa ne yapmalı?

O zaman da aklın sınırlarını zorlamalıdır insan.

Düşündük...

Düşünürken bir baktık ki sabahın ilk ışıkları penceremizde. Oh! Rüya mış meğer. Derin nefes aldık. Işığın olduğu her yerde hayat vardır dedik, biline...

"Karanlıklar, gölgeler bizi bir yere götürmez. Çevrene bak, ışığa çevir yüzünü, gölgeyi göremezsin o zaman" dedi hayatın öğrencisi. Uyandık. Bakıyoruz...

Hayatın ve hakikatin yolcuları bilir manayı, sır tutarlar. Sır satmazlar. Bazen insan neden kendine yönelir, neden iç sesini dinler, iç terazisini tartar, bu soruların cevabını bulmak için kendine sorar. Yanıtını bulduğunda yanıtlar. Gördüklerini anlatamaz insan çoğu zaman. Dile gelirse tılsımı bozulur, söz aşırır. Kelimeler sözü eksiltir, tarif edemez diye korkar insan. Sözün hayatla bir anlaşması vardır, tarifi ve tabiri hayatın koynundadır. Atlas kapılardan geçilerek gökyüzüne varır ses. Çünkü insan iç sesinin peşi sıra

gider... Ve sırrını anlatacak bir musahip arar her dem. Bilir ki; insan insanda çoğalır. Musahibin anlatımıyla kendi ke/der(d)inin ayırıcına varır. Ve anlar ki insan kendi cevaplarının arayışında... Aradıkça yüreğine, iç sesine döner er geç. Aramak, anlamanın bir yoludur. Yola revan olmanın vaktidir...

Yola iki çocuk revan olmuştu. Biri kız çocuğu, gözleri gök mavisi, saçları gece karasıydı. Diğeri bir oğlan, sıska çelimsiz biri... Sevimli mi sevimliydi ikisi de... Yolu sis doldurmuştu. İki çocuk irkildi, elini gözüne siper edip ileriye bakmaya çalıştılar... Mümkünü yok yolun ilerisi görünmüyordu. Kazma sesleri geliyordu.

"Belli ki yolu açanlar var..." dedi kız. "Ama sisten bir şey görünmüyor..." diye devam etti konuşmasına.

"Sis dediğin gökyüzü ile yeryüzü arasındaki perdedir!" diye bir ses yanıtladı.

"Ama ilerisi görünmüyor yolun, ürkütücüdür!" dedi kız. "Zaten kötü bir zamandan geçiyoruz, neler yaşadık, bir bilseniz..."

"Yok!" dedi sisin içindeki ses. "İnsan yaşadıklarından daha fazlasını gördü, ama ders çıkardı mı bilemem?"

Yürüdüler, çok yürüdüler...

Mevsim sarı bir renge bürünmüştü. Hüznü çağrıştıran sarı yürümüşü ağaçların yapraklarına. Uzaktan bakınca ağaçlara, her dem ağlayacaklarmış gibi gelirdi insana. Hüzün sarısı yapraklar yağardı mevsimin asık yüzüne. Yüreklere hüznü dair ne varsa hasada durur, demlenirdi. Sonra olgun sözler dökülürdü dudaklardan. Gönülden gönüle maya tutardı söz... Ve herkesin yüzünde bir ayrı hikâye olurdu.

O iki çocuk durmadan yol alıyordu. Aydınlanıyordu onların geçtiği yerler. Gönüllerin hasat beklediği bir mevsime dönüyordu güz, biraz kederli biraz hüznü biraz buğulu... Ayrılığı akla getiriyordu biraz da...

Her bir şeyi kanıksar insan, çok erken unuttur başına gelenleri. Unutmayın, aklınızın bir köşesinde bulunsun. Felaketin iyi yönleri de vardır, bakarsın insana gönlünün kapısını aralar, empati kurar, vicdan mayalar.

Kızın yüzüne bir gülümseme yayıldı. Bir baktı ki sis dağılmış, yolun ilerisi görünüyor. Güldü... Gün doğmuş, günü aydınlatıyordu...

İnsanı anlamak ne mümkün. Zira çok manalı bir varlıktır insan, say ki bin manalı kapı. Kimi konuşur öylesine, ortaya karışık misali, hamdır sözleri... Ortalığa salınınca pek bir yavandır. Hiçbir yüreğe dokunmadan, hiçbir gönüle konmadan geçip giderler... Sınırle, kinle savrulmuşlardır ortalığa. Söz bu, gönülde durduğu gibi durmuyor. Ağızdan çıkınca geriye dönüşü olmaz kimileyin. Pişmanlığı, gözyaşı ile yıkanmaya sebep. Yüreğe yara üstüne yara, acı üstüne acı eklenir sonrası. Ya gamsız olup takmazsın ya da acılar değdiği yerde kök salar. Melhemi insanın acısını almakta yatar...

Sadece insanın dışına bakanlar görmez içerisini...

"Acıyı görenler, insanla hemhal olanlardır." der yaşamın, hakikatin yolcuları.

Çünkü sevgi kendiliğinden yeşermez, ilkin onu yüreğin derinine ekmek gerek. İlkin vermek gerek, vermeden beklemek olmaz.

Sevgi dediğin yağmur sonrası doğan güneş, toprağın kokusu ya da derin sessizlik...

Gidenin yolculuğu kendinedir, bilir yaşamın yolcuları. Kendine, kendi içine, sesine...

Yorulduğu da olur insanın.

"Güzün hüznüne sayın." diyorlar.

Güz, insanın kederlerini depreştiren, yüreğine sarılar yağdıran, parıltısını daha silik ve soluk tona ve giderek devinimini beyaza devreden bir zamana bırakmıştı kendini. Yola revandı yolcu. Yol tepelerin, dağların dalgalı sırtlarında evrilib gidiyordu... Ve ufka çağırır o seseydi yolcunun sesi. Git git... Yine kendisineydi yönü insanın, kendi içine...

Kimileyin mor dağların ardında zikzaklar çizip kaybolduğu olurdu yolun.

İnsan dediğin ara ara yorulmuş. Kendi kendine konuşmuş, sesi içine kaçır, duyulmaz olurmuş... Ses sessizlik, yol ise bir izmiş... Süretilene aşk olsun.

Öğrenmek bir daimî yolculukmuş esasında. Rüzgâr yolun daimi yareniymiş... Yol boyunca hasbihal eyler, sesi geri getirirmiş insana. Ve hayatın daimî şağırtı olan budala şair demiş ki:

"Sesim rüzgârla gider..."

## Zümrâl Leyla Cengiz

### MEZAR

I.  
 Beyaz mermerlerle bölünen,  
 gece siyahlı rüyalar gördüm.  
 Başucumdaki mum ışığında  
 kendi karanlığımdan korktum.  
 Sonra döndüm,  
 dedim ki kendime:  
 "Sırtım yere gelmez toprakta,  
 anısı kalbimde, saymadım kaç kişi gömdüm."  
 Her gece toprak olur;  
 avuçlarıma gömerim acıları, anıları.  
 Zihnimde boş olan en ufak zerre  
 şiirlere gebe.  
 Gülmeyen yüzlerimiz içimizin aynası.  
 Yaramız, ihanet vaktinin aynısı.  
 Haddini aşarcasına akıp geçen zaman!  
 İçimin tüm damarlarını bulanıklaştırdı.

II.  
 Hangi ölüm kan kusuyordu üzerime,  
 bilmediğim akşam saatlerinde bir sıkıntı,  
 bir gül gibi açar içimde.  
 Sigaram yarım yanar bazı zamanlarda.  
 Belli,  
 dolanmış bileklerime bir hasret ipliği.  
 Her gece rüyama giren bir kırmızı el,  
 kimin kanıydı, bilmiyorum.  
 Onca vedayla, aşkla ve ölümlle ölmüştüm ki...  
 Sanırım Tanrı'nın eli.  
 Tanrı arkamdayken içim rahattı ama yandı canım,  
 bundanmış içimin kırmızısı.  
 Tanrı'nın ellerine yapışmış kanımın şarap kızılı.



ZÜMRAL LEYLA CENGİZ, 14 Kasım 2006'da doğdu. İlkokul ve ortaokul yıllarında kitaplarla arasında mesafe olsa da lise döneminde edebiyatın büyüğü dünyasıyla tanıştı. Şiir yazmaya ve farklı şairlerin izini sürmeye yönelerek sözcüklerin kendisine açtığı kapıları keşfetti. Her dizesinde kendine yeni bir yol açan, kelimeleri bazen bir tılsım, bazen de bir sığınak olarak gören Cengiz, bugün Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde ikinci sınıf öğrencisi olarak eğitimine devam etmektedir.

## Halk Şiirinin Çağdaş Türk Şiirine Etkileri

Bircan Çelik

Türk şiiri, Tanzimat'tan sonra üç ayrı damardan beslenir. Batı Edebiyatı, Halk Edebiyatı ve Divan edebiyatı. Cumhuriyet döneminde Milli Edebiyat'ın şiirle olan bağı şairlere esin kaynağı olur. Dolayısıyla uyaklı şiirlerle, türkü edası olan şiirler hat safhaya taşınır. Halk şiirinden yararlanma olayı ise çağdaş edebiyatımızda iki ana koldan yürütülmüştür:

a) Halk şiirini ölçek, nazım biçimi, dil ve içerik bakımından taklit etmek.

b) Halk şiirinin ölçek, biçim, dil ve söyleyiş öğelerini gerektikçe ham malzeme olarak alıp onları yeni bir içerikle doldurmak<sup>1</sup> amacı öncelenir (*Güzelleme, Koçaklama, Taşlama, Ağıt, vb.*). Bu türler kendi aralarında da ayrı ayrı sınıflandırılır. Şairler ürünlerine bu kaynaklardan oldukça fazla malzeme taşırlar.

II. Meşrutiyet'ten sonra Türkçülük ideolojisinin oldukça yayılmasıyla birlikte Halk Edebiyatına yönelimler ve bu birikimden yararlanmalar hız kazanır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise, *Memleketçi Edebiyat* furyası alır başını gider. Bu dönemi çok gerilere gitmeden başlatırsak, Cumhuriyet dönemindeki şairlerimizden Ahmet Kutsi Tecer, Sabahattin Ali, Necip Fazıl gibi şairler halk şiirinden yararlanıp üslûp oluşturmayı sürdürmüşlerse de başarılı olamamışlar. O dönem âşık geleneğiyle yazılan alaturka türküler, maniler, bugünün modern şiirini nereye kadar götürebilirdi ki! Halk dilinden etkilenip ve o dili dönüştürerek kendi şiirini yazan şairler olduğu gibi yerel dildeki deyişleri olduğu gibi aktararak şiir kuranlar da olmuştur.

Sanatı bir ayna gibi görmek ve yorumlamak diye algılasak gerçeklik ve tarih şuurunu etik kavramlar içerisinde, estetiği de önkoşul olarak sunmak ve

yaymaktan geçer. Dikte edilenlerin daha iyi olduğu tartışılır ve oldukça da karmaşıktır. O yüzden halk şiirini, deyişler, maniler, kısacası yerel ağız kes-kop yapılarak, şairane bir dil ile sözüm ona *geleneği* sürdürmek adına ve *halkın şiiri* diye anonim olanın okura aktarılması değil ki! Bu kısır döngü edebiyatımıza bir şey kazandırmamıştır.

Halk şiiri geleneğinin öncüleri ve gerçek temsilcileri: Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Dadaloğlu, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Erzurumlu Emrah, Gevheri'dir. Bu geleneğin son dönem temsilcileri arasında Âşık Veysel, Murat Çobanoğlu, Âşık Reyhani, Âşık Şeref Taşlıova ve Âşık Mahzuni Şerif sayılabilir. Bizim konumuz; 1940'lı yıllardan başlayıp 1980'li yıllara uzanan zaman diliminde halk şiirinden beslenip, folklorik motifleri şiirine işleyerek modern şiir yazan şairler.

Bu konuyu besleyen Nurullah Ataç'ın *Edebiyat Bilgileri*'ndeki "İşin Kolayı" adlı yazısı önemli:

"Neden bu kadar seviyorlar halk şiirini? Bana öyle geliyor ki, halk şiirinde gerçek bir sanat kaygısı olmadığı için, gerçek bir sanat araması olmadığı için seviyorlar. Kolay güzellikler yaratmak hulyasıyla seviyorlar. Kendilerini bırakacaklar, sözlerine bir çeki-düzen vermeye özenmeyecekler, kendiliklerinden çok güzel eserler yaratacaklar. Halk şiirini sevmiyorlar, ondaki kolaylığı seviyorlar; kendilerini düşüncenin sıkısı altına koymaktan kurtardığı için seviyorlar onu. Şairlerimiz, düşünürlerimiz, yaratmanın bilinçle güçlüğü katlanmayı buyurduğunu anladıkları gün, halk şiirine bağlanmaktan kurtulacaklar."<sup>2</sup>

Folklor'a farklı bakış açısıyla bir tanımı Gorki yapıyor:

<sup>1</sup> Cevdet Kudret, *Edebiyat Bilgileri Cilt - 1*, İnkilâp Yayınları, 2003, s. 304.

