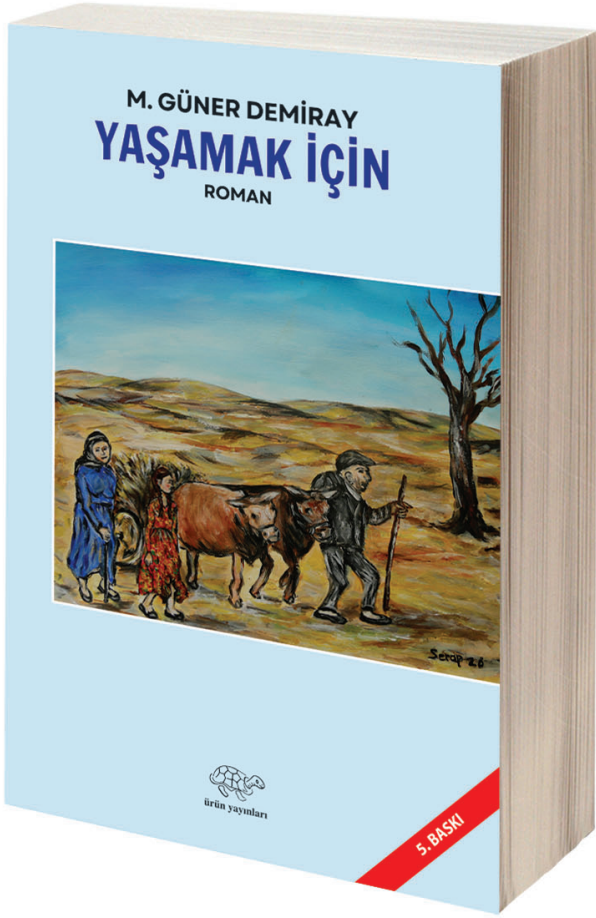




ARZU KAYA	FEHİMİYE ÇELİK BOSTANCI	ŞAHBENDER KORKMAZ
ARZU KÖK	GÜLER ÖZÇELİK	TAHSİN ŞİMŞEK
ASIM ÖZTÜRK	GÜNAY GÜNER	UĞUR OLGAR
AYSEL OĞUZ	HASAN ULAŞ	ZERRİN TAŞPINAR
AYSEN RİTZAUER	HİKMET İLHAN	ZÜMRAL LEYLA CENGİZ
AYTEKİN KARAÇOBAN	İBRAHİM HALİL ERGİN	NİHAT TAYDAŞ
BEDRİYE KORKANKORKMAZ	İBRAHİM İSPİR	NİLAVRONİLL SHOOVRO
BURCU YALÇINKAYA	KASIM ÖZTÜRK	OSMAN NAMDAR
COŞKUN EROĞLU	M. GÜNER DEMİRAY	ÖZLEM ARSLAN
EMRAH ÖZTÜRK	MELTEM GÜLER	SELÇEN AKKUŞ
ESME ARAS	METİN TURAN	SENEM GÖKEL
FATMA AYTEN	MİLAT BÜLENT KILIÇ	SERHAT MUTLU





“Demokrat Parti iktidarı dönemi. Bir yanda tuzu kuru ağalar, bir yanda topraksız köylüler. Ne toprak reformu yapılmış, ne de Cumhuriyet aydınlanması köylüye uzanmış tam anlamıyla. Üstelik köye demet demet aydınlık götürme çabası içinde olan köy enstitüleri de kapatılmıştır.

Kurak bir yıl. Toprak tek bir damlaya muhtaç. Güneş tepede yaktıkça bozkır dilini sarkıtıp boyuna solumaktadır susuzluktan. Verim düştükçe düşmüş. Ve sonra başgösteren açlık bir ejderha gibi diş geçirmeye çalışmaktadır hayvanlar ve insanlara.

İşte bu ağır ortamı iliklerine kadar hissederek ve kara kışın da bastırmasıyla açlığın acımasız pençesinde ölümler yüz yüze yaşam mücadelesi veren yoksul bir küçük çiftçinin öyküsü anlatılıyor bu yapıtta.

Diliyle, konusuyla okunması gerekli bir roman.”

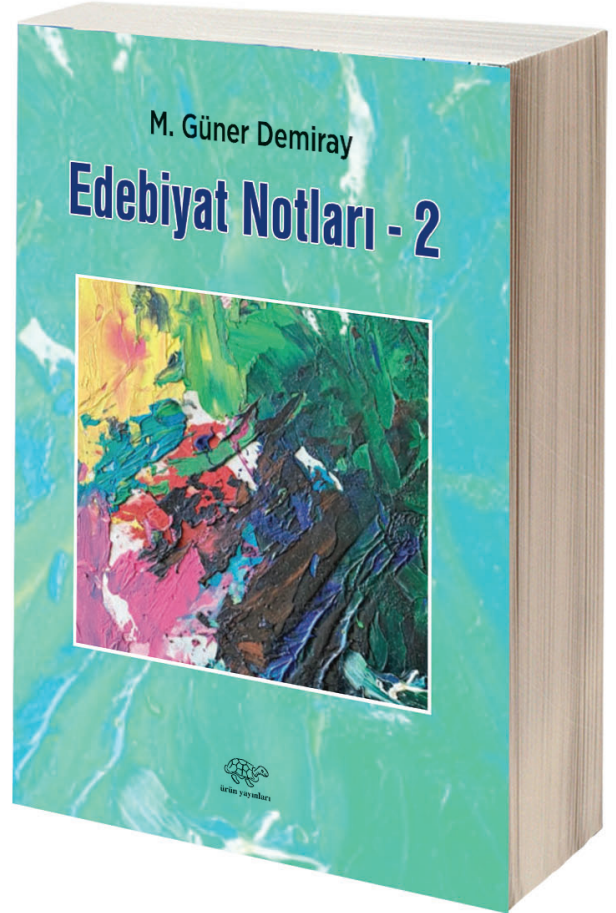
Bu yapıtım da daha önce yayımlanmış “Edebiyat Notları” adlı yapıtımın ikincisi. Buraya denemesel nitelikli öznel eleştiri yazılarımı ve üç öykümü de koydum. Yaptığım seçkin şiir ve yazılara kendi düşüncemi yansıtan notlar ekledim. Ayrıca kalburüstü yazarlardan alıntılıdığım ve “herkesin okuması gereklidir,” diye düşündüğüm deneme ve bilgilendirici yazılara da yer verdim.

Bütün sorun düşünebilmek aklın özgürlüğünde. Bilimi, sanatı, çağdaş uygarlığı özümseyebilmek. Estetiği derinden duyumsayabilmek!

Yaratıcı halkı sevmek en büyük erdemdir. Doğayla barışık olmak onu anlamak; yaşama sevinci duymaktır. Bu ilkeler bana ışık tuttu hep. Hemen hemen bir ömür boyu diyebilirim.

Kısaca kendime göre alıntılıyıp yorumladığım, kendime göre yazıp çattığım öykü, şiir, yazı ve denemeler toplamı bu kitabımı isterlerse okumaları dileğiyle okurlara kıvançla sunuyorum.

M.GÜNER DEMİRAY



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

turnalar

ULUSLARARASI TÜRK DİLİ, ÇEVİRİ,
KÜLTÜR VE EDEBİYAT DERGİSİ

102



Sahibi

KIBATEK[Kıbrıs, Balkanlar, Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu] Vakfı adına
İsmail BozkurtGenel Yayın Yönetmeni
Metin TuranYayın Yönetmeni (Editör)
Prof. Dr. Mehmet ÇevikYayın Koordinatörü
Dr. Hüseyin EzilmezKapak Deseni
Muhammet ObaKapak Düzenleme
Muharrem Yalçinkaya**AKADEMİK DANIŞMA VE HAKEM KURULU**Prof. Dr. Apollanaria Avrotina- Prof. Dr. Ümüt Akagündüz-
Prof. Dr. Sevim Akten- Prof. Dr. Tülin Arseven-Prof. Dr. Dilek
Batislam- Prof. Dr. Suzan Canhaşi- 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. Birsan 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- Doç. Dr. Alev Önder- Prof. Dr. Melahat Pars-
Dr. Tahereh Mizaei Saeidabad-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 İLETİŞİM**Konur Sokak 36/13 • Tel: (0.312) 425 39 20
0532 787 37 30

Kızılay - Ankara

E-mail: kibatek@gmail.com www.kibatek.org.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 Klşe & Matbaacılık, Bayındır Sokak. 30/1, Ankara

Yerel Süreli Yayın

Baskı Tarihi : 1 Nisan 2026

İçindekiler**MAKALE/İNCELEME/DENEME**

BİR TUTKUNUN DİLE GETİRİLME BİÇİMİ NECATİ TOSUNER ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE ARZU/ ESME ARAS	5
BEKİR KARA'NIN BELLEKTEKİ İZLER ROMANINDA TOPLUMSAL HAFIZA / METİN TURAN.....	12
UNUTULMUŞ BİR EDEBİYAT ELEŞTİRMENİ OLARAK METİN AND / MİLAT BÜLENT KILIÇ	19
LACAN'IN ANTİGONE'Sİ: "SAF ARZU ETİĞİ" MELTEM GÜLER	26
İSMAİL BOZKURT'UN "MUSKA" HİKAYESİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ/ SERHAT MUTLU	37
FELSEFENİN VE POETİKANIN DAHİSİ : ARİSTOTELES / BEDRİYE KORKANKORKMAZ	46
ACI / SELÇEN AKKUŞ	51
YAŞAMIN DUYARLI TERAZİSİ/ M. GÜNER DEMİRAY	52
YUNUS EMRE'NİN İZİNİ SÜREN ŞAİRLER/ NİHAT TAYDAŞ	56
FUZULİ'NİN Mİ MECNUN'UN MU AŞKI DAHA BÜYÜKTÜ?/ ARZU KÖK	64
GÜNÜMÜZ GERÇEKÇİ YAZINI VE FATİH ATILA ROMANI / GÜNAY GÜNER	67
M. GÜNER DEMİRAY'IN YAŞAMAK İÇİN ROMANINDA İNSAN, EMEK VE AYDINLANMA/ AYSEL OĞUZ	73
DAMLANIN ŞAİRİ/ ZERRİN TAŞPINAR	79

Şiir

AYTEKİN KARAÇOBAN	3
ARZU KAYA	18
TAHSİN ŞİMŞEK	25
NİLAVRONİLL SHOOVRO / ÇEV.: AYSEN RITZAUER	34
ASIM ÖZTÜRK	36
İBRAHİM İSPIR	45
UĞUR OLGAR	48
OSMAN NAMDAR	55
HIKMET İLHAN	61
ZÜMRAL LEYLA CENGİZ	66
HASAN ULAŞ	72
İBRAHİM HALİL ERGİN	76
GÜLER ÖZÇELİK	78

ÖYKÜ

TERS KÖŞE/ FEHMİYE ÇELİK BOSTANCI	32
BİRİCİKLİĞİM VE SINANDIKLARI/ BURCU YALÇINKAYA	49
GAR / ŞAHBENDER KORKMAZ	62
ESKİ YARA / COŞKUN EROĞLU	77

SÖYLEŞİ

SENEM GÖKEL İLE SÖYLEŞİ / EMRAH ÖZTÜRK	78
---	----

KİTAP TANITIM

HARİTADAN DÜNYALAR / FATMA AYTEN	85
BAŞÖĞRETMENDEN ÖĞRETMENLERE BİR ÖĞRETMENDEN BAŞÖĞRETMENE/ ÖZLEM ARSLAN	86

Turnalar'dan

Edebiyat dergileri, dönemin düşünsel yönelimlerini, estetik arayışlarını ve kültürel hafızasını yansıtan önemli mecralardır. Turnalar'ın 102. sayısı, bu anlayış doğrultusunda hem yazınsal üretimi hem de eleştirel düşüncüyü merkeze alan, çok katmanlı bir içerik sunmaktadır.

Bu sayının ilk makalesi 23 Şubat 2026'da yitirdiğimiz Türk edebiyatının önemli isimlerinden Necati Tosuner'e ayrıldı. Esme Aras'ın, yakın dostu ve meslektaşı olan Tosuner'in öykücülüğünde "arzu" temasını ele aldığı inceleme, yalnızca bir edebiyat çözümlemesi değil; aynı zamanda bir yazınsal kalıtın anlamlandırılması niteliği taşımaktadır. Tosuner'in anlatı dünyasında arzunun bireysel varoluşla kurduğu ilişki, bu metin aracılığıyla yeniden değerlendirilirken, usta yazarın Türk öykücülüğündeki özgün yeri de bir kez daha görünür kılınmaktadır.

Metin Turan'ın, Kıbrıs Türk edebiyatının önemli isimlerinden Bekir Kara'nın *Bellekteki İzler* romanı üzerine kaleme aldığı inceleme, bireysel ve toplumsal hafıza arasındaki ilişkiyi edebiyat üzerinden ele almaktadır. Kıbrıs'ın tarihsel deneyimlerinin roman estetiği içindeki yansımaları, bu çalışma aracılığıyla çok boyutlu bir şekilde analiz edilmekte; belleğin edebiyat aracılığıyla nasıl yeniden kurulduğu ortaya konmaktadır.

Milat Bülent Kılıç'ın, Türkiye kültür tarihi açısından ayrı bir öneme sahip olan Metin And'ın eleştirmen kimliğini ele aldığı yazı ise, edebiyat eleştirisinin tarihsel gelişimine katkı sunan önemli bir çalışmadır. Metin And'ın disiplinlerarası yaklaşımı ve eleştirel bakışının yeniden değerlendirilmesi, Türkiye'de eleştiri geleneğinin sürekliliğini ve dönüşümünü anlamak açısından dikkat çekicidir.

Serhat Mutlu'nun İsmail Bozkurt'un "Muska" hikâyesi üzerine yaptığı tahlil, metin merkezli eleştirisinin başarılı bir örneğini sunarken; anlatı yapısı, sembolik katmanlar ve dil kullanımı üzerinden kapsamlı bir çözümleme ortaya koymaktadır.

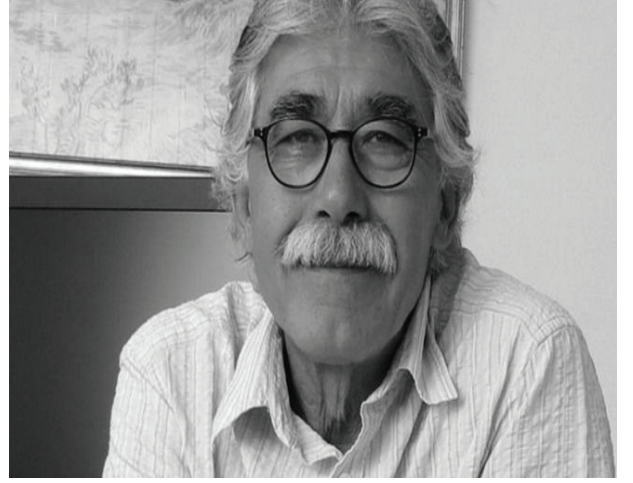
Bu sayının düşünsel çerçevesini genişleten önemli metinlerden biri de Meltem Güler'in çalışmasıdır. Güler, Sophokles'in *Antigone* tragedyası bağlamında insan, emek ve aydınlanma kavramlarını ele alarak, edebiyatın toplumsal boyutunu öne çıkarır. Bedriye Korkankorkmaz'ın Aristoteles üzerine kaleme aldığı yazı, edebiyat ile felsefe arasındaki kuramsal ilişkiyi yeniden gündeme getirirken; Yunus Emre'nin izini süren şairler üzerine Nihat Taydaş'ın kaleme aldığı inceleme, Türk şiir geleneğinin sürekliliğini ortaya koymaktadır. Arzu Kök'ün Fuzuli ve Mecnun üzerinden aşk kavramını tartıştığı yazı ise klasik edebiyatın derinliklerine uzanan çok katmanlı bir düşünce alanı açmaktadır.

İnceleme ve deneme yazılarındaki bu yoğunluk, *Turnalar*'ın düşünsel yönünü belirginleştirirken; dergi aynı zamanda nitelikli şiir, çeviri, öykü ve denemelerle edebî alanı zenginleştirmeyi sürdürmektedir. Şiir bölümünde yer alan ürünler, farklı estetik yönelimleri ve bireysel duyarlıkları bir araya getirerek çağdaş Türk şiirinin çok sesli yapısını yansıtmaktadır. Öykü bölümünde ise bireyin iç dünyası, toplumsal ilişkiler ve gündelik hayatın kırılma anları, her biri kendine özgü üslubu içerisinde üretme tutkusu ile ürünler veren Fehime Çelik Bostancı, Burcu Yalçınkaya, Şahbender Korkmaz ve Coşkun Eroğlu'nun ürünlerini kapsamaktadır.

Deneme yazıları, bireysel gözlem ile kültürel çözümleme arasında köprü kurarak, edebiyatın düşünsel boyutunu destekleyen metinler olarak dikkat çekmektedir. Söyleşi ve kitap tanıtım bölümleri ise derginin bütüncül yapısını tamamlayan, okur ile metinler arasında yeni bağlantılar kuran unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Turnalar'ın 102. sayısı; yazınsal üretim ile eleştirel düşüncüyü bir araya getiren, hafıza, kimlik ve estetik sorunlar etrafında şekillenen güçlü bir içerik sunmaktadır. Bu sayımız da sizleri nitelikli ürünlerle buluşturmakla kalmayıp; sorgulamaya ve edebiyatın çok yönlü olanaklarıyla yeniden ilişki kurmaya davet etmektedir.

AYTEKİN KARAÇOBAN



KARALAMA DEFTERİ

Durmadan dinlediğim zamanın ateş dişleri tenimde, geleceğimi okumaya geldiğimde, ilk işim belleğimdeki batık gemiden karalama defterimi kurtarmak oldu. Geçmişin kanıyla lekeliydi defter.

Meme uçlarına akrep iğnesi takılı kadını buldum daha ilk sayfada. Kapısı kilitli isteğin bedeli öteki bedene ağır ödettirilir, diyordu. Söz bahçivanının toprağı kış uykusundaydı onun yatağında. Sayfayı hızla çevirdim.

Suyun akışına toprağın bağış diye verdiği bir avuç taşın kısa öyküsü yazılıydı başka bir sayfada. Öykünün sonunda bir vazo, içindeki suyu taşıracak son damlayı beklemeye zaman kalmadığı için o taşlarla kırılmıştı.

İz arayışında daralan bir soluk, herkesi kapısı kilitli isteğin öteki bedene ağır ödettirdiği bedelin alçak sesle söylenmesi gerektiği konusunda uyarıyordu çünkü yüksek ses boğardı büyüyü. Hangi büyüyü, kimin büyüünü? Hiçbir açıklama yoktu.

Kimdi barış tanrısı, neydi ölmez otunun gerçek adı? Aradım, bulamadım. Oysa yazmıştım bir köşeye.

Tek suçu masumluk olanların üstü çizilmişti.

"Buğday tanem, badem çekirdeğim, zeytin dalım, gençliğimiz hiç boşanmadı kasırgadan. Havada petrol kokusu, ekmekte petrol tadı biterse, yemek için bir şey kalırsa yaşamaya başlarız bu coğrafyada. Bu arada ölümün evinde yaşayacağız..." cümlelerinin altı kalınca çizilmişti.

Kara kartalın kırık kanadından, kayaların kuytulardaki anılarından, yelin yeltek dilinden, suyun peltek dilinden bir tekerleme yuvarlanıyordu satırlar arasında. "Denizin öfkesinden uzak dur." uyarısına aldırılmıyordu tekerleme. Çıplaktı ışık, çıplaktı hava, çıplaktı yel.

Kötümserliğin toprağında ekip biçmek bırakılmalı, diye yazılıydı defterin ortasında. Altın kubbenin değeri korkunun büyüklüğü oranındaydı nasıl olsa. Sessizlik can çekişmeye bırakılmamalıydı dilin altında.

Bundan sonrası karışık, okunaksızdı, mürekkep lekesi yayılmıştı bütün anlamlar üzerine.

Karalama defterinin son sayfasında "Bunca maske içinde hangisi senin yüzün?" sorusu yazılıydı.

Yorgunluk, silindirini üstüme sürmeden önce temize çektim biraz olsun anlaşılır karalamaları, ufak değişikliklerle.

Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi Necati Tosuner Öykücülüğünde Arzu

ESME ARAS

Türk Edebiyatı'nın usta kalemi, 18 Haziran 1944 Ankara doğumlu Necati Tosuner, her yaş için yazdığı kitaplarıyla edebiyatta altmış üç yılı geride bırakarak, seksen iki yaşında hayata veda etti. İstanbul'da düzenlenen törenle 24 Şubat 2026 Salı günü yakınları, sevenleri ve okurları tarafından son yolculuğuna uğurlandı.