<sup>2</sup> Nurullah Ataç, *Edebiyat Bilgileri*, s. 308.

"Tekrar ediyorum: Sanatın başlangıcı folklor. Folklorunuzu derleyin, onunla öğrenin, onu işleyin. Folklor sizlere de biz şair ve yazarlara da çok malzeme sağlar. Geçmişimizi ne kadar iyi bilirsek şu anın büyük anlamını o kadar derin ve mutlu bir şekilde kavrarız."<sup>3</sup>

Ülkemizde folklorik motifleri şiirlerine işleyen *Sosyalist Gerçekçi* (1940 Kuşağı) şairleri ve ulusalçı kanattaki şairleri, 1970'li ve 1980'li yıllara kadar uzanan süreçteki birkaç şairi yazı gündemine alarak incelemeye çalışacağım.

Toplumcu ve ulusalçı damardan gelen -iki kanattaki- şairlerde, Anadolu geleneği, yerel dil ve folklorik motiflerin izleri oldukça fazla görüldü. Birçok usta şair, *halk şiiri* hakkında yazılar yazdılar. Oldukça da tartışmalar yaşandı o dönem.

Cemal Süreya, "*Folklor şiire düşman*" dedi. Turgut Uyar, "*Bütün bu irili ufaklı ozanların yazdıklarını, çoğu zaman, hatta her zaman eskinin, geleneğin bir daha söylenmişinden öte bir değer taşımayan bu manzumeleri, bir folklor malzemesi saymak gerekir mi bilmiyoruz?*"<sup>4</sup> diyerek eleştirisini beyan etti. Aslında folklorik öğeleri şiirlerine işleyen şairler folklorun genç bir bilim olduğunu biliyorlardı. Batı ülkelerinde 1846'dan bu yana İngilizce *folk* (halk) ve *lore* (bilim) sözcüklerinden gelen 'folklore', o tarihten önce bilim sayılmamıştı. Ülkemizde de *folklor bilimi* 1913'te Rıza Tevfik'in *Peyâm* gazetesinin "edebî ilâve"sinde "Folklor" başlıklı yazısında ilk defa anılır ve böylece yaygınlaşır.

Folklorik öğeleri şiirlerine işleyerek modern şiire dönüştüren şairleri analizim:

Nâzım Hikmet, Behçet Necatigil, Enver Gökçe, Ahmet Arif, Adnan Özer, Cahit Külebi, Şükran Kurda-kul, Ahmet Muhip Dıranas, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ali Püsküllüoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Vedat Türkali, Ahmet Ada, Hilmi Yavuz, Haydar Ergülen, Tahsin Saraç, Ülkü Tamer, Yaşar Miraç, Hüseyin Ferhad, Adnan Yücel, Süreyya Berfe, Gülten Akın, Sennur Sezer, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Turgay Fişekçi, Şükrü Erbaş diye sıralama yapabiliriz. Bu şairlerden birkaçını yazı gündemine alarak, folklor'u şiirlerine nasıl aktardıklarına ve etki alanlarına kısa değinmelerle açıklık getirelim:

**Enver Gökçe**, Taşradan çıkıp *Gurbet yurdumuzdur bundan böyle* diyerek Ankara'ya varıyor yolu. İlk, orta, lise ve üniversite eğitimini başkentte tamamlıyor. Şiirinin ilk evrelerinde Ankara'da halk ozanlarıyla tanışması, şiirin başındayken yerel dili benimseyip şiirine aktarmasında (Âşık Ali İzzet, Âşık Veysel, Habib Karaaslan gibi) ozanlar etkili oluyor. Gökçe'nin halk edebiyatına yatkınlığı olduğu gibi ayrı bir sempatisi de vardır. Garipçilerle arası iyi değildir, bu akımı *hasta sanat anlayışı* olarak nitelendirir.

Garipçiler'in karşısına *Ant* dergisiyle çıkıp devrimci sanat topluluğunu oluştururlar. Kurdukları anti-faşist dernek olan Türkiye Gençler Derneği (TGD) ile de aktif çalışmalarına devam ederler. "*Haydi/ Ha/ Kardeş/ Yürü/ El/ Elele/ Halay/ Çeker/ Gibi/ Yürü*" gibi protest bir dil kullanması siyasi dünya görüşünü belirten devrimci yanından geldiğini düşündürür. Nâzım'ın sosyal ve estetik yönü çok güçlü olan şiir poetikasını da keşfetmiştir Gökçe. Neruda'yı en büyük ozan diye tanımlar, onun hayatıyla örtüştürür kendi hayatını. Neruda'dan çeviriler yapsa da şiiri, pratikte ve teoride etki alanına pek girmez. Gökçe, sosyalist yanı etkin, sınıf edebiyatına yakın, salt bir diyalektiğin peşinde olur. Şiir sanatını sosyo-politik bir mücadelenin bir aracı olarak görür ve halktan biri olarak da dinamik bir şekilde folklorik öğeleri kullanarak devam eder sanat hayatına.

"*Fakültenin yanı demirden köprü/Fakültenin önü bir sıra kavaktı/ Biz bir garip yiğit kişiydik/ Bütün hürriyetler bizden uzaktı.* Ayrıca "Ağıt" (s. 46) şiiri de bunlardan bir tanesidir. Erzincan depremiyle, Adapazarı depremi arasında koşut kılınan doğa olayının ağıt isminden de anlaşılacağı gibi başlı başına epik şiir özelliğini taşır Ağıt şiiri.

Gökçe halkın ezilmişliğini, yoksulluğunu, kırsalın dramını önceler; kentli bir şair olarak. Ayrıca yerel kültürün deyişlerinden, uyaktan ve Divan şiirinden oldukça yararlanır poetikasını belirlerken.

**Behçet Necatigil** şiirinin izini, önce Selim İleri'nin yazdığı *Kırık İnceliklerin Şairi: Behçet Necatigil* adlı kitaptan sürelim. Selim İleri şöyle diyor: "Folklor, tarih, görgü iç içe, Necatigil'in çağrışımlar silsilesinde belirir." (s. 46) "Necatigil eskiden asla vazgeçmez. Eskiyi yaşatmak için özel çaba harcar. (...) Burada, Divan ve halk şiirinin 'milli' sayılması, muhakkak ki, şairin şiirde -ve sanatta- 'süreklilik' arayışına da bir işarettir." (s.

3 Yuri M. Sokolov, *Folklor: Tarih ve Kuram*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara 2009, Çev: Yerke Özer, s. 28-29.

4 Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık*, YKY, 3. Baskı, İst., 2014, "Dergilerde / Gene Halk Şiiri" yazısı, s. 159.

34) Bir başka tespiti de şudur İleri'nin: " 'Çevre' şiirinde, uzaktan uzağa folklorla yaslanılmıştır." der. (s. 28)

"Yarin mendili nakışlı/Okşadım ellerimle/Göz göz üzerimde/Çevrenin bakışı"<sup>5</sup>

Necatigil, halk şiiri ve halk edebiyatının 'masal' öğelerinden de yararlanmıştı. Selim İleri, bunu da şöyle açıklar: "Behçet Necatigil bir konuşmasında, *Dar Çağ'daki "İlık Saat", "Bahara Girerken Balad", "Töre"* gibi şiirlerinin 'masal'la ilişkisine değinmiştir." (s. 57)

*Ben aslında hiç de cellat değilim/İster miyim can versin yaşamak özlemi hapis./Ama böyle yapmasam/ Benden önce sizin töreleriniz.* (Töre, s. 174) "...abdali, asfalt ovalarda yürütmeye kararlıydı." der. (s.69)

Necatigil şiirinde folklor izleği başlı başına başka bir yazının konusu aslında. Şiirlerinde kullandığı isimlere bakılırsa; Dicle, Aslı, Leyla, Ferhat gibi efsanelerden aktarılan şiir özneleri, onun gelenek ve halk şiirinden fazlasıyla yaralandığı ve efsane isimleri yaşattığı görülür. Dolayısıyla Necatigil bazı şiirlerinde gelenek'i ustalıklı dönüştürerek modern şiirini kurmuştur.

Necatigil'in ölümün ardından arşivinden aruz vezniyle yazdığı, kaside tarzı klasik şiirler çıkar. Şairin kızı Ayşe Sarısayın, kasidelerinin yayımlanmama nedenini, eski yazı olmasına bağlar. Bu kasidelerden ilki olan "Kaside-i Çaiyye"den bir alıntı yapalım:

"Kâfile-sâlâr-ı Zonguldak olur serdârımız/ Da' vete eyler icâbet vâli-i zî-şân gelir// Hâmi-i feyyâz-ı mektûbân-ı devlettir Uluğ/ Nâdiren ezmân-ı dehre böyle bir sultân gelür"<sup>6</sup>

**Ahmed Arif**, 1940 Kuşağı şairlerindedir. Güneydoğu Anadolu halk kültürünü ve orada yaşanan trajedileri protest/ideolojik bir dil kullanarak, hatta destan diyebileceğimiz tarzda folklorik öğeleri modernize ederek şiirine taşır. Nâzım'ın mimarı olduğu Sosyalist Gerçekçi şiirin yolunda ulusalcılara karşı, sosyalizm sevdasıyla halktan emekçiden yana dağların şiirini yazar. O dönemin ideolojik şiirlerine baktığımızda bir kanonlaşmaya doğru yönelim görülür. Ahmed Arif, tek kitabı *Hasretinden Prangalar Eskittim*'le (1968) 1940 Kuşağı şairleri içinde en çok şiirinden söz ettiren şairdir. Bugün halen baskı üstüne baskı yapan bu kült kitap *Hasretinden Prangalar Eskittim*dir.

Cemal Süreya, 'Folklor şiire düşman' dediyse de

5 Behçet Necatigil, *Şiirler- Bütün Yapıtları*, YKY, 7. Basım. Hazırlayan: Ali Tanyeri- Hilmi Yavuz, s. 43.

6 Ayşe Sarısayın, *Sözcükler* Dergisi, "Necatigil Arşivinin Kuytularından: Kasideler" yazısı, S. 60, s. 93.

Ahmed Arif'in şiiri için: "Uzun ve tek bir ağıt gibidir onun şiiri" der. Arif'in taşrayla ve toplumsal olaylarla ilişkisi açısından "Otuzüç Kurşun" devlet tarafından işlenmiş bir cinayetin ağıtıdır. "Adiloş Bebenin Ninnisi" ise başlı başına destan niteliğinde bir realitedir. Dolayısıyla 'dağ', 'kurşun', 'ağu', 'mavzer', 'kelepçe', 'buğday', 'toprak', 'işçi', 'emek', 'aş', 'başak', 'zindan', 'kan', 'eşkiya', 'namlu', 'mahpus' gibi sözcüklerle örülü başkaldırının şiirleri, şarkı ve türküler olarak bestelenip okundu birçok sanatçı tarafından. "Sevdan Beni" şiiri bunlardan bir tanesidir.

Ahmed Arif şiirinde toplumsal olaylar ve bu olayların gelişim süreçleri, ezilen halkın biçimsel özellikleri ve şiirin nesnelere olan bağıntısı tarihe not düşülmüştür. Tarih suuruyla birlikte tarihe karşı direnci ve onuru insan ediminin yanına koyarak, yüksek sesli dinamik bir şiirin şairidir. "Uy Havar!" şiirinde Diyarbakır ağzıyla yazdığı ve o yörenin türkülerinden beslenerek, 'leylim-leylim', 'uy havar', 'sevmişem', 'dosto' gibi sözcükleri lirik aktarımıyla şiirlerinde görmek mümkün.

*Hasretinden Prangalar Eskittim*'de Kürtçe sözcüğe rastlamıyoruz. Fakat, "Attilâ İlhan'ın *Varlık* dergisi için hazırladığı antolojide (1948) "Rüstemo" şiiri "Rüstem" adıyla çıkar ve 'dostooo' sözcüğü de 'dost' olarak değiştirilir. Bazı kaynaklarda farklı anlatımlar olsa da, "Rüstemo" şiirindeki 'dostooo' sözcüğünün 'Cano' olarak da alındığını görürüz. Ahmed Arif, şiirin yayımlanması için bu değişikliği yaptığını anlatmaktadır. Aslında 'dostooo' sözcüğü Ortadoğu'daki pek çok dilde kullanılan *dost* sözcüğünün Kürtçedeki seslenme halidir. Şiir özne Rüstemo eşkiyadır, aşiretinin yaylak-kışlak arasındaki seyrini anlatır."<sup>7</sup> Ahmed Arif "Rüstemo" şiirini *Hasretinden Prangalar Eskittim* kitabına almaz. Kitaba girecek kadar değerli görmez bu şiirini çünkü.