Çocukluğunu, ilk gençliğini Ankara'da geçiren yazar, Demirlibahçe İlkokulu, Cebeci Ortaokulu ve Atatürk Lisesi'nde okudu. Öğrenimini İstanbul Pertevniyal Lisesi'nde tamamladı. Basın-İlan Kurumu'nda çalıştı. Bir dönem Almanya'da yaşadı. Ülkeye döndükten sonra kurduğu Derinlik Yayınları aracılığıyla edebiyatımıza pek çok eser kazandırdı. 1996'da reklamcılık sektöründen emekli oldu.

Kendine has şiirsel yalınlıktaki üslubuyla kısa öykü türünün ustalarından sayılan yazarın ilk öyküleri, 1963'te *Resimli Posta* gazetesinde, *Özgürlük Masalı* adını verdiği ilk öykü kitabı 1965'te yayımlandı. Tosuner, yazın yaşamına TRT 1971 Sanat Ödülleri Başarı Ödülü, 1978 TDK Roman Ödülü, 1997 Haldun Taner Öykü Ödülü, 1999 Sait Faik Hikâye Armağanı, 2008 Attila İlhan Roman Ödülü, 2023 Yunus Nadi Öykü Ödülü, 2024 Erdal Öz Edebiyat Ödülü başta olmak üzere pek çok ödül sığdırdı.

Yazarla ilk kez, 14. Uluslararası Ankara Öykü Günleri Onur Ödülü'nü almak üzere 2014'te kentimize geldiğinde tanıştık. Yolumuz 2015'te tekrar kesişti ve *Hürriyet* gazetesinin Ankara eki için hazırladığım edebiyat röportajlarının konuğu oldu. Dostluğumuz yıllar içinde gelişti; hoca-öğrenci, usta-çırak, baba-kız ilişkisine evrildi. Yazarın ev adresi, İstanbul'a her gidişte bir uğrak noktası, ilk ya da son duraktı benim için. Bugün onu yitirmenin acısını derinden duyumsarken; "Necati Tosuner Öykücülüğünde Arzu" alt

başlığındaki inceleme metnime, düş'ün dünyama katkılarından dolayı değerli hocamı rahmetle anarak, kalem tutan avuçlarından sevgi, minnet ve hasretle öptüğümün altını kuvvetle çizerek başlamak isterim.

Bu çalışma kapsamında, yazarın *Salgında Öyküler* ve *Daldaki Kuş* dışında kalan öykü kitaplarını zaman dizimsel bir çizgide yeniden okuduğumda, en çok sesinin tınısının ve mimiklerinin peşine düştüm. Hayır, yazarın sesinin öykülere karıştığından değil bir kez de öyle okumak istediğim içindi. Tıpkı evini ilk ziyaretimde, *Kasırganın Gözü'nü* okurken altını çizdiğim cümlelerin izini sürdüğüm gibi:

"Şimdi, onun armağanı şu yeni masada oturup.. örtüsünün güneş kaldırır lacivert renginden ve küçük çiçek desenlerinden hoşnut, dirsekleri yaslayıp şöyle, dünyaya bakmak var.."

Evet, karşılıklı oturduğumuz masada, (şimdi hatırasını bende yaşatan onun armağanı) çiçek desenli örtüye dirseklerimizi dayamış, (her seferinde) tutkuyula yaşamdan, aşktan ve edebiyattan söz etmiştik. Arada bir omzunun üzerinden göz hizamdaki Afrika menekşesinin bulunduğu pencereye doğru bir iki bakış atmış, yazarken arada bir oturduğu sandalyeden kalkıp camdan dışarıya her bakışında neler gördüğünü merak etmişim. Sonra pencerenin önünde durup "yazı yazıyor, dışarıyı seyrediyorum," diyen karakteri gibi yaratıcısının gördüklerini düşlemişim. O gün ustamın karşısında, yazdıkları ve yaşadıkları arasındaki ayrıntıların peşine düşmüş, öykü heveslisi acemi bir yazardım. O ise bana ilk andan itibaren hep meslektaş olarak yaklaştı. Günün sonunda hatıra fotoğrafı çekirmek için kameraya poz verirken, "Kambur" öyküsünde geçen, "Belki ne zamandır işitmediğim bir türkü"nin dilin ucuna düşmüşlüğündeki gibi "İndim havuz başına/ Bir kız çıktı karşıma..." şarkısını tuttur-

maz mı? Gerisi kahlkahlardı, neşeydi; arka arkaya çekilen fotoğraf karelerine yansıyan mutluluktı.

Tosuner, kendini kelimeler ve cümlelerden yeneden doğururken, yazgısını da edebiyatıyla yeni baştan yazdı. Röportajımızda belirttiği üzere; "...yazarken alınan bir haz duygusu var, -yoksa çekilir çile değildir gerçekte. İğneyle kuyu kazmak enayilik olur. Yani, kazmayla kuyu kazmak bile yeterince güçtür. Ter dökmek gerekir."¹

1965-1972 yılları arasında yayımlanan *Özgürlük Masalı*, *Çıkmazda*, *Kambur* adlı kitaplarında, kendi yaşamını yoğun biçimde anlattığı öykülerini, asla intikam duygusuyla yazmadığını söyler. Kendini anlatışındaki bu içtenlikli tavır, onun düşüncesine göre yazarlığı için yararlı olmuştur. Çocukluğunun ve ilk gençliğinin geçtiği Demirlibahçe İlkokulu, Cebeci Ortaokulu, Atatürk Lisesi günlerinden sonra baba evini bırakıp İstanbul'a gitmesinin altında yatan duygu, ilkin yazar olmaktan öte "yalnızlıktan kaçıp yalnızlığa sığınmak"tır. Belki sırf bu nedenle ilk kitabı *Özgürlük Masalı*'ndaki ilk öykünün adını "Yalnızlığa Övgü" koyar.

Bu öykülerin çoğuncası ben anlatıcının içtenliğiyle kurulur. Tosuner'in yaşamın içinden doğan öykülerine daldıkça, imgeler ve çağrışımlar zihnimizde çarpışmaya başlar. Sevmeyi bilen koca yürekli adamlar çıkar karşımıza. İçinde sevgiye ilişkin büyük özlemler, arzular, tutkular biriktirmiş, yaşamayı derinliğince bilen öykü kişileriyle satırlar arasında randevulaşmak kaçınılmazdır. Her yeni öykü bir öncekine ya da bir sonrakine bağlanır, yazar öyle düşünmemizi ister. Aynı karakterin hayatından kesitler okuduğumuz hissine kapılır, böylece öyküler arasında bütünlük kurarız. Sayfaları birbiri ardına çevirdikçe daha iyi tanırız onun insanlarını. Hatta onlarla arkadaşlık kurarız. Okur, bu yolla kendini karakterin yerine koyar. Kişinin yalnızlığını, acısını, coşkusunu derinden duyumsar.

Öykülerde, yalnızlığı bastırmak istercesine insan sığacağı arayışı vardır. Bu duygu, yoğun bir sevi arayışı ile kol koladır. "*Mutluluk sevinin işaretidir,*" ya da o çok arzulanan seviye bir erişilse, kızlara değil de "sevi"ye tapılacaktır aslında. Arzu, bir dönemin öykülerinde daha çok kızlara içkindir. "*Kızıl durduğunda üç kızın çocuksu gülüşüne kurban giden yıllar*"dır gençlik. Yıllar geçse de bu durum öykü kişilerini yıldırılmaz, "*Yine*

de, uzun saçlı bir liseli kız arayacaktır gözleri." Bazen bir dost, bir arkadaş, bir yardım eli gereklidir. Bir el verseler, "*sonu karanlıklar içindeki bir ararış*"ın düğümü çözümlüverecektir. Oysa sokaklar insan doludur ama insanlar tutkulardadır. Onun karakterleri, yalnızlığın sınırlarındaki bir evrende, tutkusuz bir yabancı gibi yalnızca aranır. "Kuşlar" bile sevi tutsaklığındadır, insanlarsa "günlerin tutsakları"dır.

Bir şeyler yeni yeni uyanmaya başlar, serde gençlik vardır. İlk gençliğin tutkulu arayışları hep sancılı geçer: "*On beş yaşın eksik adamı... Bir kıza kendini tutkun bilmek, ondan, çevreden alay görmek hep...*" Henüz on sekizine varamamış olan karakter, "*Kadınlar, kızlar geçirdi önümüzden. Seviyi bilmeden, sevmek isterdik biz de,*" diye tarif eder duygularını. Adlandıramadıkları "*bir anlık taşkın duygular*"ın nedeni, onları etkileyen tek şey, "*ince ayak bilekleri midir?*" Sanmam, elbette daha fazlası olmalı: "*On sekiz yaş nedir bilmezdi. Öğrendi. Eksikliğin ezikliğine katlanmak çaresizliği, bir ağır yılmınlıkta omuzlarında. Sigara bir alışkanlıktı artık. İçkiyle kendini unutmak güzel olmalıydı. Ve kadın, öğrenilmesi gerekli bir gizdi. Bir liseli kıza tutup elinden parka gitmek yoktu. Bir dindirilmedik tutku, bir acılı tırnak izi içindeki...*"

O genç adamların mutlu olma arzusunda erişilemeyen, hiç erişilemeyecek tutkuları düşlemek var. Genç bir kadına duyulan özlem, onu koluna takıp ıssız yollarda yürümek, yanında ince topuk sesleri duymak, bir yamaçtan denizi seyretmek. "*Lisenin günleri... Bir deli çağın umutlar kırığıdır, yenilgilerin acımsı tadıyla kokan. Bir tutkudur kendini güçlü bilmek. Ve eksik kişi hiçbir şeydir.*" Yirmili yaşların yüreğinde, bir sevi ihtimalinin çınladığı o satırlarda gezinen okurun yüreği de acımsar ve sevgiden her söz edildiğinde, o yaralı yürekle birlikte atar. "*Yirmi yaş demek, çok şeyi bilmektir. Ve eksik adam düş dolu bir yürektir, yenilgileri alışkanlık kazanmış... Lise bitti. Bir yapılacak iş kaçmaktır bu kentten. Yalnızlığa, hep yalnızlığa koşacaktır.*" Yirmi bir yaşın yüreğine nasıl anlatılırdı tüm bunlar? Sevmek de yetmezdi, söylenebilirdi. Bir köşede düşler kurarak geçirilir miydi günler? "*Seni seviyorum' diyecektim. Bu bir inattı. Yaşamının gereği idi bu... 'Seni seviyorum' demeden birine, şu yeryüzünden göçüp gitmeyi ister miydin?*"

Bir erişkin erkeğe dönüşme sancıları, bu başkılığın yükü alaycı gülcüklere dönüştüğünde, bir kıza

¹ Esme Aras, *Yaz'Ankara*, h2o yayınları, İstanbul, 2021, röportaj, s.188



elde etmenin yolları tükenir. Susuzluğun sıkıntılarında bir gece, çıkmaz sokaklarda son bulur "doyuş": *"...bir kadına gitmeye karar verdim. (...) Dindirmeliydim bu susuzluğu. (...) Odada, pazarlıklı yasak sevilerin özlemine çektiğim kokusu vardı. İğrenilecek bir kokuydu belki... (...) Kadın geldi soyunmaya başladı. (...) Ben-se bacaklarına bakıyordum. (...) Bütün susamışlığımla göğüslerinin arasına kapandım. Altımdakinin de bir insan olduğunu unutmuş, en kaba sevişmeleri yaşıyordum. (...) Ancak, düşlerimde yaşadığım bir tatlı yaşantıyı bütün yanlarıyla öğrenmeye çalışıyordum. Tutkularımın ateşiyle kaygılarım eriyordu. Bir kadının çıplak sıcaklığında akışı duyuyor, boşalmışlığa ulaşıyorum."*

Bedensel susuzluğu bir kadında dindirmek, bir kadını ilk kez bütün yanlarıyla görüp şehveti tatmak istemenin toyluklarında, genelevin yolu başlar. Ama aranan, ulaşılmak istenen sadece o değildir. *"Ora kadınlarının 'gelsene' diyen çıplaklıklarına tutulur. Kadın karşısında erkekliği yaşamak bir meraktı, geldi geçti. Bu muydu aradığı? Değildi. Oysa para üzerine kurulu bir*

sevişmeyi yaşayabiliyordu ancak. Bu başkalık, bir kadının ona vereceği boşalmı sildi süpürdü; bir buruk, bir dayanılmaz acılı tat koydu onun yerine. Ve ilk kez kendine 'Kambur!' dedi." Yirmi beş yaşın hiç kadın öpmemiş dudakları titrediğinde, birileri ona acısın istemez ve bir erkekle yan yana oturan kızlara hep uzaktan bakar. *"Ve dudaklarımın bu titreyişinden korkarım. Yürürüm. İnsanların içinde ve insanların dışında olarak. Ve onu isteyerek, hep isteyerek... Şu sakatlığımı, sırtımdaki şu çıkıntıyı unutmak için..."* Öykü karakterlerinin yaşı ilerlese, ellisine de gelse, bu arayış değişmez. Tutkuyla, ısrarla sevmekten vazgeçmez hiçbiri.

Bu yalnızlıktan usanmışlık, kadınların peşinden *"duyulmadık tutkular özleminde düşlere dalmak"* isteği, *"ürpertilerden irak bir ölüm tutkusunu"* da beraberinde getirir. Bu tutkulanış ürkütücüdür bazen. Neredeyse yaşamdan vazgeçiş derecesine varır: *"O gün kararlı geldim kıyıya. Boş bulduğum bir var olmayı kendim bitirecektim. Kıyının en yüksek yerini seçtim, tırmandım. Son ânımda bir dost arandım, küçük, yas-*

sı bir taş aldım yerden." Dış dünyanın acımasızlığından kendini korumaya çalışan karakterin inşa ettiği en güvenli sığınak düşlerdir. Onlar da olmasa, düş kurmaktan usanılan bir gün, yaşama tutunmak için insanın elinde başka ne kalır? Gerçeği değiştiremediğinde, yine düşlere bırakır kendini. Aslında yaşamın düş kurmak gibi olmadığı bilinir. Düşler çoğu kez yıkıntıları da beraberinde getirmiştir. *"Gerçekleri umutlarda ve düşlerde uyutarak, onları değiştireceğimi mi sanmıştım? (...) Anlıyorum, eksikliği ve acıları yüreklere yüklemek gerekiyor. Ve savaşmak, savaşmak... Ne kendini öldürmek, ne de tutup batırmak insanları... Savaşacağım. Bu çaba, bunun umudu bile yetecektir bana. Ve ben çok şeyler bekliyorum yarından."*

Çünkü yaşamak ve sevmek isteği, herkes gibi herkes kadardır onun yüreğinde: *"Sevmektir yaşamak denilen", "Yaşamak var olduğunu duymaktır."* Sonuçta yaşamak ve sevmek arzusu ağır basar fakat ölüm izlediği sonraki öykülerde kendini belli eder. *"Ölüm yaşlılar için beklenen bir konuk gibidir. İstemediğim, ama yine de gelsin diye kapıyı hep araladığım biridir benim içinse..."* Yabancı bir kentte, Almanya günlerinin anlatıldığı bir öyküde şu satırlara rastlanır: *"Ve yine de yaşamayı sevmek... Kendine alışmak ve sevmek kendini... Ve doğada yeni şeyler aramak kendini oyalayacak... İçinden ölüm düşüncesini sıyrıp atma çabasından başka nedir ki? Yok, yapamadım. Öldüremedim kendimi."* Bu satırları okurken, iyi ki, deriz. Yaşamın ucu boşa çıkmış da olsa, durmaksızın düşlere tutunuruz.

Kısa, total, sakat olmanın yarattığı herkesten başka olmak, "eksik adam" duygusuna neden olan insanların yabancı bakışları ve toplumun değer ölçütleri Tosuner öykücülüğünde sorgulanır. *"Bir de, yaşamayı ararken, bu denli susamışken yaşamaya, ölmek... Bir tek kişi çıkmaz mıydı beni anlayacak, sevecek, toplumun değer ölçülerine karşı çıkacak, tek bir kişi... Yaşamak, o kişiyi aramak olabilirdi benim için."* İnsan olmak, insan sayılmak, insanca sevilmenin gereğinin yerine getirilmesi istenir. Oysa mutsuzluğu kırbaçlamaktan ve acı çektirmekten başka bir işe yaramaz insanlar. Kızların dudak kıvrımlarında görülen alaysı gülücüklerden sonra toplumun değer ölçütlerine kafa tutabilecek bir kadınla karşılaşmak, başarılması güç bir iştir. Kişiyi bağlandığı kiyıdan alarak, açıklara, kendine güveneceği bir yerlere götürecek bir sevgili arayışı, umut etmekten başka nedir? Sevimleyişe,

istenmeyeişe alışılan günlerin birinde tek çıkar yol düşlere tutunmaktır: *"Şu geçen kadınlardan birinin kolunda olmaktan başka bir şey istemiyordu. Ya da çocuğunun arabasını iten şu adamın yerinde olmak isterdi. (...) Eksik yaradılışlı kişiyi yaşatan düşleridir."*

Karakterin gözlerinde, yalnızlığın çaresizliği ve bir kadın yoksunluğu okunur. *"...Daha yirmi altıyındayım oysa-sevgi oyunlarına kapılırken kendimi dizginlemeyi başardım."* Dokunmadan, sevişmeden, bazen sadece gözlerle sığabilen bir sevgi arayışıdır bu. Sıcacık bakışlarda, bir gülücükte, bir el tutuşta, bir busede, kızların uçuşan saçlarında, kıpır kıpır dudaklarında aranan yakınlık duygusudur. *"Yine de içimde bir umut... Bütün kızların gözlerinde aradığım odur. Yüreğimin ılımlı sesini birinin gözlerimden okuyacağı umudu..."* Bazen de öykü kişisi, uzaktan bakılan kızları bir kadını arzular gibi ister. Ancak içindeki çölün susuzluğundaki tüm arzular, yine düşlerde var olur: *"Işığı söndürüp soyunacaktı. Sonra sıcak, güçlü soluklarını duyacaktım. Düşlerde yaşadığım bir eski sevgili diye sarılacaktım ona. Bir kadına tutkuyla sarılır, öper, onunla birleşirken, bütün erdemleri unutacaktım. (...) En büyük tutkularla sevişecektik."* O genç insanın ürkütücü, tutkulu arayışları bir müddet sonra söner. *"Onlardan birini alıp evime götürmeyi düşlediğim de olurdu. Ve sonrasını... Düşlerde bir kızı soymak bir sapıklıktır gibi göründü bana. Düşte bir kızla yattığımı unutmaya çalıştım hep. Ve kaçındım böylesi düşler kurmaktan."*

Bir kıza adamakıllı tutulmuş olmak, onun varlığını düşlemek, onu aramak, bulmak, bulamamak düşüncesi bir şehirden diğerine göçen karakterlerin peşini bırakmaz. Karşılaşılan bütün yüzler, iç yakan tutkular, tadılmayan özelemler hep orada, tutkunu olunan o yüzde düğümlenir. *"Bir bulmak var, bir de elde etmek. Gerçek düğüm orada başlıyor,"* denir iç konuşmalarda. Çoğu, kendi kendine konuşan adamlardır da ondan. Bir kenti geride bırakıp başka bir kente giden ve orada çakıllar, kumullar, deniz kabuklarıyla söyleşen karakter; renkli bir taşı, bir midye kabuğunu eline alır. Bir kıza açığa vurulmadık tutkunluğunu anlatır. Kıyının en ıssız yöresinde, insanlardan kaçarak yalnızlıkla geçen günlerdir. Düşlerini yitirdiğini ve tutkularının boşunallığını düşünür. Yalnızlıktan yakınıp yalnızlığa sığındığı, kadınlar ve kızlarına uzaktan, hep ürkek bakışlarla baktığı bu kentte daha fazla duramaz. Sonunda kaçtığı şehrine geri döner. Yeşil gözlü kız, boşlukta

bir umut dalıdır artık onun için. Olsun, ona göre *"en iyi öykü bile gerçeği kadar güzel olamaz."* Sevmeyi de, kaçmayı da, vazgeçmeyi de denemiştir en çoğundan.

Tosuner'in öykülerinde aşk, tutku ve arzu yalnız erkek karakterlere has değildir. Aşk arayışındaki bir genç kız, *"Tutkuların dinmek bilmediği bir dönem: Bahar sonu"*dur, ayna karşısındaki çıplaklığından haz duyar: *"İstekle baktı kendine. Göğüslerini okşadı, belini sıvazladı. Elleri kalçasında, durdu. Bir sigara yaktı. Do-yasıya seyretti kendini."*

Öykü kişileri sigara tutkunudur. Özellikle sevda-landıkları zamanlar en özel, en yalnız anlarında sigara tiryakiliğinin onlara eşlik ettiği görülür. *"On beşin-de 'seni seviyorum' diyemedim bir kıza. On sekizi de bu, yirmisi de bu... Korkarım, hiç bir şey de değişmeyecek bu gidişle. Ve bir sigara daha..."* Ankara'nın bir memur sokağına katlanmanın tek çıkar yoludur bazen. *"Si-garayı ağır ağır içmeyi ve çayı yavaş yavaş karıştırmayı ve masanın üzerinde açık bir defter bulunmasına özen göstermeyi, öğrendim."* İstanbul'daki yalnız günlerin arkadaşı yine sigaradır. *"Günde üç paket Üçüncü'nün sağ elimin iki parmağında bıraktığı izi titizlikle koruyorum."* Almanya'daki gurbet yıllarında elden düşmeyendir yine. *"Ve söylemeliyim aralıksız sigara içmekte olduğumu ve yabancılığımın gelen, sigara artıklarını yere atma özgürlüğüm bulunduğunu."*

Karakterlerin buldukları yerler *"bolca sigara dumanlı"*dır. Genelde dertlendiklerinde içerler. Keyifle soluklayıp ağır ağır bırakırlar dumanı. Sevgilinin öpülesi güzelliğine, bir sigara yakmışlığındaki edaya bakarak, içe çeker, tutar, savururlar. Bazen de bir komşu kadın, iri göğüslerini balkon demirine yaslayarak sigarasını yakar. Öyle ki bazı öykülerin son cümlesi, *"Sigaranın külü uzamışsa..."* diye biter. Sigarayı bırakma düşüncesinden bahsedildiği öykülerde bile tutkunu olunan alışkanlık bir dost eli gibi uzanır. Dumanı tütme de, yakılmayan tek dal, dudak kıyısında zarif bir figürcesine durur: *"Doğrusu, sigarayı bırakmışlığıma kendim de şaşmadım değil. Hemen hemen ilk gençliğimden beri sigara içiyordum. Çok içiyordum. Sanki o olmayınca, olmuyordu. Sanki, yaşananlar daha çekilir oluyordu. Katlanmam gereken büyük dertlerim hep vardı. Öfkemi tutmama yardımcı oluyordu sanki. Hele, sevdalandığım günlerde bana gösterdiği yakınlığı hiç unutabilir miyim?.. Sigarayı bırakmak üzerine, diyebilirim ki hiçbir zaman kafa yormuş değildim. Öyle pek*

sağlıklı biri olmadıysam da doğrudan, ondan gelen bir kötülükle de hiç karşılaşmadım. Parasızlıktan en ucuzunu.. En kötüsünü içmek zorunda kaldığımdaysa, tadı, daha da artıyormuş gibi görünüyordu. Bu yüzden de, bırakmaya hiç kalkışmadım bile. Bırakıp, bırakmış gibi kendime eziyet edip, sonra yine başlamak durumunda da hiç kalmadım. Azaltmak düşüncesini bile ihanet saydım sanki. İyi de ettim. İçiyordum.. çok içiyordum.. günde dört paket içiyorum.. ben böyleydim! Ben neredeysem tüten sigaram da oradaydı."

Bazen öykünün başkarakteri, eli kalem tutan biridir. Kendini yazarak anlatmak üzerine kurgulanan bu öykülerde, arınma duygusu hep acıya açılır. *"İçtenlikle sergilersin her şeyini. Sonra bunları sana karşı kullanırlar. Acı veren bir bencilliktir, bencillikse..."* Yatağa bağlı, korseler içinde geçen çocukluk yaşlarında düğüm üstüne düğüm atılan ip oyununun yerine, öykü kişisine söylenen *"Yenilgin, içe kapanıklığım ve her şeyin ve bir şeyin acısını çıkarmanın yolu sandığım okumak..."* yerleşir. Kendi dünyasını yaratmaya başlayan yazarın öykü karakterleri de yazmaya sevdalidir. *"Yaşamak ve saygı görebilmek için büyücü olmak zorundaydı. Şimdi belki bu yüzden çekiniyorumdur kendimi 'yazar' diye tanıtmaya,"* cümlelerini kurar.

Sevgiliye, derinden sevilen insanlara, dostlara ulaştırılmak üzere mektuplar yazılır. *"Yazdıkça, bir şeyin önemi daha da çıkıyordu ortaya: İçtenliğin. Başka türlü de yazamazdım."* Onun şiirsel kıpkısalaları, adressiz zarflara konulan el yazısına benzer. Biçim ve içerik uyumlu, duyguların özütüdür. Sessizlik, yalnızlık, özlem ağır basan duygulardır. Postaya veril(me)miş o mektupların istenen adrese, yerine ulaşip ulaşmadığı hiçbir zaman bilinmez. *"Ucuz bir tükenmez kalemdi. Maria'ya mektup yazılmıştı onunla. Birkaç hikâye taslağı... Kılıcımdı. Kız nerden bilsindi bir şövalyeyle konuşmakta olduğunu..."*

Öyküsünü arayan adam, *"Adını 'Çılgınsı' koydum öykünün. Belki de öykü bile sayılmayabilirdi. Öykü olması isteniyordu elbet ve bir şeyin sezdirilmesi titizliği yine de ağır basıyordu,"* diye konuşur bizimle. Bazısı hayatın ona biçtiğine inat, zihninde kendi öyküsünü yaratır. *"Kendimi şair, yazar falan saymaya başladığım bir duygululuktuktu. O kıza şiirler yazdım. Ona ve insanlara sesimi yükselttiğim bir defterim vardı. Bak şunu iyi başardım, kendini oyalamayı..."* İşte böyle anlarda kişi, kendini ve sevdiği kadını düşlere, yaratılmış bir

yaşama sığdırmıştır. Durmaksızın kelimelere tutkun bir yazarın öykü evreninde geziniriz. Bazen girdimiz yol, çıkmaz sokak gibi görünse de sokağı kıvrılınca tanıdık bir isim çıkarır karşımıza, *Necati Tosuner Sokağı*. "Olmazlanmak, üzünç, silinmezlik, dolaşkan, dökülgün, tutamağım, olmaklığım" gibi ona has kelimelerle karşılaşırız o yolda.

Sevilen kızıdan uzağa giderek kendini sürgün eden günlerdeki yalnızlık, yılgınlık, umutların tuz buzluğu, yıkıntı gibi duygular ve düşlere sığınma ihtiyacı zamanla başka temalara evrilir. Bir karşılaşma ânı, ayrılık, kaybetmek, işine son verilmiş, geçim derdi, bir evliliğin bitişi, hastalık, direniş, flört, evlenme isteği, evlilik teklifi, arkadaşlık, yatılı lise yaşantısındaki müzik tutkusu, yaşlı insanların günlük hayatlarından kesitler öykülerin ana temasını oluşturur. Konu sıkıntısı çekmez Tosuner. Toplumcu gerçekçi değil, hepsi gerçekçi ve gerçeğin içinden geçen, ta kendisinden türetilmiş samimi öyküler yazar. İçerik bakışla "kendini anlattığı" öykülerinden sonra bakışlarını dışarıya çevirerek, başka yaşamlara ayna tutar.

Sevmeyi bilen, ne çok sevdiğini anlatan karakterleri vardır. Sevgi her ayrıntısıyla işlenmiştir. Onun öykülerinde *Sisifos*'un kayası defalarca aşağı yuvarlanır. Her seferinde sevmekten ve sevme ihtimalinden, bir aşk ümidinden, umut tomurcuğunun filizlenmesinden karakterlerini asla vazgeçirmez. Sevgi söz konusu olduğunda herkes inatçıdır. Söylenmiş ya da sessizliğince fısıldanmış olan "Seni seviyorum"lar gezinir satırlarda. Bir elin diğer bir ele uzanışı, bir öpüş, bir kirpiğin sesi bile duyulur. Dünyanın sesleri, içimizden geçen ama söylenmeyen, söylenmeye cesaret edilmeyen cümlelere dönüşür. Doya doya "Seviyorum" diyebilse öykü kişisi, sanki bütün engelleri aşacaktır. Birini sevmenin, birinin onu sevmesinin ne kadar imkânsız olduğu anlatılır. Sevdiğini söylemeye cesaret edememe, beğenilmeme korkusu hep rahatsız edicidir. Tutkunu olunan, arzulanan, istenen, beklenen, özlenen kadınlar onun söyleyişiyle "güzel boyunlular kraliçesi,"dir. Kızların bacaklarından önce gözlerindeki derinliğe bakan karakterleri vardır Tosuner'in. İnce, uzun güzelliğini, alnın gülerken beliren kırışığını, kaşın arada bir kalkar gibi olmasını ve gözleri, umut veren bakışları, gözlerin ısıtan ateşini, dudakların ıslaklığını, göğüslerin yuvarlaklığını, "olmayan bir kemerin tokasındaki değerli bir mücevher

gibi duran göbeği" ve ellerin serinliğini uzaktan sever her biri.

Bir diğeri, sevdiği kadının ellerini özler. "Ben de şaşıyorum kendime, -ellerini nasıl da özlediğini düşününce. Evet, ellerini... Sırtımın güzelliğinde dolaşan ellerini. Onu tutan.. okşayan.. sabunlayan, yıkayan, kurulayan.. şaplaklayan... Dardımı benden alan ellerini.. Ah peki, o eskidendi. Şimdi, yaşanılmışın sevinci.. yitirilmişin üzüncü, -ellerin." O sevgili kadınla çocuklarının doğmasını, sıcağı ve soğuğu paylaşmayı, birlikte terlemeyi, yaşlanmayı, sevinci ve üzüncü bir avuç su gibi bölüşmeyi ister. Onu şehvetle istediği zamanları şu cümlelerle ifade eder: "Seviş benimle, şimdievethemen, haydi! Onu rahatlatmak beni yeryüzünün en yüce insanı kılıyor. Çoktandır ilk kez böylesine sevişiyor. Sıyrılıyor genç kız gövdesinin dokunulmaz.. erişilmez duruluğundan.. utangaçlığından; sunmaktan çekinmiyor, daha da çoğunu istiyor tadını çıkarıyor." Sevmek tamam olmak, tamamlanmaktır yazarın dilinde. İnsanın kendisine güvenmesi, kendine yetmek gibi bir şeydir. Engelleri yıkmaktır sevmek, "yüreğinin ve onurlu çıkıntısının" sevincidir. Öykülerdeki o kırılğan erkeği sevmemek mümkün müdür? Etrafın kalınlığına inat onun kırılğanlığı, inceliğindedir çünkü.

Öykü kişileri arzu, tutku, şehvet, özlem, özenç arası duygulanımlarda bir sarkaç gibi gider gelir. Bu duygular birbiriyle kaynaşır, çarpışır. Tutku en çok birini sevmek ihtimalinde belirginleşir. "Birine ha tutuldu ha tutulacak gibiyim yine. Yüreğim, bir deli pırtırtı içinde. Yaşamak sandığım yenilgi düş kurmak, sevmek. Gözlerine bakarak dalıp gitmeler... Bilseniz nasıl özeniyorum birini sevmeye... Sonunu ve birine tutulmanın eksik adama getireceklerini bilmiyor değilim. (...) Yüreğimde artık her şeylerden usanmış bir yorgun özlem... Yüreğim, seni nasıl avutmalı bilmem ki? Sevinmeyi unutmuş yüreğim, ağlamalardan usanmış yüreğim ah... Ben, sırtımda bu yükü taşıyıp duracağım hep." Tutkunu olunan kadınlar sevildiğini bilmez, bilse de bilmezden gelirler. Dahası o adam tarafından sevmeyi istemez ve bunu belli ederek kızarlar. Buncasını beklemediğimiz yürek burkan kinlerini, çirkinliklerini kusarlar. Bu durum karşısında umutsuzca susar, sevdiğine çoğalır öykü kişisi. Sevmek, yaşamakla eş değerdir çünkü. Sevmeyi tanımayan, sevmeyi bilmeyen insanları anlamak ne kadar zorsa, Tosuner'in karakterlerinin sevmeye sevdalı yüreği, bir o kadar berrak ve anlaşılırdır.

Bu noktada yazarına sorduğumuzda, “*Türkçe’nin en güzel sözü: Seviyorum,*”dur hiç kuşkusuz.

Öykü kişileri konuşurken açık yüreklidir. Sustuklarını ise yalnızca okuyanlar duyabilir. Bir kıza sev-dalanmanın güzelliğini kimseye anlatmaya gücü yetmediği zaman karakterin payına, “*Ölçümüzden taşkın bir giysidir sevda bize, akar üstümüzden,*” cümlesini söylemek ya da “*Ve gönlümün pas tutmuş, yo-sun tutmuş kapısına, usanmaksızın iner bir koçbaşı...*” demek düşer. Sadece insana, insanlığa tapınan ka-rakter paraya, pula, ezip de başkalarını keyiflenme-ye kiralamaz yüreğini. Yazarlığının ilk dönemlerinde her ne kadar yazdıklarıyla yaşadıkları arasında sıkı bir bağıntı olsa da, kitaplarında geçen öykülerin çoğu Tosuner’in kurmaca dünyasıdır. “*Gerçekte, yaşamakta olduğu güçlüklerden değerler üretebilmiş.. bunun için sanki inatla yıllarca çaba göstermiş.. –hiç değilse bü-yük ölçüde- bunu başarmış.. başarabilmiş.. Ve bununla mutlu da olan. Olmaya çalışan ve çoğu zaman bunu da başaran.. başarabilmiş biriyim ben,*” cümleleriyle iç konuşmasına tanık olunan karakter, onun öykülerin-deki erkeklerin ortak özelliğini yansıtır.

Arzu, iki şekilde belirir bu öykülerde. İlki; özellikle sevi, aşk arayışı, beğenilme, özlem duyguları etrafın-da dolandır. Diğer, kadın bedeninin arzulanıldığı bölümlerde ilk ilişki ve tatmin arayışında görülür. Sigara, tiryakilikten öte dudak ucunda yanıp sönen bir tut-kudur. Yazarlığı ise bize bu satırları yazdıran en büyük sevdası. Öyle ki kitaplarından birine, *Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi* adını verir Tosuner. “*Yıllarca... umutla ve yenilgiyle. Eziklik ve dirençle. Horlanarak ve güçlene-rek. Ve usanarak ve yılmadan. İnatla. Kinle. Ve sevgiyle. Coşkulu, türkülü, suskun. Kırık. Dökülgün. Erimiş. Biraz savruk. Biraz veremli. Gerçekçi biraz. Ve alıngan, eksik-siz ve bulutlarda. Günlerce...*” bıkmadan, usanmadan sözcüklerini aramıştır. Öykülerin özeti değil de nedir bu cümleler? Çünkü yalnızlığında bir sevgiyi arar, sev-gili bir kadının her pazar ona gelişini pencere önünde bekler gibi geçen bir ömürde, hayatın dile getirilme biçiminin, direngenlikle yeni baştan yazılacağını bize göstermiştir.

Gün olur, zaman geçer. Yorgun yüreğiyle “*günler, alışılmış, durgun ve sessiz akan bir sudur*” onun satır-larınca. Belki şu bozkır kentinde yaşayan bizler için uzak kalınmış bir sudur engin. Güneş, başını denizin çıplak göğsüne değil de tepelerin ardına yasladığın-

da... Önce içimiz kaynar, günün sonunda kanar. İste-yip de ona ulaşamadan sönen akarsular kadar kurak, yapayalnız hissederiz. Bu mavi özlem, ne yapsak ka-vuşamadığımız sevgili gibi içimizde derin bir kedere dönüşür. Dilimizin ucunda bir Sâdeddin Kaynak şar-kısı titrer, terennüm ederiz...

**“Ne dert kalır ne hüznün
Bir sudur akar zaman
Seni ilk gördüğüm gün
Dedim ah, benim olsun**

**Ay değil yıllar geçti
Kavuşmak şimdi bir an
Kış geçti, bahar geçti
Dedim ah,...”**

Şubat-Mart 2026-**Ankara**

Kaynakça:

- Aras, Esmé. “Balkeriz’i balkiraz yaptılar ama...” *Hürriyet* ga-zetesi Ankara eki, 14.09.2015, röportaj.
- Tosuner, Necati. *Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ağustos 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Çıkmazda*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayın-ları, İstanbul, Şubat 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Çılgınsı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Haziran 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Güneş Giderken*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Eylül 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Kambur*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mart 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Kasırganın Gözü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ocak 2010, roman.
- Tosuner, Necati. *Necati Tosuner Sokağı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mayıs 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Özgürlük Masalı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Ocak 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Sisli*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İs-tanbul, Nisan 2012, öykü.
- Tosuner, Necati. *Yakamoz Avına Çıkmak*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Kasım 2012, öykü.

Bekir Kara'nın *Bellekteki İzler* Romanında Toplumsal Hafıza

METİN TURAN

Bellek, Travma ve Kıbrıs Türk Romanında

Anlatının Kurucu Gücü

Kıbrıs Türk edebiyatı, özellikle 1960 sonrası dönemde, tarihsel kırılmaların bireysel ve toplumsal bilinç üzerindeki etkilerini merkeze alan güçlü bir anlatı geleneği geliştirmiştir. Bu edebiyatın temel belirleyeni, yalnızca politik çatışmaların kaydı değil; aynı zamanda bu çatışmaların gündelik hayatı, dili, aile ilişkilerini ve kuşaklar arası aktarımı nasıl biçimlendirdiğinin estetik bir sorgulaması olmuştur. Bu bağlamda *Bellekteki İzler*, Kıbrıs Türk romanı içerisinde belleği yalnızca bir hatırlama alanı olarak değil, anlatının asli kurucu unsuru olarak ele alan özgün bir yapıt olarak öne çıkar. Roman, bireysel hafıza ile kolektif tarih arasındaki gerilimi, savaş, göç ve kayıp deneyimleri üzerinden katmanlı bir biçimde belirginleştirir.

Bekir Kara, *Bellekteki İzler*'de Kıbrıs'ta yaşanan toplumsal travmayı doğrudan tarihsel olayların kronolojisiyle aktarmak yerine, bu travmanın sıradan bireylerin bilinç dünyasında açtığı yarılmaları merkeze alır. Romanın anlatı evreni, özellikle kadınlar ve çocuklar üzerinden şekillenir; savaşın "kahramanlık" söylemi dışına itilmiş sessiz tanıkları, kitabın asli öznesi hâline gelir. Bu yönüyle eser, Kıbrıs meselesini askerî ya da diplomatik bir sorun olarak değil, süreklilik arz eden bir yaşantı durumu olarak ele alır. Romanın açılış bölümü, belleğin nasıl işlediğine dair temel ipuçlarını daha ilk sayfalarda sunar. Anlatı, doğrusal bir zaman kurgusu izlemez; *geçmiş*, *şimdi* ve *düş* iç içe geçer. Özellikle Hanife karakterinin iç monologları ve anımsama biçimleri, travmanın bellekte nasıl tekrar tekrar üretildiğini gösterir. Aşağıdaki uzun alıntı, romanın bellek, savaş ve göç deneyimini nasıl iç içe ördüğünü

anlamak için çarpıcı örneklik olmaktadır:

"Hanife Hanım, oğlu Seyit'le otobüse bindikleri saatten beri uyumamak için kendilerini zorlamalarına karşın, uykusuzluklarına yenik düşmüşlerdi. Seyit zaten Lefkoşa'dan çıktıkları saatten beri uyuyordu. Hanife ise uyur uyanık bir halde, otobüsün geçtiği yerleri izleyip, tanımaya çalışıyordu. Ana oğul, yeni bir yaşama doğru yol almaktaydılar. Hanife, endişe dolu bir merak içindeydi. Birlikte hiç gitmedikleri, görmedikleri bir kente doğru yol almaktaydılar ve nelerle karşılaşacakları da belirsizdi. Yıllardan beri çektiği acıları ve kaybettiklerini düşündükçe endişeleniyor, kafası karışıyor ve kendi kendine sorular sorup, yanıtlarını bulmaya çalışıyordu... On bir yıl içinde, üçüncü kez göç ediyordu Hanife. Kocasını ve bütün varlığını kaybetmişti. Oğluyla beraber üzerlerinde giydiklerinden başka bir şeyleri olmaksızın yollara düşüşünün üçüncü seferinde; az da olsa, bir umut taşıyordu: Her şeyden önce, 'özgür' olacağından emindi." (Kara, 2011: 5-6)

Bu alıntıda da görüldüğü üzere, göç yalnızca mekânsal bir yer değiştirme olarak değil, süreklilik kazanan bir varoluş durumu olarak sunulur. Hanife'nin belleği, geçmişte yaşanan kayıpları şimdiye taşıırken, anlatı da zamansal olarak ileriye doğru değil, içe ve geriye doğru genişler. Romanın temel anlatı stratejisi tam da bu noktada belirginleşir: *Bellekteki İzler*, geçmiş anlatmak yerine geçmişin bugünü nasıl kuşattığını göstermeyi amaçlar.