Halk destanlarından biri olarak adlandırabiliriz. "Rüstemo" şiirini. Aynı zamanda şiir özneyi devletin yerel güçleriyle kavgalı sosyal bir eşkiya olarak da okumaktayız. "Uy Havar" şiiri de bunlardan biridir. *Yangınlar,/ Kahpe fakları,/Korku çığları/Ve irin selleri, aç yırtıcılar,/Suyu zehir bıçaklar ortasındasın./ Bir cana, bir başa kalmışsın vay vay!/Pusatsız, duldasız, üryan/ Bir cana bir de başa/ Seher vakti leylim – leylim/ Cellât nişangâhlar aynasındasın./Oy sevmişem ben seni..."<sup>8</sup>*

7 Selim Temo, *Türk Şiirinde Taşra*, Agora Kitaplığı, 1. Basım, İst., s. 297-298.

8 Ahmed Arif, *Hasretinden Prangalar Eskittim*, Cem Yayınevi,

**Cahit Külebi**, Ulusçu dünya görüşüyle, halk şiirini ve folklorik motifleri nasıl ne şekilde şiirinde kullandığına bakalım: Külebi'yi halk motiflerini, modern şiire taşıyanların başında ve bu alanı açanlar arasında ilk olduğunu söylemek gerekir. Hatta birçok kaynaktan "Modern Âşık" tanımlamasına rastlarız Külebi için. Anadolu külliyyatından esinlenip, geleneği modernize eder. Uyaklı güzellmeleri, türküleri, tekerlemeleri ve humor'u şiire yedirerek biçim denemeleri yapmış, gazeller de ise lirizmi iyi kullanır şair. Şiirlerinde öne çıkan Türkiye ve bayrak, ulusçu bakış açısıyla yurt ülkesünü içselleştirip şiirine taşıyan yerli bir şairdir. Külebi şiiri için Orhan Kahyaoğlu şöyle bir tanım getirir:

"Halk şiiri geleneğinin dilinden, ağzından, söyleyişinden öyle ilginç biçimde yararlanır ki, ortaya değişik bir şiir yapısı çıkar."<sup>9</sup> Hatta toplumcu şairlere de gönderme yaparak, protest bir dille değil de hakikatin izinde benzetmeleriyle, musikiyle, doğayla şiirini besler, arı-duru bir dil kullandığını işaret eder. Külebi'nin herkesin iyi bildiği "Tokat'a Doğru" şiiri bu tanıma yanıt veren bir örnektir. Şair toplumsal çıkmazların yaşandığı durumlarda bile "Türk Mavisini"ni bir umudu aşılama, coşkuyu harekete geçirmek için "Binsem üstüne bulutların", "Türkiye'ye hep yağmur yağsın diliyorum." gibi aktarılanlar girift imgeler değil, halkın bakış açısına ve algısına göre umudu yalın bir dille ve hatta çağrışımlar da yükleyerek kullanır. Anadolu'daki deyişleri, türküleri, masalları, folklorik öğeleri, yerel halkın algısına hitaben şiirine aktarmayı poetik sorumluluğu olarak görmüştür Cahit Külebi.

**Gülten Akın** şairimizin çocukluğu, türküler, masallar ve manilerin çokça olduğu Yozgat'ta geçer. Şiirlerinde Anadolu kültürüne hâkim olma nedeni ise, eşiyile birlikte ülkenin birçok yöresini dolaşıp oralarda yaşamış olmasından gelir. Bulunduğu yörenin dilini, folklorunu, halkın yaşam(a) tarzını da birikimine ekleyerek, TDK'da çalıştığı dönemlerde *Halk Dilinden Bir Top Gül* adlı bir derleme kitap yayımlar.

Akın'ın Kırmızı Karanfil, *Ağıtlar ve Türküler*, *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*, *Seyran Destanı* ve *Celâlıler Destanı* Sosyalist Gerçekçi sanat anlayışına yakınlaştığı zaman diliminde yazdığı kitaplarıdır.

1970'li ve 1980'li yıllarda ülkemiz siyasi bir çıkmazın içinde, toplumsal ayaklanmalar en üst seviye-

Mart 1994, 34. Basım, s. 63.

9 Orhan Kahyaoğlu, *Modern Türkçe Şiir Antolojisi*, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, 2015, Cilt-1, s. 348

de ve mahpushaneler devrimci gençlerle doluydu. Elbette şairler, şiirlerine bir umut olarak gördükleri ağıtları – türküleri kalemlerinde yapılandırarak bir değişim sürecini sağaltmak adına yazıp aktardılar okura. İşlevseldi ya da değildi, tartışılır, tartışıldı da. Özellikle 12 Eylül döneminde toplumcu şiir çizgisinde olan bazı şairler, bildirişim dili ile günceli hemen şiirleştirdiklerinden, şiirin uzağına düşenler de olmuştu. Gülten Akın 12 Eylül döneminde hem halkın hem de kendi oğlunun *mahpushane anasıydı*. Üstelik çocukları mahpus olan acılı anaların bu mücadelesinin içinde olmaları için ses getiren örgütlü çalışmalar yaptı. Kırmızı *Karanfil*'li de toplumsal kavganın gündemde olduğu bir dönemde yayımlar; aynı zamanda *Kırmızı Karanfil* Akın şiirinin dönüm noktasıdır.

Akın'ın folklorla yaslanan *Ağıtlar ve Türküler*'le, *İlahiler* kitapları acıyı içselleştirirken -anne duyarlılığının ağır bastığı- şairaneliğe yakın bir dil kullanır. *Ağıtlar ve Türküler* kitabında "İlahiler" bölümüne aldığı "Sarı Gelin Türküsü"<sup>10</sup> şiiri, aslında halk ezgileriyle yorumlanan bir türkünün adıyla koşuttur. "*Erzurum çarşı Pazar leydim aman aman / Leylim aman aman leydim aman aman sarı gelin*" Birçok sanatçı öyküsü olan türküyü yorumladı. Gülten Akın ise bu türküyü öyküsünden esinle sadece ismini kullanarak modernize edip nakaratlar halinde yazdı. Üstelik türküyü şiir içerik bakımından birbiriyle örtüşmemekle birlikte üslup açısından bu tarz şiirler türkü formatındadır diyebiliriz.

"Cümle hal insan halidir/ Yiğit başına iş gelir/ Bendi mapusane olur/ Oy sarı gelin/ Dolar gürleyi gürleyi" (s.139)

Gülten Akın'ı folkloru şiirlerine aktaran Üçüncü Kuşak şairlerinden ayrı değerlendirmek gerekir. "Her has şiir, gelenekten geleceğe doğru akar" diyen Akın, anonim olanı değil, folklorik özellikleri modernist bir duyarlılıkla ve yeni kuşağın da bu sanatın özünü tanıması için hem de poetik şiir sanatı üzerinde teorik bilgiler üretmeleri için halk şiiri kaynaklarını iyi kullandı. Bu sözü iyi bir örnektir; "*Türk toplumcu edebiyatının, şiirinin kökeni, halk edebiyatımız şiirimizdir, öteki folklor ürünleridir*"<sup>11</sup> diyerek, halk şiiriyle folklor'u bir birbirinden ayıran özelliğini işaret eder. Çağdaş Türk şiirinin nadide şairi poetikasını bu şekilde sabitlemiş olur.

10 Gülten Akın, *Ağıtlar ve Türküler*, *Toplu Şiirler- II*, YKY, 3. Baskı, İst 2016.

11 Gülten Akın, *Şiiri Düзде Kuşatmak*, YKY, I. Basım, 1996 İst, s. 157-158

*Kırmızı Karanfil*'deki, "Kış", "Güz", "Koçaklar Ağıdı" şiirlerinde yerel sözcükler ve folklorik öğelerden yararlanarak, insanı ve toplum belleğini şiirinin merkezine taşır. "Güz" şiirinden örnek:

*Gazel düştü Derelere ay Yârim/ Kavga bitti. Silahını duvara as/başladı Ocağın krallığı, Ormana git/baltanı al köşeden, çocuklarımızı öp.*<sup>12</sup>

**Adnan Yücel**, Üçüncü Kuşak'ın Sosyalist Gerçekçi şiir anlayışıyla ürünler veren Türkçe öğretmeni şairlerimizdendir. O dönemin şairleri genelde Anadolu'nun kasaba ve köylerinden gelip kentlere yerleşirler. Şiirlerine baktığımızda; halk, köylü, emek, işçi, sömürü, dağ, kavga, ölüm, aşk, kan, acı, dostluk gibi sözcükler, sömürüye ve burjuva düzenine karşı savunma aracı olan şiirlerle bütünleşir. Dolayısıyla direnişin somut göstergesi kabul edilir bu şiirler. Dönemin baskın sözcükleri Adnan Yücel şiirinin de vaz geçilmez olur. Folklorik öğeler, türküler, deyişler, aşk terminolojisi adeta şiirlerinin bel kemiğini oluşturur.

"Dersim Dağları" şiiri başlı başına türkü havasıdadır. Dönemin siyasi atmosferin yüksekliği, bazı şairlerde kırsaldaki insanları etkilemek adına, folklorik motifli türkü formatında ve uyaklı şiirlerle adeta bir bağ oluştururlar, Adnan Yücel'de bu şairlerimizdendir.

*Dersim dağlarında ot kucak kucak/ Ne bilsin ki dostlar böyle olacak/ Yağmur diye gökten kurşun yağacak/ Yol verin geçelim Dersim dağları*<sup>13</sup>

**Adnan Özer**, Trakya folklorundan, türkülerden, ağıtlardan, Latin Amerika ve daha birçok ülke şiirinden beslenerek, modern olduğu kadar da özge bir dil'i oluşturan ve bunu şiirine aktaran şairimizdir. Yerel'i modernize ederek aktarmak ustalık ister. Yerel şair olmak da başka bir şeydir elbette.

Özer şiirinin otantik yanı ve köklerine bağlılığı, göçmen olmasından kaynaklanır. Sanatında da dert edindiği bir durum olarak okunur özü. Şair özlemi, hasreti, 'öteki' olmanın iç sızısıyla çocukluğunu, köyünü, örf adetlerini, ebeveynlerini ve kısaca Balkanlardan Trakya'ya ve oradan İstanbul'un kenar mahallerine kadar uzanan şiir yolculuğunda özünü sağaltır ve adeta 'göçmenliğin şiir'ine çalışır. Örneğin, *Yol Şarkıları*<sup>14</sup>'ndaki uzun şiirler okunduğunda daha iyi görülecektir işaret ettiğim durum:

12 Gülten Akın, *Kırmızı Karanfil*, *Toplu Şiirler- 1*, YKY, İst, 4. Baskı, s. 113.

13 Adnan Yücel, *Acıya Kurşun İşlemez*, Yurt Kitap Yayın, Ankara 1985, s. 42.

14 Adnan Özer, *Yol Şarkıları*, Everest Yayınları, İstanbul 2016.

*"Annemi aldın,/ bir karım vardı dağ arpası saçlı, onu da aldın./ Dökülür şimdi ıslığım ayazın ırmağına./ Ah Trakya, kumru cumalar, üveyik cumartesiler ülkesi,/ cesedim dönecek elbet sana, göçmenliğe hatıra..."*<sup>15</sup>

Özer'in ailesi Bulgaristan göçmeni, dolayısıyla göç, göçmenlik ve kimlik sorunu birçok şiirinin ana temasını oluşturuyor. Çocuklukla hemhal olan bir geçmiş ve taşrada canlı duran kökler, şairin koca metropolde yalnızlığının simgesi ve imgesi olur.

*"Yine de gölgen büyük ve kara/ çocukluğumun taşrası/ Büyük ve kara kasaba gölgen renksiz soluğun/ kuzey rüzgârının öpücüğü altında/ Ve güneşli/ beklenmedik tatlı günlerin de var bir başak gibi sallanarak nenden çıktığında zaman"* der Paplo Neruda (Çocukluğun Taşrası).

Şairlerin düşlerinin, hayallerinin büyük özlemle köklerini hep canlı tutan ve aynı göksel örtü altında sözcüklerle buluşması değil de nedir!? Bakın, Adnan Özer nasıl doğrular bu durumu:

*"Anladım ayna tutar şairler/ ev ışıklarından, yurt ışıklarından/ halkın gözlerine, ölümden gizlice"*(s.12)

Adnan Özer şiirinde sesli harfleri barındıran bazı sözcükleri şiirinde bariz bir şekilde görmek mümkün. "*Ne zaman onur duysam yaza verdiğim 'ömürçükten'*" gibi... Atalarının [muhacir, 'mübadil' demek daha doğru] kültüründen gelen yerel ağzın dile yerleşmesidir bu. Örneğin bazı sözcüklere bakalım; limoncuk, kızancık, Fatmacık, ömürçük, kızcağız, yemecik, bebecik, masacık, çicecik, börecik, tütüncük, vb. cik, cak, cık, cük, cuk, cağız, vb. inceltme/ küçültme yapılarak üretilen sözcükler, mübadillerin konuşma dilinde yaygın olarak kullanılır. Ben de mübadil olan atalarımın bu konuşma dilini iyi bilirim hem de "dışarlık" yaftasıyla ötekileştirildiklerini de!