Tarihsel Arka Plan ve Kıbrıs'ta

Toplumsal Belleğin İnşası

Kıbrıs Türk toplumunun kolektif belleği, kesintisiz bir tarihsel süreklilikten ziyade, ardışık kırılmalarla biçimlenmiş bir deneyim alanı olarak ortaya çıkar. 1960'lı yıllardan itibaren yoğunlaşan toplumsal şid-

det, yerinden edilme ve kuşatma koşulları, bireylerin tarihsel zamanı algılama biçimini köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu bağlamda tarih, yalnızca geçmişte olup bitmiş olayların toplamı değil; gündelik hayatın her anına sızan, tekrar eden ve bireysel bilinçte süreklilik kazanan bir travma alanıdır. *Bellekteki İzler*, bu tarihsel deneyimi resmî anlatıların dışında konumlanan sıradan bireylerin belleği üzerinden kurar.

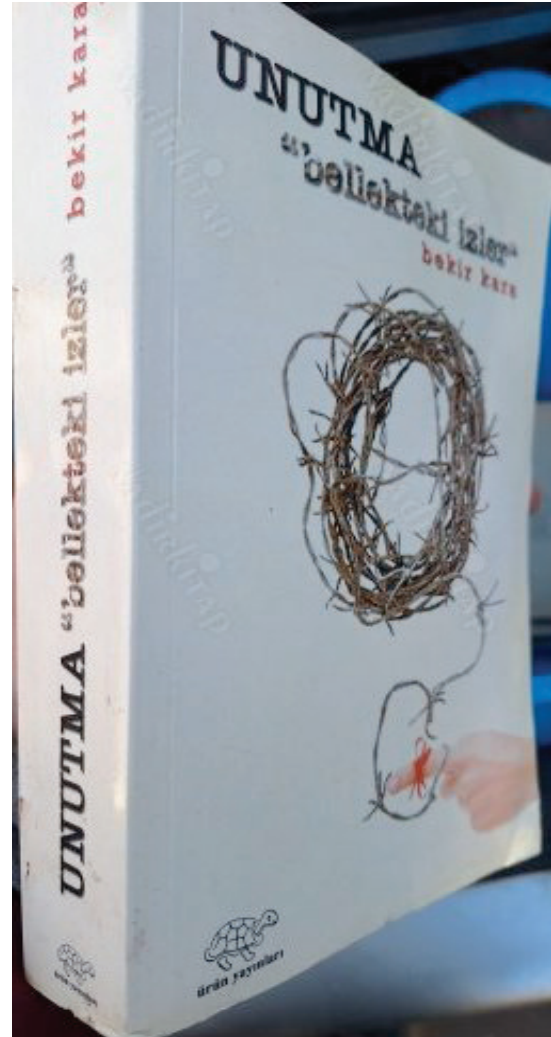
Bekir Kara, romanında Kıbrıs'taki çatışmalı süreci tarihsel bir arka plan bilgisi olarak vermekten özellikle kaçınır. Bunun yerine, tarihsel olayların bireylerin yaşam pratikleri üzerindeki yıkıcı etkilerini, parçalı ve çoğu zaman tekrar eden hatırlamalar aracılığıyla görünür kılar. Böylece roman, Kıbrıs Türk toplumunda tarihin "yaşanmış ve bitmiş" bir olgu olmaktan ziyade, bellekte katılmış ve sürekli yeniden üretilen bir deneyim olduğunu ortaya koyar. Göç, bu deneyimin en belirgin yansımalarından biridir. Roman boyunca tekrar eden göç sahneleri, mekânın geçiciliğini ve yersizleşmenin kalıcı hâle gelişini simgeler.

Toplumsal belleğin inşasında mekânın rolü, romanda özellikle yıkıma uğramış köyler, boş evler ve terk edilmiş kasabalar aracılığıyla kurulur. Bu mekânlar, fiziksel yıkımla birlikte geçmişle kurulan bağın kopuşunu da temsil eder. Aşağıdaki uzun alıntı, Kıbrıs'taki tarihsel yıkımın bireysel bilinçte nasıl yer ettiğini ve toplumsal belleğin hangi imgeler üzerinden kurulduğunu açık biçimde göstermektedir:

"Köyden çıkar çıkmaz, Girne Dağları ile deniz arasındaki alanın korkunç yüzü, otobüstekileri hayli üzmüştü, yaşayan bir tek ağaç kalmamıştı. Dağlar, tepeler ve tüm deniz kıyısı, kapkara bir kül hâlindeydi. Yanan ağaçların çoğu ayaktaydı ve insana korku veren bir görünümdeydi. Hanife'nin gözlerinden akan yaşlar damla damla yanaklarından boynuna inmeye başlamıştı. Elinin tersiyle gözyaşlarını sildi ve manzarayı görmemek için gözlerini yumarak koltuğuna yaslandı. Bu görüntü, yalnızca bugünün değil, geçmişte yaşananların da sessiz bir tanığı gibiydi. Sanki dağlar, tepeler ve yanmış ağaçlar, yıllar boyunca yaşanan acıları içine çekmiş, şimdi de suskunluklarıyla anlatıyorlardı. Ne bir ses vardı, ne de bir hareket. Her şey donmuştu. Hanife için bu sessizlik, yıllardır içinde taşıdığı korkuların ve kayıpların dışı vurumundan başka bir şey değildi." (Kara, 2011: 10-11)

Bu betimleme, romanın tarih anlayışının temelini

açıkça ortaya koyar. Yıkılmış doğa, toplumsal belleğin maddi taşıyıcısına dönüşür; mekân, insan belleğinin bir uzantısı olarak işlev görür. Bu noktada tarih, anlamda bir zaman çizelgesi olarak değil, duysal ve duygusal bir deneyim olarak kurulur. Yanmış ağaçlar, boş köyler ve sessizlik, Kıbrıs Türk toplumunun kolektif hafızasında yer eden travmatik kırılmaların simgesel karşılıklarıdır. Bu yönüyle romanın tarihsel arka planı, resmi tarih yazımının çizgisel ve nedensel anlatı biçimine karşı güçlü bir alternatif sunar. *Bellekteki İzler*, Kıbrıs tarihini kazananlar ve kaybedenler üzerinden değil; hayatta kalanların belleği üzerinden kurar. Böylece toplumsal mücadele, silahlı çatışmaların ötesinde, gündelik yaşamın sürekliliğini koruma çabası olarak anlam kazanır. Bu yaklaşım, romanı bir dönem anlatısı olmaktan çıkararak, Kıbrıs Türk toplumunun tarihsel varoluşuna dair kalıcı bir bellek metnine dönüştürür.



Bellek, Travma ve Kuşaklararası Aktarım

Toplumsal travmaların en kalıcı etkilerinden biri, yaşıntının doğrudan tanığı olmayan kuşaklara aktarılma biçimidir. Bellek çalışmaları alanında sıklıkla vurgulandığı üzere, travma yalnızca onu deneyimleyen bireyin psikolojik dünyasında değil, aile içi ilişkiler, dil ve anlatı yoluyla sonraki kuşakların bilinç yapısında da iz bırakır. *Bellekteki İzler*, bu kuşaklararası aktarımı özellikle çocuk bilinci üzerinden kurarak Kıbrıs Türk toplumunun travmatik tarihini görünür kılar. Romanın en çarpıcı anlatı hatlarından biri, Seyit karakterinin uykuda yaşadığı zihinsel parçalanma ve rüyalar aracılığıyla babasının yaşıntılarını “hatırlıyormuş” gibi deneyimlemesidir.

Bekir Kara, Seyit’in rüyalarını sıradan bir çocukluk fantezisi olarak sunmaz; aksine, bu rüyalar bastırılmış kolektif belleğin çocuk zihninde sembolik biçimde dışavurumu olarak işlev görür. Seyit’in görmediği, tanımadığı babasının yaşadıklarını rüyalarında ayrıntılı biçimde deneyimlemesi, travmanın sözel olmayan bir aktarım biçimiyle kuşaktan kuşağa geçtiğini düşündürür. Böylece roman, bellek aktarımının yalnızca anlatılan hikâyelerle değil, suskunluklar, korkular ve gündelik davranış kalıplarıyla da gerçekleştiğini ortaya koyar. Bu aktarım biçimi, romanda özellikle rüya sahneleri aracılığıyla yoğunlaştırılır. Aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Seyit’in rüyalarında yaşadığı travmatik deneyimin niteliğini ve bu deneyimin bilinçdışı düzeyde nasıl kurulduğunu açık biçimde yansıtmaktadır:

“Saçı sakalına karışmış bir adamla yüz yüze Selim. Adam, uzun namlulu silahının tetiğini sıkıca kavrayıp ateşlemişti, arka arkaya gelen beş kurşun sesi ile irkilmışti. Silâhtan çıkan kurşunlardan birçoğu göğsüne saplanmış, onu sırtüstü yere sermişti. Nedense acı duymuyordu. Az sonra, bir tüy gibi hafifleyip göğe yükseldi. Bedeni yerde, kıpırtısız duruyordu, ama kendi yükseliyordu. Bir köpek koşmuştu uzaklardan; etrafında birkaç tur attığı bedenini keskin dişleriyle parçalamaya başlamışti. Nedense acı duymuyordu, ama bedeninin parçalanmasını izlerken, anlamadığı bir burukluk hissediyordu. Bu sahne, Seyit’in zihninde bir korku olarak değil, sanki çok önceden yaşanmış ve kabullenilmiş bir kader gibi yer etmişti.” (Kara, 2011: 22–23)

Bu sahnede dikkat çekici olan unsur, şiddetin doğrudan korku üretmekten ziyade duyarsızlık ve donuk-

luk hâliyle aktarılmasıdır. Travmanın en belirgin göstergesi, acının hissedilmemesidir. Seyit’in rüyasında babasının ölümüne tanıklık etmesi, çocuk bilincinin travmayı simgesel imgeler yoluyla içselleştirdiğini gösterir. Köpek imgesi, parçalanan beden ve yükselme metaforu, ölümün hem vahşetini hem de kabullenilmişliğini aynı anda taşır. Roman bu yönüyle, travmanın kuşaklararası aktarımını patolojik bir durum olarak değil, tarihsel zorunlulukların ürettiği bir bellek biçimi olarak ele alır. Seyit’in uykuda yaşadığı çatışmalar, Kıbrıs Türk toplumunun bastırılmış korkularının çocuk bedeninde yeniden sahnelenmesidir. Bu durum, romanın savaş sona ermiş olsa bile, travma bellekte yaşamaya devam eder ve yeni kuşakların kimlik inşasında belirleyici rol oynar, temel iddiasını da destekler.

Kültürel Kimlik ve Aidiyet Sorunu

Kültürel kimlik, özellikle zorunlu göç ve savaş deneyimlerinin yaşandığı toplumlarda, sabit ve tamamlanmış bir yapı olmaktan ziyade sürekli yeniden kurulan bir süreçtir. Kıbrıs Türk toplumunda aidiyet duygusu, mekânla kurulan bağın defalarca kopması nedeniyle parçalı bir nitelik kazanmıştır. *Bellekteki İzler*, bu parçalanmayı bireylerin gündelik yaşam pratikleri, beklentileri ve hayal kırıklıkları üzerinden görünür kılar. Roman kişilerinin kimliği, belirli bir yere kök salmaktan çok, geçicilik ve belirsizlik hâli içinde şekillenir.

Bekir Kara, kültürel kimliği ideolojik sloganlar ya da milliyetçi söylemler aracılığıyla kurmaz. Bunun yerine, kimliğin sıradan hayatın içinde, barınma kaygısı, iş bulma çabası ve çocukları koruma içgüdüleriyle nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Hanife karakterinin sürekli olarak “başımızı sokacak bir dam” arayışını dile getirmesi, aidiyetin somut ve yaşamsal bir gereksinim olarak algılandığını ortaya koyar. Bu bağlamda kimlik, soyut bir kültürel aidiyetten çok, güvenlik ve süreklilik talebiyle iç içe geçer.

Romanın göç sahneleri, bu aidiyet krizini derinleştirir. Gidilen her yeni yer, bir umut kadar yeni bir yabancılaşma hissi de taşır. Yersizleşmenin kültürel kimlik üzerindeki etkisini aşağıdaki alıntı açık biçimde yansıtmaktadır:

“Birlikte hiç gitmedikleri, görmedikleri bir kente doğru yol almaktaydılar ve nelerle karşılaşacakları da belirsizdi. Hanife, gidecekleri köyde ev bulup bulamayacaklarını, iş bulup bulamayacağını düşünüyordu. ‘Bize başımızı sokacak bir dam yeter’ diye mırıldanıyordu kendi kendine. Yıllardır bir köyden diğerine savrulmuş, her seferinde yeniden başlamakta çalışmıştı. Gittikleri yerler, hiçbir zaman ‘ev’ olmamıştı; sadece bir süreliğine sığınılan duraklardı. Hanife için özgürlük, bir bayrak ya da slogan değil, korkusuzca uyuyabileceği bir geceden ibaretti. Oğlunu, silah sesleriyle uyanmayacağı bir yerde büyütme istiyordu. Fakat gidecekleri yerin de ne kadar kalıcı olacağını bilmiyordu. Bu belirsizlik, onun için artık alışıldık bir duyguydu; korkudan çok yorgunluk veriyordu.” (Kara, 2011: 7–8)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, gündelik hayatın temel ihtiyaçları üzerinden tanımlanır. “Ev” kavramının geçiciliği, Kıbrıs Türk kimliğinin de sürekli bir “ara hâl” içinde kurulmasına neden olur. Romanın kişileri, ne tamamen geçmişe ait hissederler ne de buldukları yere tam anlamıyla kök salabilirler. Bu durum, kültürel kimliği sabit bir öz olmaktan çıkarak, sürekli ertelenen bir aidiyet arayışına dönüştürür.

Kimlik, burada hatırlanan bir geçmişten çok, korunmaya çalışılan bir yaşam pratiği haline gelir. Bu yaklaşım, romanın toplumsal mücadeleyi politik bir direniş olarak değil, gündelik hayatın sürdürülebilmesi için verilen sessiz bir mücadele olarak konumlandırmasının da temelini oluşturur. *Bellekteki İzler*, bu yönüyle Kıbrıs Türk kimliğini nostaljik bir kayıp anlatısı olarak değil, süreklilik kazanan bir yersizleşme deneyimi olarak ele alır.

Toplumsal Mücadele ve Sıradan İnsanların Sessiz Direnişi

Toplumsal mücadele anlatıları, çoğu zaman kahramanlık, fedakârlık ve açık çatışma ekseninde kurulurken, gündelik hayatın içinde verilen sessiz direnişler tarih yazımında ve edebiyatta geri planda kalır. *Bellekteki İzler*, bu görünmez mücadeleyi romanın merkezine yerleştirerek Kıbrıs Türk toplumunun hayatta kalma pratiklerini estetik bir sorgulama alanına dönüştürür. Romanın kişileri, silahlı direnişin öznesi olmaktan çok, yaşamı sürdürebilmenin sorumluluğunu üstlenen bireylerdir.

Bekir Kara, toplumsal mücadeleyi ideolojik bir söylemle yüceltmek yerine, onu gündelik kaygılarla iç içe geçmiş bir varoluş biçimi olarak sunar. Kadınlar, çocuklar ve yaşlılar, roman boyunca bu mücadelenin asıl taşıyıcılarıdır. Özellikle Hanife karakteri, kocasını kaybetmiş bir kadın olarak, savaşın ardından başlayan başka bir mücadeleyi temsil eder: aç kalmamak, çocuğunu korumak ve yeni bir hayat kurmak. Romanın çeşitli bölümlerinde Hanife’nin düşünceleri, bu sessiz direnişin psikolojik boyutunu açığa çıkarır. Bu mücadele, yüksek sesle dile getirilen bir direniş değil; sabır, dayanıklılık ve süreklilik üzerinden kurulan bir direniştir. Toplumsal mücadelenin gündelik hayatın içine nasıl sindiğini göstermesi bakımından aşağıdaki bölüm dikkat çekicidir:

“Hanife, yıllardır süren bu kaçışın bir savaş olmadığını, ama savaştan daha yorucu bir hayat biçimi olduğunu düşünüyordu. Bir köyden diğerine giderken silah taşımamıştı, ama korkuyu, açlığı ve yalnızlığı sırtında taşımıştı. Her sabah uyanıldığında, o gün oğluna ne yedireceğini, geceyi nerede geçireceklerini hesaplıyordu. Bu hesap, cephede verilen bir mücadeleden farksızdı onun için. Kimse ona madalya vermeyecek, adını bir yere yazmayacaktı; ama o, her gün yeniden hayata tutunmak zorundaydı. Oğlunun gülümsemesi, verdiği mücadelenin tek karşılığıydı. Savaşın bitmesi, onun için mücadelenin sona ermesi anlamına gelmiyordu; tam tersine, asıl mücadele şimdi başlıyordu. Çünkü barış, yoksulluk ve belirsizlikle birlikte gelmişti.” (Kara, 2011: 14–15)

Bu vurgu, romanın toplumsal mücadeleye yaklaşımını net biçimde ortaya koyar. Mücadele, kolektif bir ideolojinin parçası olmaktan çok, bireysel sorumlulukların üstlenilmesiyle anlam kazanır. Hanife’nin direnişi, görünmezdir; ancak sürekli. Bu bağlamda *Bellekteki İzler*, mücadeleyi silahlı çatışmaların ötesine taşıyarak, gündelik hayatın içinde verilen sessiz bir direniş olarak yeniden tanımlar. Roman, bu yaklaşımıyla kahramanlık mitlerini sorgular ve sıradan insanların yaşama tutunma çabasını tarihsel anlatının merkezine yerleştirir. Böylece toplumsal mücadele, geçmişte verilmiş direnişin ötesinde bellek, kimlik ve yaşamın sürekliliği için her gün yeniden verilen bir çaba olarak anlam kazanır.

Romanın Yazınsal Değeri ve Anlatı Tekniği Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme

Bellekteki İzler, taşıdığı tarihsel ve toplumsal yük

kadar, bu yükü hangi yazınsal araçlarla aktardığı sorusu üzerinden de değerlendirilmelidir. Romanın yazınsal değeri, öncelikle belleği anlatının merkezine yerleştiren yapısıyla dikkat çeker. Anlatı, doğrusal bir olay örgüsüne yaslanmak yerine, iç monologlar, anımsamalar ve rüya sekanslarıyla ilerler. Bu tercih, romanın tematik hedefleriyle büyük ölçüde uyumludur; zira travmatik bellek, parçalı ve tekrar eden bir anlatım biçimini zorunlu kılar.

Bununla birlikte Bekir Kara'nın anlatı stratejisi, yer yer estetik yoğunluğu artırırken, yer yer de tekrar riskini beraberinde getirir. Özellikle göç, yoksulluk ve korku temalarının benzer sahnelerle sık sık yinelenmesi, okur üzerinde bilinçli bir "yıpratma" etkisi yaratmakla birlikte, zaman zaman anlatının dramatik gerilimini zayıflatır. Bu durum, romanın bellek temelli yapısının bir sonucu olarak okunabileceği gibi, teknik açıdan sınırlılık olarak da değerlendirilebilir.

Romanın dili yalın ve doğrudandır; süsleyici anlatımdan bilinçli olarak kaçınılır. Bu yalınlık, anlatılan yaşantıların sertliğiyle örtüşür; ancak kimi bölümlerde anlatının fazlaca açıklayıcı bir tona kayması, edebî imgelem alanını daraltır. Aşağıdaki alıntı, romanın bu anlatım tarzını açık biçimde göstermektedir:

"Hanife, yaşadıklarını anlatırken kelimeleri seçmeye çalışmazdı; çünkü onun hayatında kelimelerden çok gerçekler vardı. Açlık, korku ve yorgunluk, anlatıya süs katacak boşluklar bırakmamıştı. Yaşananlar zaten yeterince ağırdı. Her ayrıntıyı olduğu gibi hatırlıyor, belleğinde taşıdığı yükü olduğu gibi aktarıyordu. Bu nedenle konuşurken bazen durur, bazen aynı cümleyi tekrar ederdi. Çünkü belleği de tıpkı yaşadığı hayat gibiydi: parçalı, düzensiz ve yorucu. Onun anlatısı, bir roman kurgusundan çok, kesintisiz bir tanıklık gibiydi. Dinleyenler için bu tekrarlar zorlayıcı olabilirdi, ama Hanife için başka türlü anlatmak mümkün değildi." (Kara, 2011: 41-42)

Romanın yazınsal gücünü olduğu kadar sınırlarını da anlamamıza olanak tanıyan bu vurgulama tanıklık duygusunun baskınlığı, romanı belgesel anlatıya yaklaştırırken, kurmaca olanakların zaman zaman geri çekilmesini de işaretler. Özellikle karakterlerin iç dünyaları, simgesel derinlikten ziyade açıklayıcı iç konuşmalarla verilir. Bu durum, romanın etik ve tarihsel iddiasını güçlendirirken, estetik çokkatmanlılığı sınırlamaktadır. Öte yandan *Bellekteki İzler*, edebî değerini yalnızca biçimsel ustalıklarla değil, üstlendiği tanıklık sorumluluğu ile de ku-

rar. Roman, Kıbrıs Türk edebiyatında sıkça rastlanan ideolojik yüceltmelerden uzak durarak, sıradan insanların deneyimini merkeze almasıyla önemli bir yazınsal işlev üstlenir. Bu yönüyle eser, estetik kusurlarına rağmen, tarihsel bilinçle yazılmış bir bellek romanı olarak değerli bir yerde durur.