Adnan Özer, pastoral vurguları, tarihsel ve folklorik motifleri, dil'deki köktencilikçi içselleştirip, yerelden evrensel algı boyutlarına kadar modernize ederek taşıyor. Dolayısıyla bütün yaşanmışlıklarını, hayal dünyasını da buna dâhil ederek otantik öğelerle şiirine yediyor. Özer'in ustasının Âşık Mahzuni olmasının da bunda etkisi vardır mutlaka. Ayrıca 1970'li yıllarda "Yeni Türkücü"lerle birlikte toplumsal damarı olan şiirin içindeydi, daha sonra Üç Çiçek Yayınevi'yle birlikte Özer'in şiiri farklı bir boyuta evrilir. Özer'de aidiyet, belki de öteki olma hissi şiirlerinde belir-

15 Adnan Özer, A.g.e, s. 16.

gin özellik. İlk kitabı *Ateşli Kaval*'dan *Yol Şarkıları*'na uzanan bir şiir serüveninde şair; "hasır örüyor dizleri türkülerden nasır" şahsına münhasır dili ve şiiriyle köklerinden ve Trakya bölgesinin folklor'undan beslenerek özgün olma özelliğini koruyan 1980 kuşağının yenilikçi şairlerindedir.

"Geçiyor Balkan günlerim diye başlayan uzun şiirden örnekle (IV) "Ölümün dişlediği bir meyveymiş geçmiş özlemi,/çocukluğun çürüyüp yapışması deriye./Ah, o kar fısıltılı bahçeler/dedemi, amcamı, hele de babamı/çağırırılar mı geriye..."(s.15)

**Yaşar Miraç**'ın *Trabzonlu Delikanlı* kitabının ilk baskısı 1979 yılında Sanat Emeği Yayınları'nda yapılır. Oldukça harlı siyasi iniş çıkışların, kavgaların olduğu bu dönemde *Sosyalist Gerçekçi* anlayışla halkın kültüründen beslenir Miraç'ın şiiri. Güncelin nabzını ve sözünü şiire dönüştürdüğü için de kitap oldukça ses getirir. Ve birçok şiiri de bestelenip şarkı olarak söylenir. Karadeniz coğrafyasında halkın kullandığı yerel dili, toplumsal etkileriyle birlikte, otantik motiflerle de birleştirerek şahsına münhasır diliyle artık çıkışını yapmıştır. Miraç'ın diğer kitapları: Çan Deresi Türküleri, Sevgili Mutsuzluğum, *Trabzon'dan Çıktım Yola*, vd. kitapları gene tekerlemeler, türküler, manilerle bezelidir. Bu kitaplarındaki anonim diyebileceğimiz çağrışımlar, retorik açısından bağımsız olan modernist bir yöne evrildiği için *Trabzonlu Delikanlı* kitabı kadar ilgi görmezler. 1980 12 Eylül darbesinde Miraç'ın kitapları yasaklanır.

Miraç, Karadeniz'in dalgasını, kızlarını, çayını, tütününü, hamsisini, takasını halk dilindeki ezgileriyle birlikte, sezgilerini ve mizahı da modernist dille ekleyerek şiirine aktarır. "Deli Hasan Türküsü" şiirindeki ritim, ses, vurgular ve yerel ağız Miraç'a özgü, coğrafyaya özgüdür.

(*delikanlılar*)/ şu sürmeli yalının/çiroz dizi evleri/  
parlar güneşte nasıl/pul pul kiremitleri// işte şimşir iskele/düşmüş suya çenesi/yanaşmış yanağına/takanın bi tanesi<sup>16</sup>

Görünen o ki, 1940'lı yıllar şiirinde -Üçüncü Kuşak- ve daha sonrasında da etkili olan edebî süreçte şöyle bir sonuç çıkıyor karşımıza: Toplumcular ve Cumhuriyete yakın duran ulusalcılar, yerel ağızlardan yararlanmışlar. Biçem/üslup konusunda farklı olsalar

da lirik ve protest/siyasi düşünce dil'ini iki katmanlı olarak okura aktarmayı ilke edinmişler.

Şiirin bir poetikası vardır, ideolojisi ve muhalif yapısı kendi özüdür şiirin. İdeolojik bir yapıya yaslanan ve aktarılan bir sanat olamayacağı gibi *Milli Sanat*'ı da reddeden yanına da eleştirel bakılabilir.

Eliot'un şu sözünden de yola çıkarak, "Tarih şuuru ise, yirmi beşinden sonra da şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir," bu!

Zaman eleğinin üzerinde kimler kaldı şiirde? Gelenekten gelen ve sonraki dönemde, otantik halk motiflerini kimler modern şiire dönüştürerek şiirlerini yazdılar? *Sosyalist Gerçekçilerden* ve *Uluçulardan* yola çıkarak, dönemsel farklılıklarıyla birlikte, Anadolu kültürünü de irdeleyerek poetik ve politik yönlerini kısa kısa örneklerle analiz etmeye çalıştım.

Elbette, '*Folklor şiire düşman*' başlıklı yazıyı ve 'şiirde asıl olan hikâye etmek değil'i ve kelimeler arasında kurulacak 'şiirsel yüktür'ü de yabana atmadan, olumlu olumsuz yönleriyle tartışma zeminine her dönem taşındı ve bundan sonra da taşınacaktır...

Ayrıca Halk şiirimizi Batı'ya yaslayarak simgesel bir yükleme yapıp yönlendiremeyiz elbette. Anonimleşen sözcükler, şiirde hangi alanı genişletir? Onlar zaten vardı, şiiri kısır döngü içine itmek şairin sorumluluğunu da ağırlaştırır. Keza, Türk şiirinin, dünya şiiriyle bitişken olan evrensel görgüsünü de birbirinden ayıramayız.

Eleştirel bakış açısıyla, sanatın doğru olan ilkelelerini araştırıp bulmak, tarih şuuru ve akılla gerçekleşir. Demem o ki, öznel bir anlayıştan yola çıkarak, hatta formel bir zincir gibi şairlerin kendi alanlarında büyüklüğü ve dildeki çağrışımları, onların varoluşlarındaki anlam ve önemi, edebî üretimdeki zaman aralığında aramak gerekir diye düşünüyorum. Üçüncü Kuşak şairlerindeki devrimci inanç, şiirlerde organik bir bağ ve ortak bir dil oluşumuna neden olduğundan aynılışma kaçınılmaz bir gerçek olduğunu da göz ardı etmemek gerekir.

<sup>16</sup> Yaşar Miraç, *Trabzonlu Delikanlı*, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım 2015, İst., s.32.

## Murat Özsan'ın *Yenişehir'de Bir Kavak Ağacı* Öyküsüne Eleştirel Bir Bakış

Lina Yalınçay

Murat Özsan'ın "Yenişehir'de Bir Kavak Ağacı" öyküsü, bireysel hafıza ile toplumsal belleği ustaca iç içe geçiren, nostaljiyle ideolojik çatışmayı bir araya getiren etkileyici bir anlatıdır. Özsan, 1970'li yılların Ankara'sında geçen bu öyküde, hem dönemin siyasal atmosferini hem de sıradan bireyin gündelik yaşam içindeki varoluşunu güçlü bir gözlemlerle yansıtır. Öykünün yapı taşı olan kavak ağacı, sadece fiziksel bir tehdit değil; aynı zamanda bir çağın, bir şehir kültürünün ve bireysel kararlarının simgesidir.

Anlatının merkezinde yer alan anlatıcı karakter, gazeteye sarılı bir kesekâğıdından Sevgi Soysal'ın ölüm ilanını görmesiyle geçmişe doğru zihinsel bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk, sadece kişisel bir hatırlama süreci değildir; aynı zamanda toplumsal bir hafızayı da yeniden üretir. Gazetede haber, anlatıcıyı üniversite yıllarına, gençliğine, edebiyatla olan ilk karşılaşmalarına ve karar vermek zorunda kaldığı kritik bir ana götürür. Anlatıcının Sevgi Soysal'la karşılaşması, hayatın tam ortasında—bir kafede, devrilmek üzere olan bir kavak ağacının gölgesinde—gerçekleşir. Bu karşılaşma, bir yazarla bir okur arasında geçici bir bağ kurmakla kalmaz, aynı zamanda anlatıcının edebiyatla olan ilişkisini ve bu ilişkinin sekteye uğradığı noktayı da gösterir.

Özsan, anlatıyı kurgularken zamanlar arası geçişi çok başarılı biçimde uygular. 1970'li yıllardaki Ankara sokaklarının canlı betimlemeleriyle dönemin mekânsal hafızası diri tutulurken, anlatıcının günümüzdeki sessizliği ve hayıflanışı da iç monologlarla derinleştirilir. Yazar burada mekânı yalnızca bir arka plan olarak değil, olayların ruhunu taşıyan bir karakter gibi işler. Amerikan ve Ülkealan Pasajları, Bulvar'daki kitapçılar, kafeler, piknik lokantası, Dost ve Bilgi Kitabevi gibi mekânlar, Ankara'nın geçmiş kültürel dokusunu yeniden kurarken, aynı zamanda bir kuşağın hayalleriyle yüzleşmesini temsil eder.

Kavak ağacının devrilmesi ise hem somut hem soyut düzlemde çok anlamlıdır. Bu ağaç bir taraftan fiziksel olarak insanları tehdit eden yaşlı bir varlıkla, diğer taraftan genç bir bireyin kaderini belirleyen dışsal bir engel işlevi görür. Anlatıcının Attilâ İlhan'la tanışma fırsatını kaçırmaya neden olan bu olay, zamanla edebiyata dair hayallerinden uzaklaşmasının sembolü hâline gelir. Öyle ki kavak ağacı, hem bireysel pişmanlıkların hem de ertelenmiş yaşamların metaforu olur. Devrilen sadece bir ağaç değil, aynı zamanda anlatıcının içinde yeşermeyi bekleyen edebi hayatıdır.

Öykü, yapı itibarıyla katmanlıdır. Anlatıcının belleğinde dolaşırken karşılaştığı kişisel anılar; toplumsal olaylarla (12 Mart Muhtırası, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının yakalanması, boykotlar, siyasi tartışmalar) örülerek sunulur. Bu yönüyle metin, bireysel olan ile toplumsal olanı başarıyla harmanlar. Üstelik yazar bu geçişleri didaktik olmadan, doğal bir anlatı ritmiyle sağlar. Diyaloglar, dönemin ruhunu yansıtırken karakterler karikatürize edilmeden çizilir; her biri özgün, inandırıcı ve işlevseldir.

Murat Özsan'ın dili duru, akıcı ve yoğun çağrışımlarla yüklüdür. Betimlemelerinde nesnelere sadece dekor değil, anlam taşıyıcısıdır. Bir ayakkabı, bir kitap, bir konvers ayakkabı bile geçmiş bugüne bağlayan duygusal köprüler hâline gelir. Bu anlamda Özsan, hem mekânsal hem zamansal bir nostalji yaratırken, okurun duygusal katılımını da sürekli canlı tutar.

Öykü, aynı zamanda yazarlık ve edebiyatla ilişki kurma üzerine de metadüşünsel bir katman içerir. Sevgi Soysal'ın romancılığı, bir yazarın gözlem gücü ve gündelik hayattan edebiyat üretme becerisi, anlatıcı karakterin gözünde hayranlık uyandırıcıdır. Ancak bu hayranlık harekete dönüşmez; "kavak devrildiği için" ertelenir. Bu da Türk edebiyatında sıkça rastladığımız, "başlama-

dan bırakma" temasıyla örtüşür. Özsan bu temayı işlemeden geçmez; karakterin iç çatışmaları, hayalleri ile gerçekler arasındaki uçurum, öykünün en insanî tarafını oluşturur.

Sonuç olarak *Yenişehir'de Bir Kavak Ağacı*, yalnızca nostaljik bir anlatı değil, bireyin seçimleri, fırsatları kaçırmaması ve bunların sonucunda duyduğu pişmanlık üzerine güçlü bir edebi anlatıdır. Murat Özsan, bu öyküde hem bireysel hafızaya hem de toplumsal tarihe incelikli bir dokunuş yapar. Kavak ağacı gibi devrilen hayallerin, zamanla nasıl bir insanın içinde yankılandığını, basit bir tesadüfün nasıl bir hayat çizgisini değiştirebileceğini derinlikli bir üslupla işler. Anlatı, okura yalnızca geçmişin ağırlığını hissettirmez; aynı zamanda "yazma cesareti"nin ne zaman, nasıl ve neden kaybedildiğini de sorgular.