Kadın Temsili, Ana Figürü ve Belleğin Taşıyıcılığı

Kıbrıs Türk romanında kadın figürü çoğu zaman ya fedakârlık anlatılarıyla idealize edilmiş ya da tarihsel mücadelenin arka planında sessiz bir unsur olarak konumlandırılmıştır. *Bellekteki İzler*, bu geleneği kısmen sürdürmekle birlikte, kadını sadece fedakâr bir anne figürü olarak değil, belleğin asli taşıyıcısı olarak merkeze alır. Romanın anlatı ağırlığı büyük ölçüde Hanife karakteri etrafında şekillenir ve geçmişin sürekliliği onun hatırlama biçimiyle kurulur.

Bekir Kara, Hanife'yi idealleştirilmiş bir "ana vatan" metaforuna dönüştürmekten kaçınır; ancak karakterin neredeyse tüm anlatı yükünü sırtlaması, kadının bellekle özdeşleştirilmesi riskini de beraberinde getirir. Hanife, hem kaybın hem de sürekliliğin simgesidir: kocasını yitirmiştir, evini yitirmiştir, fakat hatırlama gücünü yitirmemiştir. Bu hatırlama, geçmişi korumaya yönelik olduğu kadar, aynı zamanda çocuğun kimliğini biçimlendiren bir aktarımdır.

Romanın kadın temsili, özellikle annelik deneyimi üzerinden şekillenir. Hanife'nin belleği, bireysel bir hafıza olmaktan çıkarak kolektif bir taşıyıcıya dönüşür:

"Hanife için hatırlamak bir tercih değildi. Unutmak istese bile belleği buna izin vermiyordu. Oğluna sarıldığında, yalnızca onu değil, kaybettiklerini de kucaklıyordu sanki. Selim'in sesi, yüzü, bakışı, her gece uykusunda yeniden canlanıyordu. Bazen bunları Seyit'e anlatmak ister, bazen de susmayı seçerdi. Çünkü anlatmak kadar susmak da bir tür aktarımdı. Oğlunun korkularında, uykusunda sayıklamasında, kendi yaşadıklarının izini görüyordu. Hanife, farkında olmadan belleğini oğluna bırakıyordu; ona bir miras gibi. Bu miras ne bir evdi ne de bir toprak parçasıydı. Acıydı, kayıptı ve eksik kalmış bir hayattı. Ama başka verecek bir şeyi de yoktu." (Kara, 2011: 67-68)

Görüldüğü üzere, kadın figürü romanın etik merkezini oluşturur. Ancak eleştirel açıdan bakıldığında, Hanife'nin anlatıdaki bu merkezi konumu, diğer kadın karakterlerin görece silik kalmasına neden olur. Kadın deneyimi, büyük ölçüde annelik ve kayıp ekseninde

temsil edilir; bireysel arzular, çelişkiler ve içsel çatışmalar sınırlı biçimde işlenir. Bu durum, romanın toplumsal tanıklık gücünü artırırken, kadın öznenin çokkatmanlı temsiline dair yazınsal imkânları daraltır. *Bellekteki İzler*, bu yönüyle kadın belleğini tarihsel sürekliliğin taşıyıcısı olarak güçlü biçimde kurar; ancak kadını çoğul ve farklı deneyim alanlarıyla derinleştirme konusunda temkinli bir sınırdan kalır. Yine de Hanife karakteri, Kıbrıs Türk romanında belleğin cinsiyetli doğasına dair önemli bir yazınsal katkı sunar.

Sonuç

Bellekteki İzler, Kıbrıs Türk edebiyatında tarihsel travmayı anlatmanın ötesine geçerek, belleğin nasıl işlediğini, nasıl aktarıldığını ve nasıl bir kimlik kurucu işlev üstlendiğini irdeleyen güçlü bir anlatı olarak konumlanır. Romanın temel başarısı, Kıbrıs meselesini politik bir söylem alanına sıkıştırmadan, sıradan bireylerin gündelik yaşam deneyimleri üzerinden ele almasıdır. Bu yaklaşım, yapıtı ideolojik yüceltmelerden uzaklaştırırken, etik bir tanıklık alanına yerleştirir. Ancak bu tanıklık, yazınsal düzlemde kimi zaman tekrarlar ve açıklayıcı anlatımlar nedeniyle estetik yoğunluğunu yitirir. Buna rağmen roman, bilinçli bir biçimde “güzel anlatma” kaygısını geri plana iterek, yaşanmışlığın ağırlığını korumayı tercih eder.

Bekir Kara, belleği yalnızca geçmiş saklayan bir depo olarak değil, bugünü biçimlendiren etkin bir güç olarak kurgular. Bu tercih, romanın anlatı yapısında parçalanmış zaman, rüya sekansları ve iç monologlarla karşılık bulur. Romanın yazınsal mirası, tam da bu noktada belirginleşir: *Bellekteki İzler*, Kıbrıs Türk romanında travma ve bellek temelli anlatıların önünü açan, kuşaklararası aktarımı merkezine alan önemli bir metindir.

Toparlayacak olursam, *Bellekteki İzler*, biçimsel kurlarına rağmen, Kıbrıs Türk edebiyatında belleğin etik ve estetik bir mesele olarak ele alınmasında önemli bir eşik oluşturur. Roman, okurunu yalnızca bir tarihsel döneme tanıklığa değil, belleğin yükünü paylaşmaya da davet eder. Bu yönüyle eser, Kıbrıs Türk romanının toplumsal hafıza ile kurduğu ilişkinin en güçlü ve kalıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Kara, Bekir (2011). *Bellekteki İzler*. Ankara: Ürün Yayınları.

BEKİR KARA

13 Temmuz 1945 tarihinde, eski adı Fasulla olan, Baf kazasının Bağrıkarı (Fasula) köyünde doğdu. Rum saldırılar sonucu, 1958 yılında ailece göç edip yerleştiği Yalova(Piskobu) köyünde ikamet ettikleri sırada; orta ve lise tahsilini Limasol 19 Mayıs Lisesi'nde tamamladı.

1971 yılında Bursa Eğitim Enstitüsü'nün Sosyal Bilgiler Bölümü'nden mezun oldu. 1971-73 ders yıllarında Kanlıköy ve Ortaköy'de ilkökul öğretmenliği yaptı. 1973-1974'te Piskobu'daki İngiliz üslerinde çalıştı.

1974 Barış Harekatı'ndan sonra bu görevinden ayrılarak ailesi ile birlikte Güzelyurt'a yerleştirildi ve burada Gençlik, Spor ve Kültür İşleri Dairesi Bölge Sorumlusu olarak görev yaptı. 1976 yılından sonra öğretmenlik görevine atandı ve bir çok okulda çalıştı. 1996 yılında Güzelyurt'taki Şehit Turgut Ortaokulu'nda Müdür Muaviniği görevindeyken, kendi isteği ile emekliye ayrıldı.

1997 yılından 2001 arasında ,özel bir radyo tv'de Genel Müdür olarak görev yaptı.

Bekir Kara'nın, tiyatro yazma dalında birçok ödülü var.

Müzik çalışmaları da yapan Bekir Kara, bugüne dek otuzun üstünde “türkü” bestelemiştir. Bunlardan dördünün 1990 yılından beri TRT repertuarına kabul edilmiş, tv ve radyolarda çalınıp söylenmektedir.

11 Nisan 2022 yılında hayata gözlerini yuman Bekir Kara'nın yayımlanmış çalışmaları şöyledir:

- 1-Toplu Oyunlar (I)(Tiyatro-1994)
- 2-Sırlar Ölümsüzdür(Öyküler-1996)
- 3-Bellekteki İzler (1)(Roman-1998)
- 4-Çalkantı(Öyküler-1999)
- 5-Kavuni(Roman-2001)
- 6-Bellekteki İzler (2)(Roman-2002)
- 7-Aşklar-Acılar-Çocuklar ve Torunlar,Roman, 2006
- 8-Aşka Dair, Öykü,
- 9-Toplu Oyunlar 2,Tiyatro,
- 10-Unutma, Bellekteki İzler, Roman, 2011.
- 11-Katırcılar, Roman,2014.

Arzu Kaya

UYGUN ADIM MARŞ MARŞ

Şehirden artmış bir insan
Dinleniyor tatil gününde
Buruşuk bir mendil gibi
çöp kutusunun yanında

kırlar, bayırlar, dağlar, tepeler
boş.
Gücü yetmiyor çıkıp dolaşmaya
Şehirden artmış
Buruşuk mendilin

İyice sıkılıyor
İyice içine bürünüyor
Neredeyse yok sayacak kendini
Yeni bir iş gününe
Yetişmek gerektiğini unutarak
Hadi buruşuk mendil hadi kalk
Ütüle kendini
Trenler, tramvaylar,
Otobüsler senden
Yeniden insan olmak bekler

Küpeni, kolyeni,
Gülümsemeni tak
Uygun adım marş marş

TAK TAK TAK

Toprağın canını acıtır diye
Hiç giymediğim
O yüksek topuklu ayakkabılar
Yaşayabilsin diyeymiş meğer
Artık her şeyin betondan oluşu



ÖZGÜRLÜK

Öyle içimize kapanıktık ki
Fark etmedik hapiste olduğumuzu

İZ

Unuttum gözyaşlarını
Şehrin gürültüsünden
Irmakları bilirdim oysa ben
Sessiz dağlar arasından geçen
Güz trenleri gibi

Kardı belki de tipi
Yağan erkenden
Şefkat kaplardı
Üstünü bembeyaz
Kahverengi turuncu
Güz yapraklarının

ÖZGÜRLÜK

Bir yüz koparıp hayatta kalıyorum
Bir göz koparıp hayatta kalıyorum
Birkaç kalp varmış kalbimin içinde
Koparıp koparıp hayatta kalıyorum
Ne çok yemişim kendimden
ölmeye yüzüm kalmamış

Unutulmuş Bir Edebiyat Eleştirmeni Olarak Metin And

MİLAT BÜLENT KILIÇ

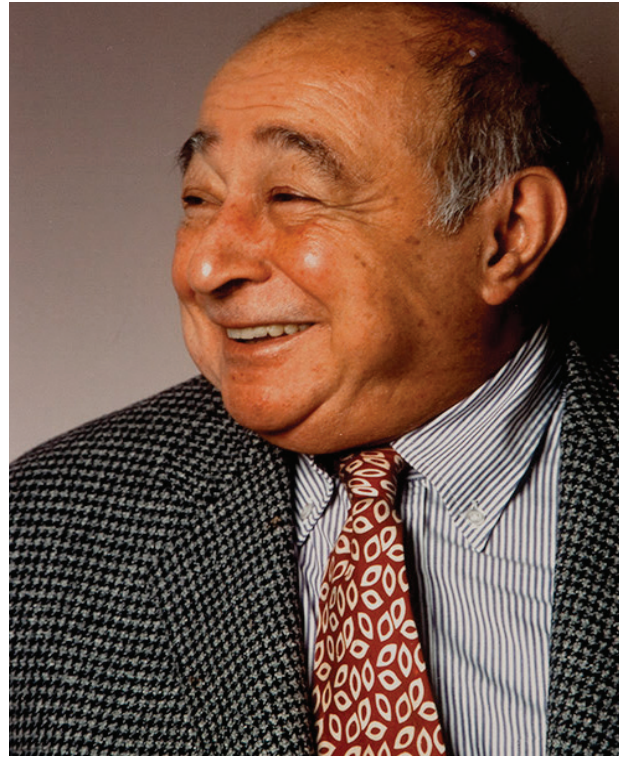
Bu yazıda, belli ölçüde silinip gitmiş, kavranamamış bir gerçekliğin altını çizmeyi deneyeceğim. Öğrencilerinin, çalışma arkadaşlarının, okurlarının bile bilmediği ya da yeterince bilmediği için gerçek koordinatlarını tespit edemediği Metin And'ın edebiyat eleştirmeni özelliğini tanıtmaya çalışacağım ve onun eleştirmenliğinin Türkiye edebiyatlar ortamı tarihinde, Türkiye'de öznel eleştirden *nesnel/kuramsal eleştiriye* geçiş sürecinde çok özel, çok önemli bir işlevi olduğunu ortaya koymaya çalışacağım.

Şuna dikkat çekerek başlamak isterim: Metin And'ın, 1950'li yıllardan başlayarak ölümüne kadar tutkuyla devam eden "tiyatro adamlığı" kimliği ile 1954 yılının sonlarına doğru başlayıp 1956 yılının ortasında son bulan edebiyat eleştirmenliği süreci, niceliksel olarak değil belki ama niteliksel olarak aynı öneme sahiptir.

Metin And'a kadar...

Tanzimat'la birlikte büyük bir dönüşüm yaşamaya başlayan Osmanlı edebiyatı, öncesinde olduğu gibi, Cumhuriyet'in ilanına kadarki süreçte de "edebi eleştiri" türünü barındırmıyordu. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte Batılılaşma sürecinde önemli bir eşik aşılmış, ulus devletinin kuruluşu ulusal edebiyatın inşasını da zorunlu kılmıştı.

1921'de yazarlığa başlayan Nurullah Ataç, dene-meci, eleştirmen ve dilci olarak Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemde, ulusal edebiyatın inşası sürecinde çok önemli bir rol oynadı. Özellikle 1930'lu yılların ikinci yarısından başlayarak gerçek bir edebiyat ve düşünce insanı olarak, çalışkanlığı, özgün ve çarpıcı üslubu, ilgi alanlarının genişliği, doğruluğuna inandığı değerleri savunmadaki gözü pekliği sayesinde, bir eleştiri geleneği olmayan Türkiye'de, eleştiri



ri kurumunun oluşturulmasında büyük bir görev üstlendi. 40'lı yıllarla birlikte eleştiri alanında Suut Kemal Yetkin, Sebahattin Eyüboğlu gibi adlar da belirginlik kazanmaya başlamıştı. Ancak, edebiyat ortamında hiç kimse Ataç kadar etkili olamamış, onun kadar dikkate alınmamıştı.

Bir ara, "*Ben de bir zamanlar eleştirme'nin bir sanat olduğunu söylemiştim*" (*Okuruma Mektuplar*) diyerek kendini eleştirmiş olsa da öznel/izlenimci eleştiri tutumunu benimsiyordu. Hatta 1952 yılıyla birlikte nesnel eleştirmenin gerekliliğine dair önemli sözler de etmişti ama hiçbir zaman öznel/izlenimci eleştiri tutumunun yörüngesinden çıkmamıştı.

Metin And da, Hüseyin Cöntürk de, Asım Bezirci de, öznel/izlenimci olarak nitelendirmelerine ve eleştirmelerine karşın, hiçbir zaman ona saygıda kusur etmemişlerdi. Her üç eleştirmen de öznel eleştirmenin işlevsiz ve gereksiz olduğunu düşünmüyordu zaten. Bezirci, nesnel eleştiri yerli yerine oturtuldukça öznel eleştirmenin öneminin de daha iyi kavranacağını düşünüyordu.

Türkiye’de öznel/izlenimci eleştirinin baş mimarı olan Ataç’ın - haylice geç bir tarihte ve bir grup yazısıyla da olsa - nesnel/kuramsal eleştirinin gerekliliğinden söz etmesi gibi, bir bölüm yazarın çıkıp Ataç’ın öznel/izlenimci eleştiri tutumunu eleştirmesi de rastlantı değildir; 1950’li yılların ortasındaki büyük kültürel nebülözün bir tezahürüdür.

Daha sonra İkinci Yeni diye adlandırılacak olan şiir duyarlılığının ortaya çıkmaya başlaması, Türkiye edebiyatlar ortamında öznel eleştirinin egemenliğini kaybetmesinde ve nesnel/kuramsal eleştirinin kendine bir varlık alanı oluşturmasında son derece etkili olmuştur. İlk örneklerini 1954 yılında veren İkinci Yeni şiiri, 1955 yılında hız kazanacak ve 1956 yılında bir tür “akım” niteliği kazanacaktır. İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışı, beraberinde şiirde önemli tartışmaları da getirecek, bu süreçte bu hareket içinde tanımlanan şairler şiirlerini savunmaya girişecek, bu şiir yeni ve özel “okuma” biçimlerini çağırarak, yeni eleştirinin yolunu açacaktır. Tıpkı bu eleştiri yöneliminin İkinci Yeni şiirinin önünü açması gibi...

İşte, edebiyatçılığı pek kısa sürecek olan Metin And böyle bir ortamda yazarlığa başlayacaktır.

Metin And Ataç’a karşı

O dönemki yazılarının önemli bir bölümünü yayınladığı *Forum* dergisi esas olarak DP diktatörlüğüne muhalefet etmek isteyen CHP’lilerin çıkarmakta olduğu bir yayındır. Metin And bu dergide müzik, dans, bale, tiyatro ve sinema hakkında yazılar yayınlayan iyi eğitilmiş, Atatürkçü, ırkçılık-Turancılık karşıtı bir liberaldir, esas olarak. Türkiye artık Almanya’nın ve Fransızcanın etkisinden/güdümlünden çıkmış, ABD’nin, NATO’nun ve elbette İngilizcenin güdümüne girmiştir.

Metin And, dünyadaki, özellikle Avrupa ve Amerika’daki kültürel gelişmeleri ve yenilikleri iyi takip eden bir entelektüel olarak bunların etkisinde de kalmaktadır. Yeni bir eleştiri yordamının gerekliliğine inanmaktadır. Yeni bir gerçekçilik tanımı yapılmasından yanadır; eleştiride yeni yöntemler uygulanması gerektiğini düşünmektedir. Ancak, yaşadığı ülkenin entelektüel evreni özelemlerine, beklentilerine gerektiği gibi yanıt verememektedir.

Dönemin koşulları gözetildiğinde bu özelemlerin

önündeki en büyük engel, Türkiye edebiyatlar ortamında kapsadığı alan itibarıyla Nurullah Ataç’tır. Ataç, 30 küsur yıllık uzun edebi pratiğiyle sarsılmaz bir sur gibi durmaktadır. Öte yandan And, ona büyük bir saygı da duymakta, onu “tek gerçek eleştirmenimiz” diye nitelemektedir. Bu nedenle, Ataç’ı yıpratmak kolay bir iş olmayacaktır.

Anan Benk gibi, yakın yıllarda nesnel/kuramsal eleştiri adına bu görevi üstlenmeye yönelen ve Ataç’ı karşısına almaya, onu eleştirmeye cüret eden yazarlar da olmuştur gerçi, ama Ataç hala çok güçlüdür. Biraz da bu tür nedenlerle olsa gerek, Metin And’ın *Forum*’un 1 Nisan 1995 tarihli sayısında çıkan “Ataç” adlı yazısında ölçülü, hatta saygıyla karışık ürkek bir ton egemendir. And, bu yazıda, onun Türkiye edebiyat ve düşünce hayatındaki yeri doldurulamazlığını vurgular; dergilerde ve gazetelerde kalan yazılarının kitaplaşmasından duyduğu mutluluğu dile getirir. Ataç’a ilişkin eleştirilerini üç maddede ifade eder. Bunlardan ilki, Ataç’taki “ben” sözcüğü kullanımının ve “ben” vurgusunun biktiriciliğine ilişkindir. “Ben” vurgusunu, öznel eleştiriyi benimseyen bir eleştirmen için bile fazla bulur.

Bir başka eleştirisi dille ilgilidir. Ataç’ın, yazısının konusu ne olursa olsun, lafı getirip dil sorununa bağlamasını doğru bulmadığını belirtir. Ya bağımsız yazılar yazmasını ya da dille ilgili konular için yazılarında dipnotlar kullanmasını önerir.

Üçüncü ve en önemli diye nitelediği eleştirisiyse “en büyük görevi olan tenkitçiliğini daha disiplinli, daha sürekli, daha yaygın yapması” gerektiğine ilişkindir.

Metin And Ataç’a, nesnel/kuramsal eleştiri öznel eleştiriye karşı

And, “Ataç” başlığını taşıyan 1 Nisan 1955 (*Forum*) tarihli bu yazısında her ne kadar “belki o bu yazıyı görmeyecektir ama biz bu satırları yazarken Ataç gibi bir büyük ustadan söz açmanın tadını duyuyoruz” diyorsa da, bana göre, bu, Ataç’ı öven ya da eleştiren bir yazı olmaktan öte bir anlam taşıyor. And’ın, bir süredir nesnel/kuramsal eleştirinin örneklerini veren genç bir edebiyatçı olarak, ömrünün son düzlüğüne girmiş Ataç’tan beklediği kuşkusuz ki nesnel eleştiri değildir. Zaten Metin And, öznel eleştiri tutumuyla da nitelikli ürünler ortaya konabileceğine inanan bir

yazardır. Bana kalırsa, And'ın yazısının, dönemin özellikle de genç edebiyatçıları nesnel/kuramsal eleştiri tutumuna davet ettiğini, dahası bu nesnel/kuramsal eleştirinin usul usul kurulmakta olduğunu müjdelediğini düşünmek daha doğrudur.

And'ın 15 Temmuz 1956'da yine *Forum*'da yayınladığı yazısının başlığıysa "Bizde Edebi Tenkitçinin İşi"dir. And, bu yazıda, bir ara Ataç'ı eleştiriyorsa da asıl amacı genel olarak eleştiriye bir disipline, yönetime, bilimsel bir etkinliğe bağlamaktır. Şikâyeti, çoğunluğun boyuna "Bizde tenkitçi var mı?" diye sorup da, eleştirmenin ne yaptığı veya ne yapması gerektiği konusu üzerinde gerektiği gibi durmamasına işaret etmektedir.

And'ın Ataç'a eleştirisi, ikilinin arasında bir polemğe de neden olur. Ataç'ın cevap niteliğinde yazdığı yazıya ilişkin olarak And da *Forum*'un sonraki sayısında, yani 15 Ağustos 1956'da, "Ataç'a" adlı bir yazı yayınladı. Ataç'ın eleştiri tutumunu eleştirir ve buna Batı'da "izlenimci eleştiri" denir, der. Ataç'ın tutumunu, özellikle İngiliz eleştirmen Hazlitt'e benzetir. Bu yazı da zaten And'ın bir edebiyatçı olarak son yazısı olur. (*Forum*'un 1 Eylül 1956 tarihli sayısında yayınlanan "Giderayak" adlı baleyle ve dansla ilgili yazısının giriş paragrafında, "Rockefeller Tesisi"nden aldığı bursla Türkiye'den ayrılacağını, bundan böyle dans tarihi ve bale eleştirisi üzerinde çalışacağını söyler.)

Metin And, edebiyata ilişkin bu son yazısında artık bütünüyle ve açık biçimde izlenimci eleştiriye yüklenir. Bu eleştiri türünün karşısına bilimsel-nesnel-kuramsal eleştiriye koyar. Bu arada Ataç'ı ve izlenimci eleştiriye küçümsemediğini de belirtir.

Evet, öznel (izlenimci) eleştiri geleneğine karşı ilk gerçek atılımı başlatan And'ın edebi macerası böylelikle son bulur. Bu görevi, tarihsel olarak çok kısa bir zaman sonra, yani And'ın edebiyat yazıları yazmaya başlamasından birkaç ay sonra, Hüseyin Cöntürk almaya başlayacak ve gereğini hakkıyla yerine getirecektir.

And nasıl bir eleştiri tutumunu savunuyordu?

And, öznel/izlenimci eleştiri tutumunu eleştiriyor ve onun yerine nesnel/kuramsal bir eleştiri tutumu benimsemek gerektiğinden söz ediyordu. Peki, ama And'ın sözünü ettiği nesnel/kuramsal eleştiri tutumu

nedir, neye benzemektedir. Gelin, And'ın eleştirel tutumunun referans noktalarına biraz göz atalım.

Bu konuda en çok üzerinde durulması gereken, herhalde, And'ın modern eleştirinin kurucularından biri olarak kabul edilebilecek olan Wellek'e duyduğu yakınlık olmalıdır. And, "Bizde Edebi Tenkitçinin İşi" yazısında Amerikan Yeni Eleştiri akımının önemli temsilcilerinden olan Wellek'in eleştiri yöntemini önemseydiğini ve kullanmaya çalıştığını gösteriyor.

Yeni Eleştiri ekolü, kişi olarak yazarın kendisine, onun ideolojisine, inançlarına, niyetlerine ve hatta yazarın dönemindeki tarihsel, toplumsal olayların edebi metnin oluşmasındaki etkilerine değil, yapının kendisine odaklanmayı esas alır. Dolayısıyla, eleştirmenin de yapının içinde kalmasını, yapının eleştirisine kişiselliğini, duygularını, kızgınlıklarını, anılarını vs karıştırmamasını öngörür.

René Wellek'in, And'ın edebi haritasında önemli bir nirengi noktası oluşturduğunu belirtmekte yarar var.

Nasıl bir gerçekçilik?

And'ın egemen edebi paradigmayı bütünüyle değiştirme arzusunun bir başka kanıtını da onun gerçekçilik ve çağdaş roman üzerine yazdığı bir grup yazıda bulmak mümkündür.

And, Balzac, Flaubert, Zola gibi yazarlardaki gerçekçiliğin tarihi bir zorunluluk ve aşırı romantizme bir tepki olarak çıktığını belirtiyor ve şöyle diyor: "Yoksa çağımızda iflas etmiş bu gerçekçiliğin yeri, anlamı değişmiş bulunuyor. Kafka, Joyce, Proust gibi çağımızın büyük romancıları gerçeği çeşitli yüzleriyle kavıyorlar, görüneni görünmeyenle, rüyayı, hayali gözlemci gerçeğe bir araya getirip "gerçek" gerçeği bulmaya yöneliyorlar" ("Gerçekçiliğin İki Türüsü", *Forum*, 1 Şubat 1956). Bu dönüşümün gerekçelerini vermeye çalışırken de, fotoğrafın bulunuşunun resmi değişmeye zorlaması gibi, sinema, radyo gibi mecraların da roman türün anlatım dilinin değişmesine neden olduğunu söylüyor.

Forum'un Mart 1956 tarihli sayısında yer alan "Romancıların İki Türüsü" adlı yazısında da gerçekçiliğe ilişkin yaklaşımını seçikleştirmeye devam ediyor. "Orhan Kemal'in "İnsanların hiçbirinin kafasını açıp, ne

düşündüklerini görmüş değiliz” sanısının tersine, Joyce, Woolf gibi yazarların kişilerin kafasını açıp onların ne düşündüklerini gösterebildiklerini belirtmiştik” diyor ve iki tip romancıdan söz ediyor: “Birinci tip romancıların kişilerini kolayca anlayabiliriz, bunlar yalınç kişiliklerdir. İkinci tip romancıların kişileri alışık olmadığımız, az rastlanır insanlardır, belirsizlik, karanlık içindeymiş gibi görünürler”

Her ne kadar yanlış anlaşılacak istemediğini belirtip “her iki tipin iyi olanı da var, iyi olmayanı da” diyor sa da birinci tip romancıları pek de tutmadığı anlaşılır. “Birinci tip romancıya örnek olarak Orhan Kemal’i, Yaşar Kemal’i verebiliriz. Bu romancılar çok defa alışılmış, hatta kanıksanmış bir teknikle yazan romancılarıdır. En büyük kayguları nesnellik kuralınca dar bir gerçekçilik anlayışı ile yazmaktır. Küçük, önemsiz ayrıntıları büyüterek, özenli bir üslub yerine savruk bir üslubla, sayfaları doldurarak yazarlar. / Onların karşısında, Batı’da gelişip zorunluluğunu duyuran yeni özlere ve bu özlere karşılayabilecek tekniklere özenen, bunun için de bitmek tükenmez aramalara denemelere girişen yazarlarımız var” der. İkinci gruptaki yazarlara Sait Faik’i, Özcan Ergüder’i, Bilge Karasu’yu ve Vüs’at O. Bener’i örnek gösterir.

Metin And “Sosyal Realizm”e, Attila İlhan’a ve “Sosyalist Realizm”e karşı

And’ın gerçekçiliği kavrayışına ilişkin önemli bir ayrıntıyı da onun, Güzin Dino’nun *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru* adlı kitabı hakkında yazdığı “Gerçekçilik ve Bir Kitap” (*Forum*, 15 Eylül 1954) adlı yazısında da buluyoruz. Şöyle diyor: “Kafka, Joyce, Proust gibi çağımızın büyük romancıları, gerçeği çeşitli yüzleriyle kavriyorlar, görüneni görünmeyenle, rüyayı, hayali gözlemci gerçeğe bir araya getirip “gerçek” gerçeği bulmaya yöneliyorlar”

And’ın “meselesi” yalnız verili gerçekçilik tanımına ve “gerçekçiler”e ilişkin de değildir. *Forum*’un 19 Temmuz 1954 tarihli sayısında yer alan ikinci yazısı da “Canavarlar Üzerine” başlığını taşır. Bu yazıda Bilge Karasu’nun bir önceki sayıda çıkan yazısını över ve bu arada da toplumculuğu savunanları (yerli ve yabancı) yerden yere vurur. Amerikalı “solcu tenkidci” Granville Hick’ten söz eder ve onun bir ara Amerika’daki bütün yazarlara, eleştirmenlere kan

kusturduğunu, ama zamanı gelip de inançları çökünce nedamet getirip *Solcu Tenkidin Yenilgisi* adlı bir kitap yazdığını anlatır ve şöyle devam eder: “Batıda bu canavarlar kendi kendilerini öldürürlerken bizde kendi kendilerini yaratmaya uğraşıyorlar. (...) “Sosyal Realizm”, “toplum için sanat” gibi basmakalıp laflarla sağa, sola saldırıyorlar, yerleşmiş, beyenilmiş, değeri verilmiş sanatçılarımızın “bobstil”, “formalist”, gibi olur olmaz sözlerle değerlerini hiçe indirmeye çalışıyorlar. Bunlar sanat alanında propagandaya en elverişli olan edebiyat ile sinemayı ele almışlar. Çevrelerinde ya öfke ya da aldırışsızlıktan başka tepki yaratamadıkları, yazarlar üzerinde bir etkileri olmadığı için bunlara canavardan çok, psödo-canavar demek daha yerinde olur.”

Bilinebileceği gibi, “Sosyal Realizm”, o yıllarda Attila İlhan’ın geliştirip yerleştirmeye çalıştığı bir sanat tutumudur. Gerçekte, Sosyalist Gerçekçilikten de başka bir şeyi ifade etmektedir; Kemalizm’le, Atatürk’ün sanat görüşleriyle kimi Sovyet ve Fransız kuramcılarının, İlhan’cı anlamda Doğu-Batı sentezine dayalı, bir sanat tutumu niteliğindedir. Ancak, bu bile İlhan’ın And’ın gazabından kurtulmasına yetmemektedir. Yazının devamında tuzu kuru And öyle bir söz ediyor ki, amiyane tabirle “akıllara zarar” elitizmi faş oluyor: “Ellerine nasılsa geçirdikleri ucuz dergilerde kocaman laflar ediyorlar, çok kere polemige başvuruyorlar”

And, ad vermiyor ama biliyoruz ki söz konusu “psödo-canavar”ların başında Attila İlhan gelmektedir. Sözüünü ettiği “ucuz dergi”lerden biri de, herhalde, İlhan’ın, Ataç’ın, Orhan Veli’nin birçok yazısını yayınladığı, gerçekten basit ama aynı ölçüde de etkili *Seçilmiş Hikayeler* dergisidir.

Belki yeri değil ama yine de şunu belirtmekte yarar var: İlhan’ın, çevresinde öfke ya da aldırışsızlıktan başka tepki yaratamadığı, yazarlar üzerinde bir etkisi olmadığı iddiası bütünüyle safsatadır. Mavi Hareketi (hareketin akıbeti, önünün kesilmesi, üyelerinin dize getirilmesi vs. ayrı bir tartışma konusudur) İlhan’ın dönemin edebiyatçıları üzerinde bir etki ürettiğinin en yalın, en yakın kanıtıdır.

And, Attila İlhan’a ilişkin eleştirilerini pek çok kez üstü örtük ya da ad vermeden ifade etse de birkaç kez

açık açık da dile getirmiştir. Bunlardan biri de "55'de Şiir Kitapları" adlı yazıdır (*Forum*, 1 Aralık 1955).

Metin And, bu yazısında, 1955'te yayınlanan bir grup şiir kitabı üzerinde duruyor. Bunlardan ilki de A. İlhan'ın *Yağmur Kaçağı* adlı kitabı oluyor. Eleştirmenlerin, onun, fikirleriyle eserleri birbirini tutmayan bir sanatçı olduğunu kanıtladıklarını, kendisinin de bu görüşlere katıldığını ifade ediyor. İlhan, ille birine benzecekse, Fransız şairi Louis Branquier'e benzer, diyor

Metin And'ın, Gerçekçiliğe ve Sosyal Realizme/Toplumcu Gerçekçiliğe dair yaklaşımını seçikleştirecek kimi ayrıntıları, onun, "Türkiye'de Aydınlar" başlığını taşıyan ve doğrudan edebiyatla ilgili olmayan üç bölümlük yazı dizisinin 2. bölümünde de buluyoruz (*Forum*, 1 Ocak 1956). Burada, özellikle solcu aydınları modası geçmiş, geri kalmış bir gerçekçilik anlayışına bağlandıkları için eleştiriyor. Bilge Karasu'yu ve Feyyaz Kayacan'ı ayrı tutarak, solcu aydınının durmadan gerçekçilik adına Steinbeck'leri öne çıkarmasını eleştiriyor. Bir tek biraz Kafka tanınıyor, diyor. Türkiyeli aydınları, solcu aydınları/edebiyatçıları "çağdaş *tenkidde* önemli bir görüş olan "her şeyi metinden çıkarmak" ilkesine *yan çizmekle*" eleştiriyor.

And'ın kuramsal dayanakları ve yöntemleri...

And'ın, eleştirilebilir yanlarına karşın, egemen edebi paradigmayı radikal biçimde değiştirme arzusu metinlerinde çok belirgindir. Cümleleri, Batılı edebiyatlardan beslenen ve onları yakından izleyen, o yenilikleri Türkiye edebiyatlar ortamına taşımak isteyen genç bir entelektüelin çığılığı gibidir. Doğrusu ya, bana pek çok kez itici de gelen And'ı "geleneksel" (öznel/izlenimci) eleştiri ile "modern" (nesnel/kuramsal) eleştirisinin kırılma noktasına yerleştirmemin, *nesnel eleştiri sürecini başlatan ilk eleştirmen* olarak nitelememin gerekçeleri buralarda aranmalıdır.

Örneğin *Forum*'un 1 Eylül 1954 tarihli sayısında yer alan "Şiirde Kelime Anlamları" adlı yazısında, önce T. S. Eliot'tan söz ediyor ve onun, Shakespeare'in oyunlarındaki anlamsal katmanlıktan söz ettiğini belirtiyor. Daha sonra da R. Ingarden (Roman Ingarden) adlı Polonyalı kuramcının bir kitabını *referans göstererek*, onun, eserin anlamsal katmanlarını dörde ayırdığını söylüyor. Böylelikle, Türkiye edebiyatlar ortamında edebi yapının anlam-

sal katmanlılığından kuramsal düzeyde söz eden ilk eleştirmen oluyor.

Kuşkusuz ki And, epi topu bir buçuk iki yıl sürecek olan edebiyatçılığı sürecinde yalnızca Batılı kuramcılarının yapıtlarıyla ilgilenmemiştir. Aynı zamanda o kuramlarla sıkı bir bağı olan eleştiri yöntemleriyle de ilgilenmiştir. O yöntemleri hem tanıtmaya çalışmış hem de her fırsatta Türkiyeli bir edebiyatçının şiirine, romanına uygulamaya çalışmıştır.

Örneğin, Salah Birsal'ın *Şiirin İlkeleri* kitabı üzerine kaleme aldığı "Şiirde Kelime Anlamları" adlı yazısında aynı zamanda "istatistikî yöntem"i tanıtmaya çalışıyor ve bu yöntem uyarınca Orhan Veli'nin şiirlerini inceliyor. Pierre Giraud'un her edebi yapının belli türde anahtar sözcükler içerdiği yaklaşımını esas alarak, Veli'nin şiirindeki sözcüklerin anlamlarını ve yinelenen sözcüklerle, anlamsal açıdan yakın olan sözcükleri grupluyor. "*Kelimeler, atomlar gibi, yan yana geldiklerinde yeni anlamlar oluşturur*" diyor.

1954 yılında, yani tam da İkinci Yeni'nin arifesinde ya da İkinci Yeni'nin doğmakta olduğu günlerde, kelimelerin tek tek başat bir önem kazanmaya başlamış olması son derece ilginç bulunmalıdır. Batılı kuramlardan beslenen bu yaklaşım, açık ki, İkinci Yeni'nin doğumunu hızlandırmış, ona dayanak sağlamıştır. Güzel olan, And'ın, bu işi, Türkiye edebiyatlar ortamı tarihinde ve Ataç henüz hayattayken ilk kez Garip şiirini nesnel/kuramsal bir tutumla incelerken yapıyor olmasıdır.

And'ın, Ataç'ın öznel eleştiri tutumuyla kısa devre yapacak olan bir yaklaşımını da *Forum*'un 15 Aralık 1954'te yayınlanan "Yeni Şiirimizde Komik Anlamı" adlı yazısında görürüz. And'ın bu yazısı "komik"i özellikle Garip şiirindeki yeri ve kullanımını üzerinedir. Freud ve Bergson gibi kuramcılarının komik unsuruna yaklaşımına değinen And, Garip şiirini bir de bu bakış açısıyla nesnel/kuramsal eleştiriyi tabi tutar.

Yazı boyunca, özellikle Garip şiirindeki "komik" ögesi üzerinde durur ama arada Asaf Halet, A. İlhan gibi şairleri de anar. Bu arada, "*Komik unsuru beceriksizce kullanan, yaratma gücü olmayan, şiirleri her gün dergileri dolduran şair taslaklarının (güldürücü) yapayım derken (gülünç) olmalarıdır*" der ve ekler: "*Komik unsurunun yerli yersiz kullanımı nasıl kötü şiir ortaya çı-*

karıyorsa nice ileri gelen bazı şairlerimizin de şiirlerinde hiç komik unsura yer vermeyişleri çağdaş şiir açısından bir eksikliktir."

And'ın yeni kuramları ve yöntemleri tanıtmak, onları uygulamak konusunda ne kadar hevesli olduğunun bir başka kanıtını da onun *Forum*'un 15 Nisan 1955 tarihli sayısında yer alan "Tanzimattan Beri Edebiyatımızda Değerler" adlı yazısında bulmak mümkündür. And, bu yazıda Leon Bopp'un bir kitabını tanıtıyor ve onun edebiyatta bir değerler tablosu, dizgesi oluşturduğunu ve metinleri böyle tasnif ettiğini belirtiyor. Hıfzı Tevfik Gönensay'ın *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabındaki metinleri bu yönetime göre sınıflıyor (hareket, keder, vatanseverlik vb).

And'ın yeni kuramları ve yöntemleri tanıtmak konusundaki çabasını aynı yazıda iki yerde, "yeni bir metodu" tanıtmaya çalıştığını belirtmesinden de anlamak mümkündür. Açıktır ki, And, o aralıkta, okura ve eleştirmene yeni metotlar tanıtmayı ödev edinmiştir; asıl amacıysa, eleştirmenlik etmekten çok, eleştiriyi, kuramsal eleştiriyi tanıtmaktır sanki.

Evet, And, egemen edebi paradigmayı değiştirmek, öznel eleştirinin yerine nesnel/kuramsal eleştiriyi koymak çabası içindeydi ve bu yolda, konuyla ilgili çalışmalar yürüten kuramcılarını tanıtmaya çalışıyordu ama pratiğinin büsbütün kuramsal bir düzlemle sınırlı kaldığı söylenemez. Çünkü bazen söz konusu kuramcılarının yanı sıra belli yöntemleri de tanıttığını ve -biraz da örnek olsun diye- bu yöntemleri Türkçe edebi metinlere uyguladığını görürüz.

Örneğin *Forum*'un 15 Temmuz 1954 tarihli sayısında yer alan "Sayıların Işığında Yeni Türk Hikâyeciliği" adlı yazısında istatistikî yöntemi kullanarak, *98 Hikaye* adlı kitabı almış, öykülerin türlerine, kısalık uzunluklarına göre değerlendirmiş (kaçında şive taklidi var, karakterler ne iş yapıyor, köyde mi kentte mi yaşıyor vb.) böylelikle, o uğrakta, Türkiye öykücülüğündeki yönelimleri anlamaya çalışmıştır.