**Murat Özsan**

**Yenişehir'de  
Bir Kavak Ağacı**



## Sevgi Erol Öçal

### KAYABAŞI

Son durağım gözlerin  
Gençliği terk ettiğimiz kayabaşında  
Asılı kalan çocukluk  
Hayalimin sığınağı derinliğim  
Denizleşen sonsuzluğum  
Bil ki barışmadım acılarla  
Sürgün bir sevginin tohuma duran çiçeğiyim  
Uzaklara yazgılım  
Kaçıp kaçıp gözlerine gizleniyorum  
Düşe hasret rüyalarımda...  
Toprağı tırmıklayan bahçıvanın  
Saksılara diktiği sardunya saklı hala  
O nazlı çocukluk bahçelerinde  
Öbek öbek açan güneşle uçan kuş sürüleri  
Yıldızlıyor gecenin karanlığında  
Hafifliyor siyahlar bulut bulut uçarken  
Saklanıyorum ben geceleyin mekanım gözlerin  
Dokununca Sen dağılıyor duman  
Kızarıyor çocukluğum  
Demir parmaklıktaki gençliğim hür  
Ayrılığı yolculu yor içim  
Körpeleşiyor ruhum  
Bozdurduğum sevinçleri harcıyorum  
Çoşku mavisini yüreğimde  
Geceyle sözleşen derbeder çocukluğumla  
Sen benim zamansız mutluluğum  
Ben senin gözlerine sürme oluyorum  
Yırtık yalnızlığımın soğuk kırağısı ısınıyor  
Düş cambazı oyunların çınlattığı  
O kayabaşında umudun kızılığı bakışlarımda  
Son durağım gözlerin  
Kederden uzak geri dönen gençliğimin aynasında  
Tutuşuyor sokaklar  
Tutuşuyorum...

## Şaziment Küskü

### FATALİZM

söz bulanık  
şüphe uyanık  
resmini çiziyorum fatalizmin

oturuyorum sayfalar arasında  
hakikatin çılgılığı, sis, gözlerdeki sırlı perde  
yaşamın saf estetiği zihnimin sarı duvarlarında

oynaşiyor çocuklar gönlümün bahçesinde  
üzerlerine kapanan gökyüzü, bulutlar  
birazdan yağacak yağmur  
göçmen ağaçlara incek damlalar  
bense bir yığın rastlantının  
derin kaygısında yım  
kurtuluşun parolası diyorlar  
"Tanrı yalnızca iyilik taşır."

ben gitmeliyim  
beni çağıran o yamalı uykuya  
koymalıyım valize  
nuh'un gemisini  
uçan kuşları, yüzen balıkları  
heybetli dağları, grimsi bulutları, yeşil yaprakları



üşüdüm yalnızlığın gömleğini giymekten  
gecenin eskimiş atkısını takmaktan  
konuş ey hüznün  
göz kapaklarımın kumsallarında  
sahi Tanrı yalnızca iyilik mi taşır

ve bir damla düştü  
yeryüzüne değil  
kutsal kitabın sayfalarına

### Şaziment Küskü

1 Temmuz 1991, Siirt doğumlu. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü mezunu. MEB'de edebiyat öğretmeni. *Yeşile Düştüm* ve *Fısıltı* isimli kitapları yayımlanmıştır. Şiirleri ve küçürek öyküleri; *Sinada*, *Angarya*, *Güfteedebiyat*, *Daimaedebiyat*, *Yelkensiz*, *Ayarsız*, *Asonans* gibi çeşitli dergilerde yer almıştır.

## SAĞ OL

## Uğur Bayram

Metro bilet satış gişesinin önünden, başı eğik yere bakarak elinde 20 Türk Lirasıyla sessizce ayrılan elli yaşlarındaki adam, yıpranmış kot pantolonu ve muhtemelen ilk giydiğinde mavi renkli olan solmuş gömleğiyle istasyonun çıkış merdivenine doğru yürürken, gişe memurunun, kirli sakallı yüzüne bakıp, “her gün senin gibi kaç kişi bu bahaneyle geliyor biliyor musun?” sorusunun ağırlığı altında ezildiğini düşünüyordu. Merdivenin ilk basamağına ulaştığında, arkasından “Abicim dur biraz” diyen, sesin sahibine kafasını çevirip baktı!

Güler yüzlü genç erkek, yüzünü dönen adamın yaşarmış gözleriyle, göz göze gelince;

“Babam da hemen hemen sizin yaşlarınızda. Der ki: Tığteber şâh-ı merdan! Var’ı olmayan bir adamın kendini tarifi işte. Eh bence ilkokuldan başka okul görmeyen biri için yeterli, öyle değil mi? Dedem, yani babamın babası; fukaranın biriymiş, görmek nasip olmadı bana. Kim bilir neler yaşamış, var olduğu günden öldüğü güne kadar. Şarap içermiş. Kendi gibi şarap içenlerle yarenlik ettiği içinde “şarapçı” derlermiş. Annemin babası olan dedem, babama, şarapçının oğlu derdi. Annem babamı sevip kaçtığı için de; “şapı kaynatırsan olur mu şeker cinsini becerdiğim cinsine çeker” diyerek, anneme hem sitem eder hem de kızgınlığını dile getirirdi. Ölmeden malını mülkünü diğer çocukları arasında pay edip bize tek bir çöp vermeden çekip gitti!

“Hem fukara hem şeyi kaba” deyip yoksulun gururuna sahip çıkışını yererler ya; şarapçı dedemin canına tak etmiş demek ki, sarhoş olduğu bir gece; Ah ulan ağalar paşalar, anamı becereydiniz de ağa paşa çocuğu olaydım, diyerek karakolun önünde nara atıp kırmış gururunu. Karakola çekip bir araba dayak atmışlar. Annem şöyle anlatmıştı olayı: Geldiğinde yediği dayaktan sebep tutar yanı kalmamıştı. Artık eciş bücüş anasını ağaya paşaya peşkeş çekmek istediği için mi,

yoksa bağırıp çağırıp etrafı rahatsız ettiği için mi, bilmiyoruz!

Rahmetli ölürken babamın kulağına eğilip, bak oğlum; Gökten ne yağmış da yer kabul etmemiş, diyerek son nefesini vermiş. Babasının son sözlerine çok içerleyen babamın, günlerce içip içip mezarlıkta uyduğunu söylemişti, annem...

Liseyi bitirdikten sonra kaportacıda çalışmaya başladım. Bir sabah erkenden dükkâna geldi babam. Baktım ki alaca sarhoş, alacakaranlık gibi aymaya yakın. Aniden üzerimdeki kirli paslı tulumun yakasından kavrayıp çöktü ümüğüme! Ulan bana bak, yarından tezi yok, okul okumak için derslerine çalışacaksın! Ankara’da okul kazanıp beni insanların ve ananın şerrinden kurtaracaksın... Meğer annem, gece sarhoş gelince almamış eve, sabaha kadar dolanıp durmuş sokaklarda, parası az olduğu için oteller de almamış... Sarhoş olduğu zamanlarda yarım yamalak konuşur, ne söylediğini anlamak zordur. Omuzlarımdan tutup sar-sarak; Bak bana anladın mı bak bana, gökten ne yağarsa kabul edemem artık. Sen, gök olacaksın... Söyledim ya aymak üzere, sarhoş olsa söyleyemez bunca sözü, bir de umut hissettim gözlerinde ve çıkardım tulumu...

Ankara’dayım iki yıldır, üniversitede okuyorum. Annem yolluyor harçlığımı, temizlikçilik yaparak. Babam da hamallık yapıp evin iaşesine destek oluyor, eh arada bir yine içiyor tabii...

Abicim, çenem düştü derse geç kalıyorum. Cebimde 50 TL var. 4 onluk 2 beşlik. Kabul edersen 10 TL vereyim sana, kalan 40 TL de bana yol parası olsun, kardeş payı.

Sessizce 20 TL’yi sıktığı avucunu açtı. Müsvedeye dönmüş kâğıdı düzeltirken 10 TL’yi avucuna bıraktı genç. Kal sağlıcakla deyip, yürüdü gişeye doğru. Hiç konuşmadan onu dinleyen adam, seslendi arkasından, “Hey kardeş, sağ ol.”

## Fevzi Yetkin'in Hikâyeleri: *Toprağa Kök Salanlar*

Mehmet Yunus Yazıcı\*

Hikâyenin tahkiye ettiği, tahayyüllün zaman-mekânsal bir kurgusundan veya tasvirin resmettiği belli suretlerin bir anlatı zeminindeki zaptından fazlasıdır. Çünkü her insan kendine has bir birliğe ve özsel bir cevhere sahiptir ve bu "biricikliği" içerisinde iş görerek insan sıfatının ona verdiği bireysellikte ruhsal olanı şekli bir yapıya dönüştürür. Fevzi Yetkin'in<sup>1</sup> *Toprağa Kök Salanlar* adıyla kitaplaştırdığı (Cinius Yayınları, İstanbul 2025, 80 s.) sekiz hikâyeye de bu "biricikliği"ni yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitabın ilk hikâyesi olan "Gidenin Ardından"da dikkatimi çeken ilk husus yazarın tarihe süzülen doku-nuşlarla geçmişin yükünü harmanlayan fotografik dili oldu. Yazarın, yolları kesişen, birleşen kaderlerin talihsiz serencamını, acıların omuzlanışını oldukça dramatik bir üslupla gözler önüne sermesi; köyün, Anadolu'nun çile dolu hayatlarına derin sondajlar yapıp toprağın, kırın, güneşin ve etrafımızda, yanı başımızda olup biten gör(e)mediğimiz gerçekliğin numunelerini göstermesi bu dilin bir uzantısı. Yol, yolculuk, umut, gayret ve dayanışmanın o diri tutan, hayat veren payandaları üstünde sunulan olaylar kendimiz ile hikâyeler arasındaki mesafeyi bir ruh çekimine dönüştürüyor. Yetkin'in biricikliği de bence tam buradaki ruh çekimi dediğim olgudan kaynaklanıyor. Umut ve hüznün arasında gergin ve hızlı bir

sarkaç gibi sallanan insanın hayatta hep bir döngü içerisindeki var-olma çabası bize bizi idrak ettiren bir lisan ile veriliyor.

Yetkin, "Bir Garip Kız İsteme Merasimi" adlı hikâyesinde ise hayatımızda gelip geçen küçük bir kesitin yarattığı tesirleri birçok gözün, aklın, perspektifin veçhesinden süzerek derin ve katmanlı bir şekilde işaret ediyor. Kasabanın samimi ve bir o kadar sert ikliminin zuhura getirdiği mevsimler, su kanallarının ve tren raylarının çerçevelediği resimler, karanlığın, ışığın ve gölgenin hep birlikte var ettiği isimlerin izlerini işliyor hikâyesinde. Şehirdeki iddialı ve tutkulu delikanlıların yitik devinimlerini anlatıyor bazen de... Anadolu'dan, köyden, kasabadan, şehirden ayrıldığında ise daha soyut bir dille selamlıyor bizi. Metafizik sorgulamalar baş gösteriyor. Rüya ile gerçek ara-



\* Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü.

1 1983'te Manisa'nın Ahmetli ilçesinde doğan Fevzi Yetkin, İlk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olmuş; Celal Bayar Üniversitesi'nde alanında yüksek lisans yapmıştır. Türk Dili ve Edebiyatı öğretilenliği yapan Yetkin'in *Zamana Dağılan Sözler*, *Buğu Ömrüm* ve *Ağrı/yan* adlı üç şiir kitabı ile deneme ve incelemelerini bir araya getirdiği *Fikir Mozaiki* adlı bir kitabı bulunmaktadır. Ayrıca yüksek lisans tezini *Renk Sihirbazı - Bâki Ayhan T. (Bâki Asiltürk) Üzerine Bir İnceleme* adıyla kitaplaştırmıştır (Şen, 2025).

sındaki ince çizgide yoldaşlık ve kurulan bağ ile bir yolculuğa çıkıyoruz. "Aradığımız şey gerçekten bize mi ait, yoksa bir yanılsamanın peşinde mi sürükleniyoruz?" sorusuyla insanın arayışlarını, yanılsamalarını ve kendini bulma çabasını araştırıyoruz. Örneğin, "Kan Davası" hikâyesinde bir adamın geçmişin psikolojik yüküyle sivrisinek arasında geliştirdiği düşmanlık ince bir mizahla veriliyor. Yetkin, kimi zaman inanç, merhamet, adalet ve insanın içindeki çelişkiler üzerine bir diyalog ile irfanî; kimi zaman da "Lagalunya" hikâyesinde olduğu gibi bir öğrencinin bir akademisyene gösterdiği karşı duruş ile toplumsal gerçekçi bir düzlemde hikâyelerini yazıyor.

*Toprağa Kök Salanlar* ile Yetkin'in şiir kitapları kıyaslandığında şiirlerindeki derin karamsarlığın (Gülelçin, 2020: 11) izlerinin hikâyelerinde görülmediğini söylemek mümkün. Şiirlerindeki memnuniyetsiz karanlık yerine -yenilgiler, terk edilmişler, çaresizlikler olsa da- hikâyelerinde başka bir "imkâna" kapı açan bir kapı hep mevcut. Bu zaviyeden bakıldığında Yetkin'in ileride yazacağı edebî ürünlerin hangi yöne evrileceği ve bu evrimin kendi yazım macerasında nasıl bir merhale kat edeceği benim açımdan bir merak konusu... Son olarak başka bir soruyu da sahanın araştırmacıları için buraya bırakmanın uygun düştüğü kanısındayım. Edebî türlerin -ki hepsi en nihayetinde bir kurmaca/yazım faaliyetidir-sanatçının "biricikliğine" etkisi var mıdır, varsa ne kadar vardır?