Yazıda, bir ara, öykülerin tempolarını ifade etmek üzere müzik terimlerini kullanmasıysa ilginçtir: "13 hikaye andante, 37 hikaye moderato, 36 hikaye allegro..." Edebiyat eserlerini anlama süreçlerinde müzik

terimlerini kullanmak o yıllarda Cöntürk'ün de, İkinci Yeni'cilerin de başvurduğu bir yol olacaktır. Burada, Modernizmin hem kuramcıları hem şairleri olan Eliot, Pound gibi edebiyatçıların da sık sık müzik terimlerini kullandıklarına dikkat çekmek isterim.

Sonuç

Evet, Metin And, elitist, sosyalizm karşıtı, ırkçılık/Turancılık karşıtı, liberal-hümanist bir edebiyatçıydı. Dönemin, zaten her daim topun ağzında olan solcularını da kıyasıya eleştiriyor, bazen küçük haksızlıklar da ediyordu. Ama İkinci Dünya Savaşını izleyen karanlık dönemde, DP iktidarının en vahşi günlerinde oluşmakta olan büyük kültürel nebülözün hem parçası hem de hazırlayıcılarından biriydi. Özellikle eleştiri alanında tarihsel olarak kapanmak zorunda olan bir sayfayı kapatmak üzere işaret parmağını kararlılıkla ıslatan ilk insandı. Fakat bu fiili gerçekleştirilemeyen kişi o olmadı. Durumun özeti şudur: Türkiye edebiyatlar ortamı tarihi onun bu hamlesini net olarak göremedi ve kaydedemedi.

Metin And, siyaseten kuşkusuz ki *sağcıdır*. Ancak, Türkiye'nin kültürel tarihinin çok önemli bir kavşağında, edebiyatın denge noktasına ilk ve etkili darbeyi vuran edebiyatçıdır. Eleştirmenlik kurumunun üzerindeki mistik haleyi kaldırıp onun yerine bir yöntemi, bir kuramı, yani bilimi, nesnelliliği koymaya çalışmış, dolayısıyla da tarihsel olarak ilerici, solcu bir pratik üretmiştir. Bu nedenle, kişiliğini itici, siyasi duruşunu sağcı bulduğum bu eleştirmene saygı duyuyor, onun Türkiye edebiyatlar ortamı tarihinde hak ettiği yere oturtulması gerektiğine inanıyorum.

Türkiye edebiyatlar ortamı, eleştirmen Metin And'ın özgül ve önemli hamlesini ne yazık ki göremedi. Denebilir ki, And, çalışkan bir entelektüel olarak, belki biraz da sonraki yıllarda ortaya koyduğu işlerin görkemi nedeniyle, edebiyatçı kimliğini bir miktar kendi kendine de gölgelemiştir. Ama bu konuyu ortaya çıkarmanın ve tarihe bir not düşmenin zamanı gelmiştir. Sırada, burada dikkat çektiğim konular ışığında, And'ın edebi yazılarının derlenip toparlanıp yayınlanması işi vardır.

Tahsin Şimşek

AFRODİSYAS AFRODİT'İ

Hitit'le akraba mısın bilmem
Söyle bana
Al başlı gelinim
Kimlerdensin
Anlat bana
Ne kadar Luvi'sin
"Gür su"yum
Çağıl memem

Herodot'a göre
Her halkın bir Afrodit'i var:
*"Asurlular Mylitta
Araplar Alilat
Persler Mitra derler ona"*
İskitler de Argimpasa
Karya'daki Afrodisyas'ınki de
Elbet benzemeyecektir bir başkasına*

İnanmıyorsan
Dön bak bir daha,
Bilirim bütün renkler
Anadolu'dan doğar
Doğmasına da
Aladorlak gelinim
Sözüm olmaz tacına
De bana
O zeytin kırması
Çekinik bakışlı gözlerin
Niye hüznün damlası,
Ben de bileyim artık
Neden böyle
Hep o Anadolu grisi

Bir itirazım yok
Kuşkulanma sakın,
Sen benim
Ergen dilim
İçmekle tüketemediğim
Çılgınlığımsın,
Ve hep o gönüllü
Gökyüzüm...



Afrodisyas Afrodit'i

(Tiyatro'dan Afrodisias Müzesi'ne – Fotoğraf: **Tahsin Şimşek**)

[Hitit'le akraba mısın bilmem, söyle ne kadar Luvi'sin.]

*Herodot'tan ödünçleme

Lacan'ın Antigone'si: "Saf Arzu Etiği"

MELTEM GÜLER*

Sofokles tarafından MÖ 441 civarlarında yazılan *Antigone*¹, topluca "Thebai Oyunları" olarak bilinen M.Ö. 5. yüzyıl trajik oyunlarında yer alır (*Oedipus Rex/ Kral Oedipus*, *Oedipus Kolonos'ta* ve *Antigone*). Bu eser, kronolojik olarak Thebai oyunlarının sonuncusu olsa da ilk yazılanıdır. Antigone, kendi adını taşıyan tragedyanın başkahramanıdır. *Antigone*, *Oedipus Rex* dramının bir devamıdır:

Babası Laios'u bilmeden öldüren Oedipus, Thebai'yı ejderhadan kurtararak şehre hükümdar olur. Yine bilmeden annesi İokaste'yle evlenir ve bu evlilikten iki erkek (Polyneikes, Eteokles) ve iki kız (Antigone, İsmene) çocuk doğar. Uzun zaman süren mutluluk ve refaktan sonra aniden Thebai şehrine veba musallat olur. Bu korkunç durumdan usanan halk, felâketin nedenini arar, ancak Tanrıların neye kızdığını bir türlü anlamazlar. Sonunda kâhin Teiresias, Tanrıların bu hiddetinin ancak Laios'un katili bulduktan sonra yatışacağını söyler. Oedipus tüm gayretiyle katili aramaya başlar. Ancak çarpıcı hakikat yine Teiresias'dan öğrenilir. Bunun üzerine İokaste kendini asar, Oedipus da içine düştüğü ensest ve baba katili olma durumu nedeniyle gözlerini kendi eliyle kör eder. Felâketlerin verdiği şaşkınlıkla ve kör bir halde birkaç sene daha hükümdar olarak Thebai'da kalır, ama mütemadiyen çevresindekilerin oyuncağı olur. Günün birinde oğulları tarafından hükümdarlık hakları da kısıtlanmaya kalkışılır ve Oedipus'un dilinden bir beddua dökülür: Kendisine yapılan

hakaretlere karşılık olarak iki kardeş birbirinin kanına girecektir.²

Oedipus'un oğulları Eteokles ve Polyneikes, aralarında çıkan bir kavgaya kadar birlikte hüküm sürerler. İki kardeş her yıl dönüşümlü olarak hüküm sürmeyi kabul etmiş, ancak Eteokles görev süresi dolduktan sonra kardeşiyle iktidarı paylaşmamaya karar vermiştir. Polyneikes, krallığı terk ederek Argos şehrine kaçır, Argos hükümdarı Adrastos'un kızıyla evlenir ve diğer altı kumandanla beraber Thebai'a karşı savaşa girer. Kâhinlerin tüm uyarılarına rağmen bu yedi kumandan, yedi kapılı Thebai'a karşı yürür, şehri kuşatırlar ve zaferlerinden emin biçimde hücumla kalkerler. Thebai tahtı için savaşa tutuşan Eteokles ve Polyneikes şehrin kapılarından biri önünde karşılaşır ve bu savaşta her iki kardeş de birbirleriyle savaşırken ölürler.³ Kardeşlerin ölümünün ardından Thebai tahtına Kral Kreon çıkar ve Polyneikes'in gömülmemesi ve yasının tutulmaması emrini verir; emre uymayanların öldürüleceğini söyler. Antigone, kralın emrine karşı gelir ve yakalanarak Kreon'un huzuruna getirilir. Antigone suçunu itiraf ederek, kralın fermanından önceden haberdar olduğunu, ilahi yasanın insan yasasına üstün olduğunu iddia eder. Böyle bir emir hem Yunanlıların gelenek ve yasalarına aykırıdır hem de şehrin eski hükümdarına sarıh haklarını silah gücüyle elde etmek istedi diye ölümünde hakarete kalkışmak, kabalık ve hissizliktir. Kreon'un anlamsız bir gurur ve ihtirasa kapılıp ilân ettirdiği yasa, verdiği emir bundan dolayı şehirde genel bir memnuniyetsizliğe neden olmuştur. Antigone bu haberi duymaz, her tehlikeyi göze alıp sevgili kardeşini gömmeye ve ona karşı kutsal kardeşlik görevini yapmaya karar verir.⁴

* Dr., ORCID: 0000-0001-6833-286X

¹ Sophokles'in *Antigone* tragedyası Cumhuriyet'in ilk döneminde dünya klasiklerini Türkçeye kazandırmayı amaçlayan çeviri çalışmaları kapsamında Sabahattin Ali tarafından Türkçeye kazandırılmıştır. Başta MEB olmak üzere değişik yayınevleri tarafından birçok kez baskısı yapılmıştır. Bu makalede Okur Yazar Derneği Yayınları tarafından eserin ilk baskısı dikkate alınarak hazırlanan kitap kullanılmıştır.

² Sophokles, *Kral Oidipus*.

³ Aiskhülos, *Eski Yunan Tragedyaları 13-Thebai'a Karşı Yediler*.

⁴ Aiskhülos, *Eski Yunan Tragedyaları 13- Thebai'a Karşı Yediler*.

Antigone tragedyası da işte buradan başlar.⁵

Sophokles'in *Antigone*'sinde çatışma, basitçe "yasa" ile "yasa dışılık" arasında değildir. Burada karşı karşıya gelen iki farklı yasa vardır: Kreon'un temsil ettiği "kent yasası" ile ilahi ve ilksel bir yasa olan "ölüyü gömmeye hakkı". Kendi arzusundan ödün vermeyen, ölüm pahasına kendi çizgisini koruyan Antigone, Lacan'a göre "arzu etiği"nin figürüdür: Bu, yasa karşısında kör bir başkaldırı değil, hangi yasa adına hangi eşiğin geçileceğine dair etik bir tercihtir. Yasa tekil değildir; çoğu kez birden fazla yasa çatışma halindedir. Arzu, bu yasalar arasındaki gerilim alanında konuşur. Antigone'nin eylemi, arzunun yasayla ilişkisini yeniden düşünmeye davet eder: Arzuyu sadece yasa karşıtlığı olarak değil, bir yasa seçimi ve diğerine karşı tavır alma biçimi olarak anlamak gerekir.

Yeryüzünün yasaları, Tanrı tarafından konulan yasa olan *dike*'den⁶ ayrıdır; bu ayrımı gözden kaçırmak ciddi bir risk içerir (Lacan, *Seminer VII*, s. 276). Sophokles, en azından Antigone'nin kaderini, Lacan'ın saptığı gibi *dike*'ye karşı değil, yeryüzü yasalarından ve Tanrıların ayrı adaletinden tamamen farklı başka bir düzen olan yeraltı inancı *ate*'ye⁷ karşı oynaması gerektiği şekilde kurgulamıştır. Lacan, *Antigone*'nin evreninde bu şekilde işleyen tek bir yasa olduğuna inanır: Bu ne toplumsal bir yasa ne de ilahi bir yasadır, aksine *ate* yasasıdır. *Ate* yasası, tüm maddi ve dünyevi bağlardan tamamen arınmış, sınırdan bir boyutta, bir uzayda işler. Yaşayan bir ölümün soluk küresinin ötesindedir. Bu konumdan özne, devletin yasaları ile Tanrılarla ilişkilendirilen yasalar arasındaki farkı mutlak bir netlikle anlayabilir. Sanki bu uzayda bulunan

5 Kreon, oğlu Haemon ile nişanlı olmasına rağmen, Antigone'nin diri diri toprağa gömülen bir taş tabuta konulması emrini verir. Tanrılar, kör kâhin Tiresias aracılığıyla Kreon'un kararını onaylamadıklarını ifade ederler ve emrini geri alır. Ancak Antigone, diri diri gömülmenin yavaş ölüme katlanmak yerine, mezarında kendini asmıştır. Kreon mezara vardığında, oğlu Haemon, ölen nişanlısının cesedini görünce ona saldırır. Ancak Kreon'u öldüremeyince intihar eder. Kreon'un karısı Eurydice, oğlu Haemon'un ölümünü öğrenince o da intihar eder.

6 Yunan mitolojisinde *Dike*, adalet tanrıçası ve aşkın bir evrensel ideal olarak veya sosyal olarak uygulanan normlar ve geleneksel kurallardır.

7 *Ate*, Yunan mitolojisinde hata ve günah tanrıçasıdır. Küçük bir Tanrıdır; ayaklarıyla ölümlülerin başına bastığı halde onların bundan hiç haberi olmaz.

özne, son derece trajik, yani etik berraklığa eşdeğer bir görüşe sahipmiş gibi davranır. Burada konumlanan özne aydınlanmıştır, ancak çok uzun süre bakılmaz; çünkü öznenin uyandırdığı ışıltı, gerçekliğin ta kendisidir; güzellikten kaynaklansa bile, o kadar ezicidir ki bakanın göz kırpmasına, yüzünü çevirmesine ve paradoksal bir şekilde güzelliğin diğer etkisini—acı— kaydetmesine neden olur. Dolayısıyla, ünlü ilk *stasimon*⁸, belirgin hukuki tanımlar sunar ve (insan eylemine) kaçınılmaz etik sonuçlar yükler.

Trajedi, etik ve ölüm; bunlar, Lacan'ın *Antigone*'de ilgisini çeken konulardır. Bununla birlikte, Lacan'a göre arzu koordinatını, yani Eros'un oyunun trajik itici gücünü nasıl yapılandırdığını anlamak için çok önemli bir an vardır. Ancak, ölüm cezası geri alınamaz olarak sunulsa bile, aşkın vücut bulmuş haline gelen Antigone'ye Thebanlı yaşlıların şaşkın tepkisi (Lacan için) oyunun en anlamlı olayıdır. Koro, Antigone için, bu hayranlık uyandıran kızın gözlerinde "arzu görünür hale gelir" (*imeros emarghes*) der. Antigone'nin şahsında arzu, ezici bir parlaklıkla ortaya konur. Lacan, Antigone'nin "hiçbir şeye duyulan arzu, insanın varoluş eksikliğiyle olan ilişkisi" bakımından bir "arzu yeri" işgal ettiğini ısrarla belirtir (*Seminer VII*, s. 281). Bu yerde bir "serap" gibi görünür, ancak imkânsız ve aşkın bir güzelliğe sahiptir; burada göz kamaştırır. Güzellik etkisi bir körlük etkisidir.

Lacan'a göre, etik ve estetik, arzu ortak paydasıyla birbirine bağlıdır ve benzer karşılıkları paylaşırlar. İyi, zevke bir sınır ve bir öte getirir; "güzel", iyinin koyduğu sınırın ötesinde görünen şeydir. Lacan, Antigone karakterinde, arzunun en saf ifadesinde insan yasalarının ötesine yansıtılan bir şey olarak tezahür etmesi anlamında, güzellik ve arzunun diyalektiğini özdeşleştirmiştir. Böylece Lacan, trajik eylemin temel çatışmasını "güzelliğin arzu üzerindeki etkisi" olarak tanımlayarak trajediyi yeniden değerlendirir (*Seminer VII*, s. 247-248). Bu yeni anlayış, trajediyle ilişkili teknik terimlerin işlevini inkâr etmez; aslında acıma

8 *Stasimon*, Antik Yunan trajedisinde, koro tarafından orkestrada ayaktayken söylenen, danslı veya danssız, *strophe* (dize) ve *antistrophe*'lerden oluşan lirik şarkı türüdür. Epitotlar (oyun bölümleri) arasında yer alır, oyunun temasını derinleştirir ve koronun duygularını yansıtır.



ve korku, Dionysosçu *sparagmos*⁹ ile bağlantılı olan *katarsis* kavramı gibi, arzunun diyalektiğinde rol oynar. Ancak Lacan'a göre trajedi, her şeyden önce arzunun bir işlevidir ve beraberindeki hazla birlikte her türlü aydınlanma, arzunun "başka bir boyuta geçme" zorluğuyla karşılaştığında geçirdiği bir krizle ilişkili olarak anlaşılabilir (*Seminer VII*, s. 249). Lacan'a göre haz, "arzunun özleminin korkulu merkezinin" bu tarafında (*deça*) bulunur;—ve Freud da bunu söylemişti— ölüm ise, diğer tarafta, ötesinde (*au-delà*) yer alır" (*Seminer VII*, s. 248). Bu taraf (hazın bulunduğu yer) ile ötesi (kesin ölümün yeri) arasında acıma ve korku yer alır. Tutkular, acıma ve korku, arzu imgesinin merkezine geri dönerek öznenin ruhsal durumunu tek bir temsil, yani güzelliğin etkisiyle değiştirir. Antigone'den yankılanan bu ani güzellik etkisi, bir "sınır mekânı"ni işaret eder. Dahası, bir sınır yeri belirleyerek, Antigone'nin güzelliği bu taraf ile ötesi arasında bir ilişki kurar. Ötesinde ölüm vardır; fakat güzelliğin etkisini yaşamış olan bu taraf artık yaşayanların yeri değil, sadece ölümü önceden sezen

9 *Sparagmos*, antik Yunan Dionysos kültlerinde canlı bir kurbanın (hayvan veya insan) parçalara ayrılarak vahşice öldürüldüğü ritüeldir. Genellikle "çiğ et yeme" anlamına gelen *omophagia* ile birlikte, Tanrı'yla bütünleşmeyi ve yeniden doğuşu simgeleyen bu eylem, Pentheus miti gibi öykülerde Dionysos'u reddetmenin cezası olarak işlenir. Pentheus'un annesi tarafından parçalanması veya Dionysos'un Titanlar tarafından parçalanması (Orfik gelenek) en bilinen örneklerdir.

değil, aynı zamanda ölüme de ortak olan bir yaşam yeridir. Saf arzunun yeri (Antigone ile ilişkilendirilen), iki ölümlü çevrili bir bölgedir: "ölüm yaşam alanına tecavüz eder, yaşam ölüme tecavüz eder" (*Seminer VII*, s. 248). Bu ölüm, beklentiyle yaşanan bir ölümdür; yaşam alanına geçen bir ölümdür; yaşam, ölüm alanına doğru hareket eder.

Sophokles'in metninde Antigone, eşsiz trajik kişiliktir. Kreon da acı çeker, ancak onun acısı Antigone'ye yabancı bir alandan kaynaklanır. Koro muhtemelen Kreon'a yalnızca "ülkenin yasasını Tanrıların setiyle karıştırmamak" konusunda uyarıda bulunduğu gönderme yapar (*Seminer VII*, s. 277). Bunu yapmak, bir karakteri suçlu duruma düşürmektir. Kreon, yargısının onu yanıltması anlamında suçludur; hata yapar ve *hamartia*¹⁰ yalnızca ona uygulanabilir. Ancak onun *hamartia*'sı trajik bir deneyimi besleyemez. Bu oyunun dinamiklerini trajedi alanına taşıyan yalnızca Antigone'dir. *Hamartia*'nın Antigone'nin kişisel projesinde yeri yoktur ve Aristoteles'in görüşüne rağmen, trajedinin merkezi koşulu da değildir.

Antigone ne acıma ne de korku duyar ve bir yandan Tanrıların yasaları ile diğer yandan sivil yasalar

10 *Hamartia*, antik Yunan tragediyalarında trajik kahramanın yıkımına (düşüşüne) neden olan "trajik hata", "kusur" veya "yanılgı" anlamına gelir. Aristoteles'in *Poetika* eserinde kavramsallaştırılan bu terim, kahramanın tamamen kötü olmasa da, bilgisizlik veya karakterindeki bir zayıflık (örneğin aşırı kibir/*hubris*) sonucu yaptığı hatalı kararı ifade eder.

arasında ayırım yapar. Kreon'un iki yasa kümesinin karışıklığından nasıl felç olduğunu mükemmel bir şekilde anlatır. Ancak Polyneikes'i gömme kararının *dike* ile hiçbir ilgisi yoktur. Polyneikes'in Thebai'ye yaptığı utanç verici ihanetin *dike*'yi gücendireceğini tamamen anlayabilir, ancak kendisi hiçbir şekilde Zeus'un iradesiyle yönlendirilmez (*Seminer VII*, s. 278). Yani, Tanrıların bazen ölüm ve ölmekte olanlara duyulan insan saygısını korumak için tasarlanmış ritüeller ve törenlerle kıyaslanabilecek ve bu ruha uygun emirler verdiğinin oldukça farkındadır; ancak Polyneikes'in gömülmesi konusunda, sivil ve ilahi yasaların ayrı alanları onun üzerinde hiçbir güce sahip değildir. Yapması gereken şey, tam olarak "kardeşi için", "yeraltı dünyasına göç etmiş" kardeşinin cesedinin, açıkta kalan bir cesedin müstehcenliğini örtmektir. "Kreon'un emrine direnmesinin, onun emirlerine karşı çıkmasının nedeni, en kökten yeraltı ilişkileri olan kan bağı adınadır" (*Seminer VII*, s. 277).