### Kaynaklar

- Gülelçin, Ceylan (2020), "Fevzi Yetkin'in Şiirlerinde Melankoli", *Gülbahçesi*, sayı: 24, s. 11-14.  
 Şen, Can (2025), "Fevzi Yetkin", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fevzi-yetkin> (erişim tarihi: 01/08/2025).  
 Yetkin, Fevzi (2025), *Toprağa Kök Salanlar*, İstanbul: Cinius Yayınları.

## Hızır İrfan Önder



### ÖLÜMÜ ÇOĞALTIYOR ZAMAN

Ölüm kişiye özeldir  
Biliyorum bulaşıcı değil!..

Mahcup oluyor merdivenler  
Çıplak ayaklarımı öperken!..

Ben kendime sürgünüm  
Ayazda kalıyor düşlerim!..

Hiçbir şeye sürekli bakamıyorum  
Zihnim niçin boyuna dağınık?..

Gözlerimden kan akıyor  
Acılarımın ilâcı gece mi?..

Kente verdiklerimi geri alamıyorum  
Büyüdükçe büyüyor yalnızlığım!..

Zamana kızgınlım ve kırgınlım  
Habire ölümü çoğaltıyor!..

## “Murathan Mungan’ın Bir Garip Orhan Veli Piyesinde Montaj Tekniği ve Anlatıcı” Adlı Makaledeki “Anlatıcı” Odağı Üzerine Okuma

Yusuf Sağlam

Sosyal hayat pratiğinde bazı mesleklerin ununu eleyip eleğini duvara asma sayılması ya da emekli olma statüsü yoktur. Tiyatro sanatı bu işleyişteki mesleklerin başında gelir. Mesleğin kapsam yelpazesinin; oyuncu-luktan yazarlığa, dramaturgluktan eleştirmenliğe, sa- ne etmeni -dekor, köstüm, ses ışık- tasarımından uygu- layıcılığa olan genişliği; içinde yer almayı kolaylaştırır. Diploma, sertifika, bonservis gibi kariyerlik şart koşulu bağlayıcılığında da değildir. Yeter ki içinde olunma arzu istencine akıl sağlığı ve beden fonksiyonları izin versin. Yürekte büyüyen hevesin peşine düşülürse; günün bi- rinde bir yönüyle tiyatronun üretim akış sürecinde gö- rev alma, üretme dolayısıyla başarmanın gerçekleştiği görülecektir. Meramımı ifade etmek için; rahmetle an- dığımız tiyatro, sinema, dizi oyuncusu ve seslendirme sanatçısı Erol Günaydın’ın 2012 yılında Hırsız-Polis dizisi için hasta yatağından set yatağına nakli oyunculuğun- da, sadece mimikleriyle var ettiği rolünün büyük beğeni toplaması; parmak bastığım noktanın uygunluğuna iyi bir örnek olduğu düşüncesindeyim. Sadece oyunculuk- ta değil, diğer yapısal dalları içinde de türdeş çözümler- le içinde yer almak kolaylaşır, söz konusu emele ulaşılır ve tiyatronun bütüncül sanat atmosferi solunmuş olur.

Tiyatro mesleği akademik formasyonundan geç- miş ve ocağında çalışmış biri olarak, uzak kalma tutum tavrında hapsolmayı isteyip düşünsem de, tiyatronun uzanan kolu bir bahaneyle beni her defasında yeniden içine çektiğiyle yüzleştiriyor. Turnalar Dergisi’nin 97. Sayısını(\*) okurken, böyle bir yüzleşme yaşadım. Der- gide tiyatroya dair bir makalenin yer aldığını görmek, haliyle sevinmeme sebebi. Hele bunun bir de Murat- han Mungan’ın *Bir Garip Orhan Veli* oyunu üzerine ka- leme alınmış olması; olanca dikkatimi üzerine topladı. Mesleğim itibarıyla garip gelecek ama bu eseri bu güne değin okumamış olmamın yanında, Türk tiyatrosunda bir oyun için sahne üzerinde kalma bağlamıyla uzun ömürlülüğü tartışmasız süreçte de izleme olanağını

yaratamamış olmam, abes durumdur benim için! Bu benim ayıbım olurken, içten içe de Murathan’ın, şiirden oyunu ne şekilde var ettiği başarısını öğrenme merakım da sürdü gitti. Murathan Mungan’la üniversitede aynı bölümde okumuşluğumuzun tılsımlı yandaşlığı var. Doktora öğrenciliğinden, Devlet Tiyatrosu mesai arka- daşlığımızdan sohbet etmişliğimiz de oldu. Ancak kırk beş yıl içerisinde yan yana gelememenin verdiği ayrılık- ta beni anımsayacak kanıda olduğunu düşünmüyorum. Ancak biz onu Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü olarak hep takipteyiz. Bu ta- kip öğrenciliği esnasından itibaren kaleme aldığı eser- lerinin sanatsal, estetik ve etkilemedeki güçleri, aşına olduklarımızı bile nasıl bir olağanüstü sanat eseri hüvi- yetine kavuşturmadaki yetkin ve becerisini, eserlerinin katmanlı içerik yapılanmalarıyla çarpıcı ve sarsıcılıkları, yerelden evrensele söylem kucaklayıcılıkları... dikkat- lerimizi kendinde odaklayan; arkadaş, kardeş, ağabey olarak övünç vesilemiz olmuş, toz kondurmamayı bö- lüm olarak -en azında kendim adıma- görev bilmişliği- miz var. Yazın alanında verdiği eserlerin tür çeşitliliğinin yanı sıra, her eserinin kendi türünde başat edebi değer içeriğinde olması, bu toprakların ekinini sahiplenışı, sahiplenilene bakışı, yorumlayışı ve katmanlı esere dö- nüştürmesi, aydın olmanın sorumluluğu, duruşu ve ey- lemliliğiyle örnek, aynı sıralarda okumuşluğumuzdan kendimiz için gurur vesilesi yaratır ve övünülecek pay çıkarmayı hep fırsat addederiz.

Mısra Biçer’in kaleme aldığı; “Murathan Mungan’ın Bir Garp Orhan Veli Piyesinde Montaj Tekniği ve Anlatıcı” makalesini dergide görünce; bütün sanatların kapsayı- cılığında, insandan insana canlı ve yüz yüze oluşumun- daki tiyatro sanatı hissiyatım depreşti. Makaleyi, tiyatro sanatına ilişkin sevinç güdüsüyle okumaya başladım. Ancak birkaç satır sonrasında da kendimle cebelleşme- ye başladım. Bilim konjonktürü ve alan alt birim daraltı- mının sebebiyet verdiği yeni bir okuma yol ve yöntem-

lerinin önem addettiği bulgu ve söylemleriyle mi karşı karşıyayım, yoksa okuduğum metine kendimce anlamlar yükleyip sapmalara mı yöneliyorum şüphesine düştüm. Bu yüzleşme makaleye daha da odaklanmanın yolunu açarken; anlama ve kavrama çabası sürecinde hiç de addedilmeyen anlamlara misyonlar mı yüklüyordum? Okuduklarımı bende olan bilgiyle örtüştürememenin ayrıksılığıyla; yeni bir bulgu mudur ya da kifayetsiz kaldığım zannı şüphesinin doğmasının işaretleri miydi? Bunu, dayandırdığım veri olmadan başardığıma şaşarken; bir taraftan da disiplinler arası okumayla, o bilindik eski bilgilerin güncellenmesinde yeni ve zengin anlamlar üretilebileceği, fulü alanların netleştirilebileceği, öngörülme sonuçlara varılabileceği ve yeni çıkarsamaların yapılabileceğini de göz ardı etmeden düşüncelere daldım. Anlamlandıramadığım, bu satırlarla anlatmaya çabaladığım odak; makaleye konu olan “Anlatıcı” unsurunun varlığıydı. Makaleyi okuma devamında bu “Anlatıcı”nın tiyatro bilim ve sanatında adlanan “Oyun Kişisi” kastı mı, yoksa yazarın kaleme almadaki yazar “Anlatıcı”lığı kastı mı seçiciliğini de netleştiremedim. Ancak makale yazarının, oyun metninden yaptığı alıntılarında, bu “Anlatıcı”nın açık seçik tiyatro oyun metinlerinde yazarın parantez içi açıklamalarından ibaret bölümlerinden başka bir şey olmadığıyla yüzleştim. Yeişse bir kez kapılmışım ya, yine de derin anlamlar çıkarma çabası peşi uğraşımı sürdürdüm. Öyle ya, bilim gerçekçiliğinde donma ve doğmaya yer olmadığı, zaman içinde yeniden yeniden yazılmanın adayı olduğuyla; benim bilgilendiğim zaman sürecindeki eski adlananların yeni bir hüviyet kazanarak tanımlanmış olabileceği için seçiciliğimin önündeki engeller olduğu açmazında olabiliyordum. Oysa ben, geleneksel tiyatromuza yakınlığı ve çalışmışlığıyla “Anlatıcı”yı tanıyor ve tiyatro sanatında ona yüklenen misyonu biliyor, sahne üzerinde çokça tanışmışlığa sahiptim. Böyle bir kurgulanmışlık hissinde, yazarın, oyun metninden makaleye taşıdığı ikinci alıntı örneği ile duruldum, kuruntu devşirmemin yersizliğiyle “Anlatıcı”nın doğrudan tiyatro oyun metinlerindeki parantez içi olarak adlanan bölümler olduğu kanaatimi güçlendirdim. Kanaatime saplanıp kalmaktansa söz konusu oyun metnini bulup okudum ve durumu netleştirdim. Evet, saptamamda yanılmamıştım. Murathan Mungan; tiyatro sanatının ilk basamağı diye adlandıracağımız yazım aşamasında, o metni sahnede nasıl görmek istediğinin estetik çıkarımlarını kayda geçirerek, kolaylaştırıcı çabada bulunuyordu. Bu aynı zamanda ya-

zar olarak oyununun estetik yapısına gelebilecek olumsuz müdahaleye karşı bir ön alma sınırlama olarak da görülebilirdi. Yazar olarak böyle bir hakka sahip miydi? Çoklu örneklerin görüldüğü bu alanda, tiyatro bilim insanı olan Mungan’ın bu konuda sınırlarının ne olduğunu herkesten önce kendisinin iyi bilebildiği bir bilendir. Hatta sahne provaları aşamasında yazılan açıklamalara uyulmadığı gerekçesiyle sözleşmeyi iptal ettirip oyununu geri çeken yazarların bulunmasıyla, bir çatışmaya mahal vermemek adına bu türden kayıt düşmenin kendi adına hak talebiydi. Mungan, bu özgürlüğüyle yazar olarak tiyatro sanatında başta yönetmen, oyuncu, kostüm, dekor, ışık kreatörleri, dans ve hareket düzeni sağlayıcıları ile müzisyen ve diğer sanat bileşenlerine ufuk açıcı bilgilendirmesiyle, yönetmen gözüyle estetik yapıyı olgunlaştırmayı hedeflemekteydi. Bu tasarım yapı içinde oyuncunun eylemlilik ve hareket düzenini, içinde bulunduğu ruh durumunu, doğal atmosferi, ışık ve müzik ile yer, yönelim eylemi belirlemelerini yapma çabasıdır. Mungan’ın parantez içi anlamındaki bu anlatısının; kaygı duyumsama gereksinimden doğduğu besbellidir. Anlatı, bütünlüklü analiz edildiğinde; bir biçim ortaya koyma çabasının kaydı olduğu aşikârdır. Mungan oyun metninin bu biçim üzerine var edilmesi gerektiği inancındadır ki, kolaylaştırıcı olacağına inandığı düşüncelerini kayda düşürmüştür. Bu, oyunun edebiyat metni olarak okunmasında, sahne üzerinde tiyatro eserine kavuşmasında katkı sağlayıcı mıdır? Kuşkusuz! Orhan Veli şiirlerinin, şiir boyutunun ötesinde yeni bir sanatsal yapıda vücut bulmuş olması; anlatı temelindeki biçim estetiğine kavuşmuş olmasıyla açıklanabilir kısaca. Mungan, parantez içi olarak adlanabilecek bilgilendirmenin kaydını düşürerek, sadece şiirleri montajlayan sıradan bir çalışma örneğinde kalmamış, yeni bir sanatsal üretimde; Orhan Veli Kanık’ı kanıyla canıyla doğal ortamında şiir üretimleri gerçekleştiren şairi yaratmayı başarmıştır.

Tiyatro oyun metinlerin olmazsa olmaz kuralı; çatışma içeriği özelliğidir. Metnin ana oyun kişisi zaaf ve ihtiras tutumundaki aşırılık sebebinin gelişimi çatışmasında olumlu ya da olumsuz aşama geçirerek bir noktadan aksi bir noktaya düşmek durumunda kalmasıyla sonuçlanması, eserin tamamlanmışlığı demek olmaktadır. Karşıtlığın doğurduğu çatışma öyle temel bir esasa oturtulmuştur ki, tiyatro olayının gerçekleştirilmesinde; iki oyuncuya (çatışmayı simgeleyen karşıt odaklar) bir izleyiciye ihtiyaç duyma somutuyla tarifi

yapılmıştır. Bu açıdan Bir Garip Orhan Veli oyununa yaklaşılabileceği; çatışmayı ihtiva eden tema üzerine gelişip sonlanmada yoksunluğu açıktır. Oyun, en açık söylemiyle Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinin montajlanmış halidir. Şiirlerin bağımsızlığında, kendilerine ait çatışma yapıları olduğu gibi, bundan yoksun olanlar da söz konusudur. Murat Mungan tiyatro sanatında, oyun metni gerçekleştirme peşinde olduğu için, oyunu, şiir temelinde Orhan Veli Kanık'ın yaşamı üzerine kurgulama yoluna gitmiştir. Şairin yaşam çizgisindeki dramatik kırılmalarını önceler ve o kırılmayı ortaya çıkaran şiirleri birbirine ulamlar. Böylece izleyici/okuyucu Orhan Veli Kanık'ın yaşamını kendi şiir esasında oyun bütünlüğüne ulaşan; yine, kendisini şairce ifadesinde bulan anlatı yolu tercihinde görür. Mungan, sadece şiirleri arka arkaya dizmek ya da bu türden bir montaja girişme ötesinde; bunu bir anlatı dizgesi oluşturma yoluyla hikâyeye yazmayı da başarır. Bu, şairin şiirlerinden dile gelen Orhan Veli Kanık'ın hayat hikâyesidir adeta. Hikâyeye, düz yazı anlatısı olmayıp, şairin içinde bulunduğu şiir esinlenmesindeki ruh hali sezinlenmesinde o ruh halini izleyiciye aktarmayı öncelleyen tasarım ve yönlendirme an işlerliğindedir. Herkesçe başarılmadan uzak bu girişimin başarı motivasyonunu Mungan'ın şairliğinde görmek doğru olmalıdır. Mungan'ın montaj seçkisindeki şiirler destan ölçekli uzun şiirler olmaması; Mungan'a hikâyeye yazımında zorluk çıkardığını düşündürse de, o, montajladığı şiirleri bütünlüklü bir yapıya büründürme başarısı esasında atmosfer ve ortamdaki mekânda esinlenen şiirler olarak yazıldığı çağrışımını yaptırır. Mungan'ın tarif etmeye çalıştığı ortam; şairin hayat akışının doğal ortamındaki yaratı an zamanlarıdır sanki. Böylece yazarın yaratı nedenlerinden, içinde bulunduğu ruh hallerine, ona olan inanılabilirlik ve gerçekliğe güven çoğaltmaktadır. Şiirleri Orhan Veli'nin yaşam evreleri uygunluğunda montajlarken, içeriklerini sezgisel esin zamanları olarak yorumlamakta ve uygun atmosfer için slayt, müzik, ışık rengi tespitini yapmakta, böylece tiyatro metnini sahne için yeniden yorumlayan ve kendi üslubunca dil oluşturan yönetmen özelliğine bürünmektedir.

Mungan, oyuna başladığı ilk cümleyle ifade edeceği dili sezinletir izleyiciye/okuyucuya ve akabinde sinema dili anlayışında çoklu mekânın varlık gerçeğiyle buluşturur. Bu şair Orhan Veli Kanık'ın hayat resmigeçididir. Montaja dayalı şiirin oluşturduğu hayat resmigeçidi bu dil yapısı sayesinde sinematografik olarak akar. Akış yapısında dekor ve dekor eşyası ile birçok araç gereç göstermelik, göstermeci üslupla tertiplenir. Geleneksel

tiyatromuzun konvansiyonları sayesinde bu topraklara ait ekini ortaya koymakta, bu anlayış çerçevesinde oyun kişisini sahne üstünde aynı zamanda gereksinim duyması halinde dekorunu kurmakta, sahne hazırlığını yapabilmekte, İstanbul'un bir boyundan bir boyuna gidebilmekte, kentten çıkmakta ve tekrar kente dönebilmektedir. Kurduğu dekor; özellikli olarak Karagöz'deki göstermelik, Ortaoyunu'nundaki Yeni ve Eski Dünya'dır. Dekorun, sayfa açılır gibi göstermeci anlayışında olması, oyun yerine kurulan perde, eserini; geleneksel tiyatromuzun sanatsal ve estetik bezekleriyle kuşatırken, gelenekten yararlanılması gerektiğinin kapısını açma peşindedir.

Murathan Mungan, Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinden kendi adına bir eser yaratmada; açıklama içerikli anlatıya başvurması; eseri kendi adına adlandırma kaygısından olabileceği bir erek peşinde olduğu muhakkaktır. Bu yazar adına doğal haktır ve eser Mungan adına adlanmıştır. Tiyatro sanatının olabilmesinde sahne aşamasında oyun metninin ikinci yaratımında; yönetmen yazarın uyarılarını dikkate alabileceği gibi, almayarak da başka bir dil oluşturma peşinde olabilir. Ancak bu aşamada, yazarın haklarına sahip çıkmasının kendi inisiyatifinde/ukdesinde olduğunu bilmekte de yarar vardır. Keza dijital ortamdaki kayıtlarda; bu anlatıların sahneleme aşamasında dikkate alınmadığı, şairin başka şiirlerinin montajlandığı da ortadadır.

Tiyatro oyun metinlerinde replikler arasında sıkça görülen kaleme alınan açıklama ve tavsiyeler, Mungan'ın icadı olmadığı gibi, yeni de değildir. Tiyatro oyun metni tarihinde yüzyıllar öncesinden süregelen oyunu okutturmaya ihtiyaç duyma gereksinmeden doğduğu, zaman aralıklarında geleneğe dönüştüğü ya da periyodik aralıklarla vaz geçildiği açıktır. Tiyatro oyun metinlerinin roman, hikâyeye, öykü, deneme... vb. edebiyat türlerinde olduğu gibi geniş okuyucu kitle-since okunması, yazarının geçimini sağlaması yolunda yapıcı, sağlıklı ve tamamlayıcı etmen görülerek dahil edilmiştir. Yönetmen statüsünün ön plana çıktığı zaman aralıklarında, bu yaratıcıların alan sınırlarına müdahalesi olarak algılanıp göz önünden yitse de, dönemlerin zaman ruhunda yeniden anlam kazandığı ve önem arz ettiği tarihin sayfalarında.

Amsterdam, 03.04.2025

## GÜZEL BİR GÜLÜMSEME

Türkan Kınay

**H**astanede yıllık kontrol günüm. Sabah saat yedide evden çıkıp trafiğin yoğunlaşmadığı saatlerde hastaneye varıyorum. Mesai başlamadan gelip sekreter bankosunda hastaların oluşturduğu listeye ben de adımlı yazıyorum.

Teşhis aldıktan sonra buraya ilk gelişim bugün gibi aklımda ve her geldiğimde kan alan sarışın güler yüzlü hemşirenin söylediklerini anımsıyorum.

O gün bütün ailem yanımdaydı iğneden korktuğum için kan verirken bile birinin elimi tutması ve yanımdaki kişinin gözlerine bakmam gerekiyordu. Hemşire zaman geçtikçe bu kadar kalabalık olmayacaksınız demişti. Başlangıçta herkes böyle kalabalık gelir.

Bugün burada yalnız oluşumla ilgili hiç kimseyi suçlamıyorum. Koridorlarında ölümün kol gezdiği onkoloji kliniğinde ölüm ve yaşam birbirine iplik inceliğinde yakın ve iç içe. Sağlıklı insanların burada en sevdikleri için bile uzun süreli bulunması mümkün olamıyor. Bugün yalnızım ve değişen tek bir başıma gelmişliğim değil. Hayatımdaki büyük değişim ve dönüşümün yanında soyadım da değişmişti.

Beklemek için boş bir koltuk bulup oturdum.

Erkenci hastaların pek çoğu bu geceyi şehirler arası otobüste geçirmiş. Yorgun görünüyorlar. Kontrollerinden sonra aynı gün evlerine geri dönecekler.

Yaşlı şalvarlı bir teyze yanında oturan eşinin dizlerine başını koyarak uzanmış yarı uyukulu bir halde yatıyor. Kasketli ve yelekli amca sol elini teyzenin başına koymuş. Sağ taraftaki koltukta bir poşet içinde o gün için gereken eşyaları var. Bu manzara sevginin resmi gibi. Karşımdaki iki güzel insanın varlığı içimi ısıtıyor. Yaşamının 60 yılını biriyle geçirip ona ilk günkü gibi sevgiyle ve özenle bakmak, başına elini şifa diye koyabilmek ... Aşk bu olsa gerek.

Ben Ankara'lı olduğum için şanslıyım. Kontrollerim sonrasında evime rahatlıkla dönüp dinlenebiliyorum.

Saat 09.00 olduğunda koridorlarda hareketlilik başlıyor. Önce beni beş yıldır tanıyan ve hastalığımla ilgili tüm süreçlerimi bilen hemşireme uğruyorum. Selam verip giriyorum, hatırımı soruyor. Bu hatır sormalar bana ilk günüm ile bugün arasında yaşadıklarımı anımsatıyor.

Ayak üstü bu hastalığın benim hayatımdaki tüm dengeleri değiştirdiğini, beni başka birine dönüştürdüğünü, yeni bir ben yarattığımı, düzenim bozulur hayatım alt üst olur diye endişelenme nereden biliyorsun altının üstünden daha iyi olmadığını cümlesine tutunduğumu nasıl anlatabilirim ki !!! İyiyim diyorum her şey yolunda. İsteddiği tetkikleri bilgisayarına kaydediyor.

Şimdi koşuşturma vakti. Önce kan vereceksin kan sonuçlarını beklerken üst kata çıkıp MR randevu kaydını açtırıp çektiirdikten sonra

kan sonuçları ile öğleden sonra doktorunu göreceksin.

Kan vereceğim odaya gidiyorum. Ama ana baba günü, koridorda büyük bir uğultu, telaşla koşuşturan insanlar. Her seferinde bu manzara beni biraz ürkütüyor. Sıraya girmek yerine yanındakine omuz vurarak önce kendi işini halletmeye çalışan insanları hem uyarmak istiyorum hem de tepkilerinden çekindiğim için sesimi çıkarmayarak, çıkarmadığım ses için kendime kızıyorum.

O kalabalıkta koşuşturan çarşafli bir kadın dikkatimi çekiyor. O kadar sağlıklı ve dik bir yürüyüşü var ki. Siyah çarşafı onun koşuşturması sırasında arkasından havalanıyor. Bu sıcakta ve kalabalıkta siyah çarşafıyla terlediğini ve bunaldığını düşünüyorum. Bir eliyle çarşafının açılmaması için sık sık sağ elini yüzüne götürmek zorunda kalıyor.

Yanında tekerlekli sandalyede saygılı konuşmasından anladığım kadarıyla kayın babası var.

Köyden şehre göç eden ve şehirde ihtiyaç halinde nerelere başvuracağını bilen becerikli kadınlardan biri o. Muhtemeldir ki her başı sıkışan akraba ve köylülerini hastaneye getirip götürür. Bu alışkanlıkla tekerlekli sandalyeyi büyük bir beceri ve alışmışlıkla idare ediyor.

Gözümü ondan ayıramıyorum. Koşuşturmasını izliyorum. Başka koridorlara gidip geliyor, sekreterle konuşuyor bir yandan da tekerlekli sandalyedeki adama bir şeyler açıklıyor. Bir ara göz göze geliyoruz ben, hafifçe onu anladığımı ifade eder biçimde tebessüm ediyorum. O da karşılık veriyor. Burada aynı kaderi paylaşan kadınlarız. Onkolojide bulunmak hastalar arasında bu duyguyu yaratıyor. Yanına oturduğunuz kişi sizi kırk yıldır tanıyor gibi. Tedavin nasıl geçti.? Bitti mi? Kaçın-cı kontrolün diye başlayan sohbet aramızda

görünmez bir köprü oluşturuyor ve bu köprü bizi aynı duyguya taşıyor. Aşağı yukarı aynı yolları yürümüş kader ortaklarıyız biz.

Başka bir kadın yüksek sesle oğlunun doktor olduğunu söyleyip sıranın önüne geçiyor. Hiç kimseden tepki yok. Ben de bütün günümü buraya ayırdığım ve yetişecek bir işim olmadığı için sesimi çıkarmıyorum. Önüne geçtiği onlarca insanın hakkını gasp etmekte bir beis görmeyen şişman kadın mağrur bir edayla sırtını insanlara dönerek kan verme odasının kapısına yüzünü dönüyor.

Benim sıra numarama daha çok var. Bu kalabalık, kargaşa ve birbirini itip kakan insanlar topluluğunda boğulduğumu hissediyorum. Dışarı çıkma ihtiyacımdayım. Ama çıkarsam sıramı kaybedebilirim.

Böyle giderse daha çok bekleyeceğim. Sıra numarası veren makinanın başına gelen, kıyafetinden Anadolu'dan geldiği belli yaşlı amca yüzüme bakıyor hiç konuşmuyor, ne istediğini anlıyor ve sıra numarasını alıp eline uzatıyorum. Sadece başını minicik sallıyor. Dudaklarında tebessüm var mı yok mu anlayamıyorum.

MR sıra numarasını nereden alacağını soran birine üst katı tarif ediyorum. Beş yıldır onlarca kez gidip geldiğim bu klinikte bütün detayları, işlerin nasıl yürüdüğünü öğrendim. Birine bir odayı tarif ettiğimde yaptığım yardım beni mutlu ediyor.

Ben orada bulunmakla dışarı çıkmak arasında tereddüt ederken çarşafli genç kadın bana doğru yöneliyor. Yüzünde yorgun telaşlı bir tebessüm var. Elinde daha önceden aldığı sıra numarası , yüzüme muhabbetle bakarak bana uzatıyor ve güzel gülümsemeniz için diyor.

## Gönlün Gördüğü, Dilin Söylediği: Yaşar Seyman'ın Kaleminden Âşık Veysel

Özlem İbiş Yılmaz

"Görmeyen biri nasıl bu kadar iyi olur, babaanne?"

Küçük Fırat'ın bu sorusu, yalnızca çocukça bir merak değil; aynı zamanda bir halkın yüreğini kavrayan, köklerine inen büyük bir sorudur. Yaşar Seyman'ın *Gönlü Gördü Dil Söyledi* adlı kitabı, tam da bu sorunun yanıtını ararken hem Âşık Veysel'i hem de bizi kendimize götürüyor.

### Karanlığın İçinde Bir Işık: Veysel ve Sazı

Çiçek hastalığı, yedi yaşındaki Veysel'in gözlerini kararttı. Görme yetisini yitirmiş bir çocuğun dünyasında annesiyle babasının çaresizce uzattığı kırık bir saz, zamanla bir yaşamın sesi, bir halkın nefesi oldu.

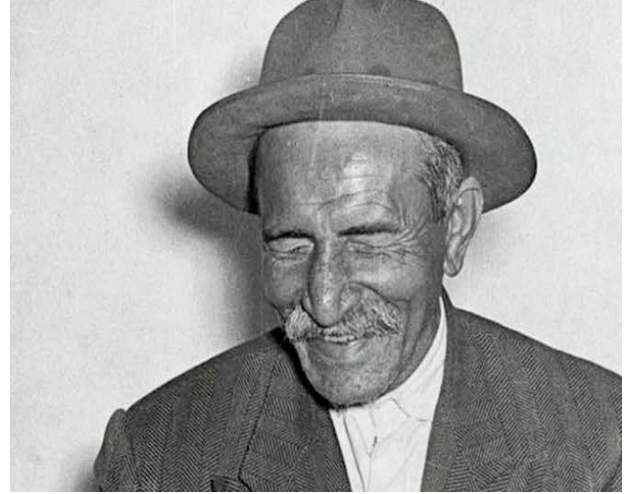
Âşık Veysel sazına şöyle sesleniyordu:

"Benim her derdime sen ortak oldun. Ağlarsam ağladın, gülersem güldün..."

O saz, yalnızca bir müzik aleti değil; Veysel'in dünyayı anlama, anlatma ve onarma biçimiydi.

### Aşk, Hüsrân ve Tutunmak

İlk eşi Esmâ'nın Veysel'i terk edişi, onun içinde ikinci bir karanlık doğurdu ama bu kırık sevdanın ardından hayatına giren Gülizar, yalnızca bir eş değil, adeta Âşık Veysel'in gören gözü oldu. Onların ilişkisi, Anadolu'nun derinliklerinde yoğrulan gerçek bir sevdanın örneğiydi ve bana Cengiz Aytmatov'un ölümsüz eserinden sahneye uyarlanan *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki hafızalarımıza kazanılmış sözü anımsatmıştı:



"Sevgi neydi? Emekti."

Gülizar Ana ile Âşık Veysel'in hayatı, bu cümleyi yaşanır kılıyor.

### Yürüyerek Bir Cumhuriyet Hikâyesi Yazmak

Ahmet Kutsi Tecer'in düzenlediği "Âşıklar Günü", Veysel'in kaderini değiştirdi. O günden sonra sadece köylerde değil, kentlerde, konferans salonlarında, üniversitelerin amfilerinde onun sesi yankılanmaya başladı. Radyo ile Türkiye'nin bütün evlerine konuk olmaya başladı. Ve artık o, tüm ülkenin ozanıydı.

Veysel'in hayali Atatürk'e ulaşmaktı. Veysel, gören gözlere değil, gören bir kalbe sahipti. Bu yüzden Sivas'tan Ankara'ya yürüyerek yola çıktı. Atatürk'ü göremedi belki ama o yürüyüş, Veysel'in Cumhuriyet'e olan derin bağlılığının simgesine dönüştü.

### **Yolun Öğrettiği, Toprağın Söylediği**

Veysel yalnızca bir saz ustası değildi. Köy Enstitülerinde usta eğitmen olarak görev aldı, bizlere Türküyle birlikte düşünmeyi ve hissetmeyi öğretti. Gitmediği yer, uğramadığı köy kalmadı.

Yaşar Seyman, tüm bu bahsettiklerimle kitabında yalnızca biyografik bir çizgi izlemiyor; kimi zaman Veysel'in ağzından, kimi zaman bir dinleyici gibi onun dünyasından konuşuyor. Anlatısını hem belgelerle hem de duygu ile dokuyor.

### **Bir Karşılaştırma: Anadolu'da Veysel, Arjantin'de Borges**

Kitabın dikkat çeken yönlerinden biri de Seyman'ın Veysel'i, Arjantinli kör yazar Jorge Luis Borges ile karşılaştırması. Farklı kıtalarda, farklı dillerde ama benzer bir derinlikte yazan bu iki figür, görme engellerine rağmen insanlığın ortak vicdanına ses olmuşlardır.

Veysel'in siyasi ideolojilerin dışında duruşu, onu evrenselleştiren başka bir yönüdür. Taraf olmadı, tarafsız da kalmadı. İnsan olmanın saf, yalın sesiydi. Kendisinin bir dünya ozanı olmasında katkısını gördüğü cumhuriyetin değerlerinden kopmadı. Zorla kimi siyasal partilere çekmeye çalışsalar da bilgeliğinin bilinciyle tutumunu değiştirmede. "*Veysel sapma sağa sola*" diyerek demokrasinin tarafında yer aldı. Toplumun kutuplaşmalarına sazi ve sözüyle direndi.

### **Bir Dilek, Bir Miras: Aşık Veysel Kütüphanesi**

Kitabın sonunda Yaşar Seyman'ın dile getirdiği arzusu, sadece bir temenni değil, kültürel bir görevdir:

"Keşke Sivas'tan Ankara'ya yürüyen Aşık Veysel adına ülkenin başkentinde bir kütüphane açılса ne kadar anlamlı olur. Aşıkların isimlerini deyişlerinde mühürlemek gibi dünyada Aşık Geleneği olan tek ülkemizin başkentinde bir Aşık Kütüphanesi ile aydınlanmanın mührü bu kütüphane ile vurulsa, kuşaklara kalıcı armağan olsa ne güzel olur"

Bu dilek, aynı zamanda Aşık Veysel'in sesini çağlara taşıma çağrısıdır çünkü o yalnızca yaşanmış bir hayat değil, yaşatılması gereken bir mirastır.

Ve bir gün başka bir çocuk, başka bir büyüğe yine soracaktır:

"Görmeyen biri nasıl bu kadar iyi olur?"

İşte o zaman, bu sorunun yanıtı o kütüphanenin raflarında, bir saz tınısının eşliğinde bulunacaktır.

### **SON SÖZ**

Gönül Gördü Dil Söyledi, sadece bir biyografi değil; bir halkın gönül gözüyle yazılmış tarihidir. Yaşar Seyman'ın kalemiyle yeniden doğan Veysel, suskunluğu, direnci ve insanlığıyla hâlâ aramızda çünkü bazen bir saz, bir ömürden fazlasını söyler.

*Gönül Gördü Dil Söyledi* – Yaşar Seyman, Bilgi Yayınevi, Mart 2025

## YAŞAR SEYMAN

### gönül gördü dil söyledi



**b**  
Bilgi



Edebiyatın, topluma dönük yüzünü ve edebiyatçının bu toplumu, bu toplumun insanlarını okuma gücünü uzağa gitmeden, şöyle bir yüzyılı göz önüne getirerek okumaya çalıştığımızda Türkiye'deki edebiyat insanları kadar doğru kavramış ve iyi anlatmış pek az edebiyat geleneği görebiliriz. Bunu, diğer sosyal bilimlerle ilişkilendirdiğimizde çok daha derinlikli kavrama olanağımız vardır. Bellek, geçmişle ilintilendirilse de bugünü doğru okuyabilmekle ilgili bir durumdur ve birincil görevi olmasa da edebiyatçı, bellek oluşturma en önemli aktörlerinden biridir.

**BEYAZ GÜZEL BİR BOŞLUK**, bir yandan Yaşar Kemal, Adalet Ağaoğlu, Cahit Külebi, A. Kutsi Tecer, Ceyhan Atuf Kansu, İnci Aral, Niyazi Akıncıoğlu, Talip Apaydın, A. Hicri İzgören, Uğur Kaynar gibi edebiyatçı kişilikler üzerinden bu zenginliği anlamaya çalışan aynı zamanda da Göç ve Göçmenlik, Doğu ile Batı Arasında Türk ve Rus Edebiyatları, Gelenek, Türk Şiiri ve DTCF'liler, Varlık Dergisi, Mitoloji ve Folklor, Halk Kültürü ve Popüler Kültür başlıkları ekseninde özellikle edebiyatçı kimliklerle oluşmuş birikiminin ayrımına varma çabasıdır.

[www.urunyayinlari.tr](http://www.urunyayinlari.tr)

Şahbender Korkmaz, eskilerin deyimiyle tabiat-ı şâirânesi olan bir genç. Hangi konuya el atsa, belki şaşırtıcı, zaman zaman irkiltici imgeler süzebiliyor; bu imgeleri, dayanıklı bir yapı içinde mısraa döküyor...

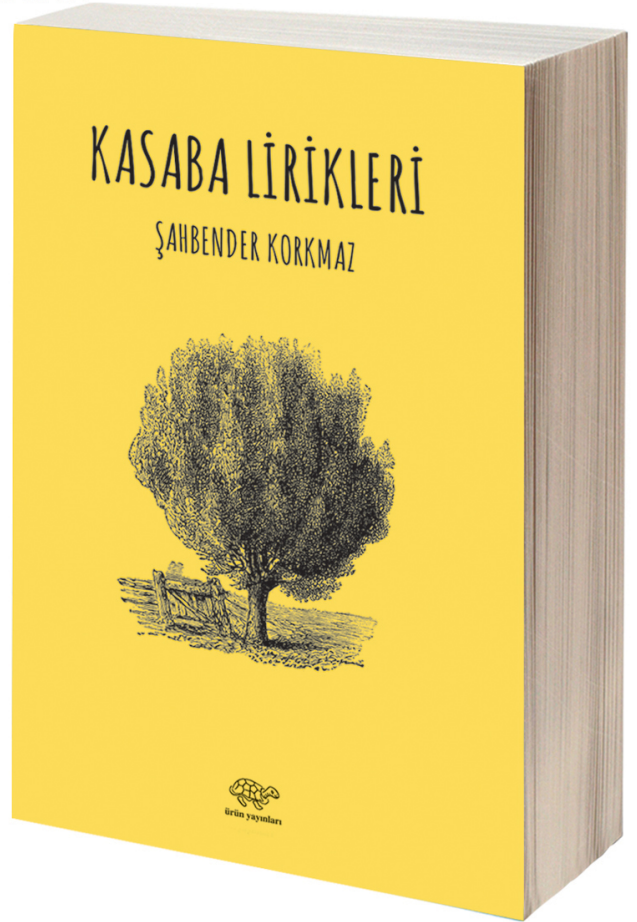
**Attilâ İlhan**, "Laf Aramızda...", *Cönk dergisi*, Ocak 1989

Şahbender Korkmaz, gözünün yaşına bakmamış, bıçak gibi kullanmış sözcükleri. İronik de... Sert, acımasız, hatta gaddar. Şiirlerinin arka planında "Ne yapalım, yaşam böyle! Benim elimden başka bir şey gelmez" der gibi.

**Aydoğan Yavaşlı**, "Lâf Şiirden Açılmışsa...", *Damar dergisi*, Temmuz 1995)

Duyarlılığı bilinçle yoğurmuş bir şairin şiirleri *Kasaba Lirikleri*. Donmuş olanın buzlarını çözmek, devingenleştirmek derdini taşıyan bir çaba Şahbender Korkmaz'daki.

**Metin Turan**



ürün yayınlari

Konur Sokak No: 36/13 06650 Kızılay - Ankara  
Tel: 0312 425 39 20 Faks: 0312 417 57 23  
urunyayinlari@gmail.com • www.urunyayinlari.tr



ürün yayınlari