Lacan, Antigone'nin mantığının ilk bakışta biraz tuhaf olduğunu kabul eder ve aynı zamanda Antigone'nin garip argümanında gizli bir anlam bulur. Akıl yürütmesinin, aynı anneden doğan erkek kardeşlerini "aynı babaya, suçlu babaya", Oedipus'a bağlayan "matris'e, yani başa odaklandığını gösterir" (*Seminer VII*, s. 279). Burada söz konusu olan, kan bağı olan bir erkek kardeşin "adı"dır. Özellikle, artık ölen kardeşin "varlığını" savunmak, cesedinin açıkta, gömülmeden bırakılması meselesidir. Vahşi hayvanların (isimsiz yaratıkların) Polyneikes'in düşmüş bedenini kirletmesine izin veremez. Başka deyişle, Polyneikes onun erkek kardeşidir; bir adı vardır ve onun için "eşsizdir". Antigone'nin pozisyonunu, Polyneikes'in yaptığı iyi veya kötü şeylere veya maruz kaldıklarına bakılmaksızın, varlığının eşsiz değerini onaylayan radikal sınırı temsil eder. Onun "varlığının" bütünlüğünü savunmak, kendi "varlığını" yeniden kazanmaktır. Lacan, Antigone'nin görünüşte açıklanamaz davranışının, arzusunun özünde yatan belirsizlikten kaynaklandığını savunur. Arzu, özünde "varoluş" veya ölüm-sınırı sorunlarını destekleyen bir gerilim durumu olarak nitelendirilebilir: Bu, "varoluş"a ilk etapta madde kazandıran ontik sorundur. Arzu, öncelikle ölümle flört yoluyla kendini ifade eder. Öyleyse, salt

zevke bu kadar kayıtsız ve ezici bir şekilde kendini yok eden bir öznenin arzusu, Antigone'de birleştiğinde nasıl bu kadar güzel görünebilir? Lacan'a göre bu, Antigone'nin arzusunun etkileşiminin kavşağında yansıttığı "imgenin" yankısı, parlaklığı ve "ihtişamı" (*éclat*) sayesinde (*Seminer VII*, s. 279). Burada, libidinal yatırım diyalektiğini takip ederek, arzulayan bir özne—ki zaten dilin sembolik alanında faaliyet gösteren, arzuları kendiliğinden dil tarafından yapılandırılan ve nihayetinde kendini "özne" ve başkalarını "öteki" olarak temel bir şekilde ayıran bir özne—her zaman başkasının arzusunu arzulayacaktır. En basit formülasyonunda arzu yasası, bir öznenin en çok arzuladığı şeyin, öteki tarafından "arzu edilebilir" olarak tanınmak olduğunu iddia eder.

Antigone'deki Koro elbette bunların hepsini anlatmaz. Ancak Antigone'ye bakarken, onun ışıltılı gözlerinin parıltısını yakalarken, aynı anda hem büyüleyici hem "kör edici" bir görüntü gözlemler (*Seminer VII*, s. 281). Lacan, Koro'nun göz kırptığını hayal eder. Bu göz kırpmada Koro, Antigone'nin, daha doğrusu onun ihtişamının, bu dünyaya ait olmadığını fark eder. Bu, Antigone'nin arzusunun bu dünyaya ait olmadığını ve şu anda, her zamankinden daha çok, arzusunun ta kendisi olduğu için, o da başka bir yerde, "sınırdaki", Öteki'nin meşruiyet bulunduğu yerde, yani ilkel metaforik düzenin bulunduğu yerde olduğu anlamına gelir. Aslında burası *ate*'nin yeri, yani yaşam ve ölümün birbirlerinin egemenlik alanlarına tecavüz ettiği bölgedir— dolayısıyla, *ate*'nin yeraltı dünyası niteliğindedir. Antigone'nin yaşam yolculuğu ancak *ate*'nin gereklilikleri bağlamında değerlendirilebilir. En özel tezahüründe *ate* (Lacan'a göre Sophokles metninde yirmi defadan fazla bahsedilir) (*Seminer VII*, s. 262), "Labdasidlerin¹¹ bir başlangıcının ve bağlantısının, bir zorluğunun parçasıdır" (*Seminer VII*,
¹¹ Labdasidler şunlardır: Lanetli, kraliyet ailesinden, Thebai kralı Labdacus'tan gelen Yunan mitolojik bir ailedir. En çok Oedipus, Antigone ve akrabalarının trajedileriyle tanınan bu aile, Laius'un günahı yüzünden nesiller boyu babayı öldürme, ensest ve şiddetli ölümlerle karşı karşıya kalmıştır. Başlıca figürler arasında Laius, Jocasta, Oedipus, Antigone, Ismene, Eteocles ve Polynices yer alır. Labdacus Laius Oedipus Oedipus'un Çocukları (Antigone, Ismene, Eteocles, Polynices). Bu hanedan, Sophokles'in *Oedipus Rex* ve *Antigone* eserlerinde ünlü bir şekilde yer alarak, ilahi cezanın kaçınılmaz doğasını sergiler.

s. 264). Lacan için *ate*, üzüntü ve talihsizlikten daha geniş bir uygulama alanına sahiptir. Antigone, ailesine *mereemna* (kaygı) ve *mneema* (hafıza) ile bağlıdır: "Antigone'yi *ate*'nin sınırlarına iten şey, Labdasidlerin *mereemna*'sıdır" (*Seminer VII*, s. 264).

Antigone, *ate*'ye verdiği tepki nedeniyle, özellikle Kreon'un yasaları karşısında, suçluluk görünümüne sahip bir konumda görünmeye zorlanır. Ancak bu, iyi ve kötü arasında yüzeysel bir ayırmadır; doğru etik davranışı yalnızca kuşatılmış tiranlara indirgeyen, yalnızca "pratik iyilik" alanını dikkate alan bir ayırmadır. Bu, yalnızca insan yasalarının sınırlı evreninde düşünülebilir ve yeterlidir. Gerçek şu ki, Kreon'un uyguladığı iyilik, riskler "insanlık dışı" olduğunda her zaman işlevsiz hale gelecektir (*Seminer VII*, s. 259). Tersine, Antigone artık ortak iyilik dünyasında kalamadığı için, güzelliği sıradan bir güzellik olmadığı için, arzusu normal olmadığı için ve nihayetinde yaşayanlar arasındaki hayata çok az önem verdiği için, "insan sınırlarının ötesine geçer". Onun arzusu "bir noktayı hedefliyordu... *ate*'nin ötesinde" (*Seminer VII*, s. 270). *Ate*'nin sınırlarının ötesinde bir şey Antigone'nin iyiliği haline gelir, bu herkesinkinden farklı bir iyiliktir. Antigone'nin arzusunun bu şekildeki seyrini izleyen Lacan'ın argümanı, iyiliğin ötesine, zevkin kendisinin ötesine geçer ve oyunun kritik bir noktasında Koro'nun büyüleyici bulunduğu bir ihlâli tanımlar. Lacan zevkin ötesinde, *Şey*'in (*das Ding*) düzenini; ölüm ve hiçliğe yönelik saf arzuyu teşvik ederken bile büyüleyici olan acı verici bir gerçek olarak tanımlamıştır.

Lacan'ın argümanının son bileşeni, etik bir kaygıyı da içeren kısım, sonuçsal bir iddia etrafında döner: Psikanalitik etik yalnızca tek bir ahlâki hatayı kabul eder ve bu da öznenin arzusunun talepleri karşısında geri çekilmesidir (*Seminer VII*, s. 282). Antigone bunu yapmaz; arzusunu somutlaştırır. Koro, *imeros emarghes* (görünür kılınmış arzu) karşısında büyülenir ve göz kırpar: Lacan, Antigone'nin ezici güzelliğini yapılandırıcı bir olgu olarak görür: "Güzel olanın işlevi, insanın kendi ölümüyle olan ilişkisinin yerini göstermek ve bunu bize bir büyülenme yoluyla göstermektir" (*Seminer VII*, s. 268). Trajediye arzunun diyalektikliğinin bir sonucu, Eros ve Thanatos arasında bir tür

çatışma ilişkisi olarak açıklamak, temel Freudyen varsayımlarla açıkça uyumludur. Lacan'ın bu tanıdık söyleme katkısı, tartışmanın önemini artırmaktır. Bunu, etik ve estetik değerlendirmeleri bir araya getirerek, ontolojik varsayımlar getirerek, dilin önceliğinde ısrar ederek ve toplumsal varlığı benzersiz bir kültürel uyum süreci açısından analiz ederek yapar.

Koro bize ölümün, insan tarafından açıklanamayacak kalıcı bir gizem olduğunu bildirir. Ölüm sınırlar koyar ve insan kültürü, onun her yerde mevcut oluşuna karşılık olarak bir ahlâk, bir estetik ve bir erotizm oluşturur. *Ate*, tam anlamıyla ölüm değil, yaşamın parantez içindeki anının üzerinde bir hiçlik yayı gibi eklemeli bir biçimde önceden var olan ilkel bir göstergedir. İyi ve arzu, diyalektik karşılıklarını aşırılık ve suçta bulur; güzel, en yankı uyandıran ve en çarpıcı imgesini ölümle özdeşleşmesinde bulur. Lacan, aşırılıktan suça ve ölüme uzanan bir gösterge çağrışımları zincirinin, *ate*'nin kapsayıcı yayında önceden şekillendirilmiş temel deneyimsel kategoriler olduğuna inanır. Psikanalitik etik, insan yasalarının ötesinde, kaçınılmaz olarak Öteki'nin arzusu olan bir arzunun belirli sınırları aşabileceğini, "ahlâk" ve "erotizm" in ötesinde bir arzunun, *ate*'nin ötesinde bir noktayı hedefleyebileceğini gösterir (*Seminer VII*, s. 263). Antigone, *ate*'nin ötesinde bir noktaya ulaşmayı arzulayan şeyle çok açık bir şekilde ilişki kurar. İnsan hayatı kesinlikle böyle bir özlemi uzun süre destekleyemez; yine de Antigone'nin trajik zaferi, "bu *ate*'yi sürdürmek, ebedileştirmek, ölümsüzleştirmektir" (*Seminer VII*, s. 283). Antigone, ailenin özü olan *Ate*'yi korumak için kendi varlığını feda etmek zorundadır ve bu, tüm trajedinin etrafında döndüğü tema veya gerçek eksendir. Sonunda, karanlık Theban mezarında, Antigone kendini astığında, intihar eylemi, zaten tamamlanmış trajik bir yolculuğun 'epilog'u olarak görünür.

Sonuç

Lacan, *Seminar VII*'nin (*Psikanalizin Etiği, 1959-1960*) XIX. bölümünde *Antigone* tartışmasına giriş yapar ve devam eden XX., XXI. bölümlerindeki *Antigone* metnine dair okumasında, onu etik bir figür olarak tanımlar. Burada, psikanalizin özneye "arzu varlığı" yaklaşımı önemlidir. Antigone, Lacan'a göre,

arzuyu tanımlayan bakış açısını gösterir. Bu bakış açısı, bir gizeme sahip bir imgeye odaklanır; çünkü ona baktığınız anda gözlerinizi kapatmaya zorlar. Ancak bu imge trajedinin merkezinde yer alır, çünkü Antigone'nin büyüleyici imgesidir. Diyalogun, aile ve ülke meselesinin, ahlâki tartışmaların ötesinde, bizi büyüleyen Antigone'nin kendisidir: Hem bizi cezbeden hem de bizi korkutan, yani ürkünün bir niteliğe sahip; bu korkunç, kendi iradesine sahip kurban bizi rahatsız eder. Lacan, trajedinin gerçek anlamını, gerçek gizemini, gerçek önemini işte bu çekim gücüyle bağlantılı olarak aramız gerektiğini öne sürer.

Trajedi, Öteki'nin (yasa, dil, toplum) eksiksiz bir cevap veya gerçeğin garantisini sağlayamayacağını, özneyi arzularıyla baş başa bırakacağını vurgular. Lacan, Antigone'yi, "arzusundan vazgeçmeme" düsturunun, toplumsal yasa ve ahlâka (Kreon) karşı duran "saf arzu etiği"nin bir modeli olarak okur. "Arzunu terk etme!" buyruğu, psikanalizin etiğidir. Kreon, trajedi etiğinin yapısında, bir işlevi örneklemek için bulunur: O, iyiliği arıyor! Oyundaki kahramanlardan biri, sonuna kadar ne korku ne de acıma duygusu hissetmez ve bu Antigone'dir. Bu yüzden, o gerçek kahramandır. Öte yandan Kreon, sona doğru korkuyla hareket eder ve bu onun yıkımının nedeni olmasa da, kesinlikle onun işaretidir. Lacan için trajik kahraman, iyinin hizmetindeki Kreon değil, Antigone'dir. Tanrıların yolunu gösteren odur. Yunanlılara göre, nefret için değil, sevgi için yaratılmış olan odur. *Antigone*'de bulduğumuz şey, her şeyden önce Antigone'dir. Lacan Antigone'yi güzellik kavramıyla birlikte yorumlarken, iyinin tüm alanı kapsayamadığı durumda trajik olanın ortaya çıkmasının mübrem olduğunu belirtir. Koronun bize söylediği gibi, Kreon'u bu karmaşaya sokan kendi *hamartia*'sıdır ve bu Kreon'un gerçek kahraman olmadığını gösterir. Antigone, *hamartia* tarafından değil *ate* tarafından ölüme gönderilir. *Ate*, insan hayatının ancak kısa bir süreliğine aşabileceği sınırı belirtir. Antigone'nin insanlığın sınırlarını aşması, arzusunun *ate*'nin ötesine yönelmesi anlamına gelir. *Ate*, Öteki ile, Öteki'nin alanı ile ilgilidir ve Kreon'a ait değildir. Öte yandan, Antigone'nin bulunduğu yerdir. Dolayısıyla, eylemlerini iyiliği temel alarak gerçekleştiren Kreon'un aştığı sınırla güzelliğin sembolü

Antigone'nin aştığı sınır aynı değildir.

Antigone'nin hareketi, "ölümün saf ve basit arzusu" olarak adlandırılacak bir şeyin gerçekleşmesini sınırlarına kadar zorlar. O, arzuyu somutlaştırır. Lacan Antigone'yi iki ölüm arasına konumlandırır ve onu trajedinin özü olarak analiz eder; çünkü o, sınırların ötesinde hareket ederek "ölüm dürtüsünü" somutlaştırır ve "iki ölüm arasında" (yaşam ve ölüm arasındaki sınırdaki) ilerler. Lacan için trajik kahramanlar, kendilerini doğrudan bir sınır hattında, yaşam ile ölüm arasında bulurlar. Antigone ile özdeşleşmek mümkün olmasa da onun dayanılmaz güzelliği bizi büyüler; zira eylemiyle iki ölüm arasındaki nihaliği görünür kılar. Bu dayanılmaz ihtişam, ölümünün büyüleyiciliğindedir; onun kararlı arzusu saf arzudur ve basitçe ölüm arzusudur. Trajedi, öznenin arzusunun doğası gereği tatmin edilmemiş olması ve nihayetinde ölüme (simgesel olanın ötesinde var olan "hiçlik" veya "*Şey/das Ding*") yönelmiş olması nedeniyle ortaya çıkar. Dolayısıyla, Lacan için trajedi, arzu nesnesi ile arzuyu belirleyen Simgesel düzen arasında konumlanır. Başka bir deyişle, Lacan için trajedi; arzunun "Gerçeği"yle kaçınılmaz bir karşılaşma, öznenin mutluluğa ulaşmak yerine "Öteki"ndeki eksiklikle, ölümlülikle ve dürtüyle yüzleştiği bir süreçtir. Bu, dilin arzuyu tam olarak tatmin edememesini temsil ederek ölümlülikle ve Simgesel düzenin sınırlarıyla yüzleşmeyi zorunlu kılar. Antigone, Kreon'un Simgesel düzenine (devlet yasası) meydan okuyarak, "ölümüm ve ölümü arzuluyorum" diyebilen bir özne olarak, kendi varlığını (arzusunu) savunur. Antigone gibi trajik bir kahraman, Lacan için "etik"tir; çünkü, yıkıma yol açsa bile arzusundan vazgeçmeyi reddeder.

Kaynaklar

- Aiskhülos (2012). *Thebai'a Karşı Yediler*. (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Lacan, Jacques (1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. Ed. Jacques-Alain Miller. (Çev. Dennis Porter). London: Tavistock/Routledge.
- Sophokles (2018). *Kral Oidipus*. (Çev. Bedrettin Tuncer). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Sophokles (2021). *Antigone*. (Çev. Sabahhattin Ali). İstanbul: Okur Yazar Derneği Yayınları.

Ters Köşe

FEHMIYE ÇELİK BOSTANCI

Beyza'yla ders çalışacağız anne, çabuk kalkmazsan bırakır giderim. Kadın yüz yaşında zaten, ne konuşacaksın ki onunla. Ayrıca hasta ziyareti kısa olur, diyorum. Beni dinlemiyor ki diye düşünürken, hasta değil o, diyor annem. Çantasından bir kutu lokum çıkarıyor. Sadece yaşlı.

Pencerenin önüne çekilmiş kanepeden bozma bir yatak. Pencere, kim geldi kim gitti penceresi bile değil, sokağı görmüyor. Manzara karşı bina. Bina ışığı kestiği için gündüz vakti odanın lambası açık. Pencere pervazında da birkaç kitap duruyor üst üste. Fidan hala, arkasına dizili yastıklara yaslanmış. Battaniyesi ayak ucunda katlı. Döşek çarşafı, renkleri solmuş ama pamuk saten kumaştan zarif çiçek desenli. Üzerindeki gri renkli penye takım, pijamadan çok eşofmana benziyor. Tarçın rengi çiçekleri olan lacivert bir eşarp, seyrelmiş beyaz saçlarının değiştiği omzuna gelişigüzel bırakılmış.

Bu taraflara gelmek zor be halacığım. Hepimiz bir yana dağıldık. Evden de ha deyince çıkılmıyor ki. İyi gördük seni maşallah. Annem konuşurken ben de cep telefonumda Beyza'yla yazıyorum. Fidan hala, Nazan'ı da getirmişsin ne güzel, diyor. Nazan beni getirdi, diyor annem. Araba kullanıyor artık. Telefonundan azıcık başını kaldır da Fidan halan görsün seni. Valla hısım akrabayla hiç âlâkaları yok, şimdiki gençlik böyle. Bu yıl üniversiteyi bitiriyor kısmetse. Yarı mahçup yarı gururlu, çokça da baştan savma gülümsüyorum halaya. Ve işte o an gözlerimiz zıt kutuplu mıknatıslar gibi kilitleniyor birbirine.

Halanın yüzüne usulca yayılan bir gülümseme, gözlerini de ışıklandırıyor. Ya da bana öyle geldi. Ne okuyorsun der gibi bakıyor yüzüme. Ben öyle anla-

dım. Ama o, gözlerindeki ışıkla pencere kenarındaki şekerliği işaret edip şeker alın, diyor sadece. Aliye de kahveleri pişirip getirir şimdi. Bu zamanda Aliye hanım gibi komşu zor bulunur halacığım, diyor annem, üç-beş harçlık meselesi değil bu bence, seviyor seni. Evet, ilgileniyor sağ olsun, diyor, başa bela bu yaşlılık. Bela filân değil, kim kaçabilmiş yaşlılıktan, hepimizin sonu. Annem bir halaya konuşuyor, bir bana. Halan okumuş kadındır. Yugoslavya'da Tito zamanı hep birincilikle okumuş. 1926 doğumlusun sen, değil mi hala? Öğretmenlik de yaptın. Rahmetli yengemler, annem hep konuşurlardı seni. Bilgili kadın. Cesur kadın.

Vay be! Fidan hala öğretmen miymiş? Işıltılı bakışlarını aklımı okur gibi bana doğrulttu yine. Öğretmendim. Çocuğunu Hıristiyan okuluna gönderen tek Türk, benim babacığımdı. Kunduracı Şakir. Eş dost kınadı babamı. Nasıl olur da çocuğunu Hıristiyan okuluna yollarsın? Rahibe olacak, dediler. Gü-lüyor. Oysa okulun papazıyla dosttu babam. Papaz, öyle biri değildi. Diğer öğrencilerle beraber bana da öğretti ilahileri, hâlâ ezberimdedeler. Ama hiçbir zaman diğer çocuklar gibi haç çıkartıp dua okutmadı bana. Hesap, geometri, tabii bilimler, tarih, coğrafya, resim, müzik... Her şeyi öğrendik. Müzikte prozodiyi öğretiler yahu. Söz ve nağmenin âhenkle kaynaşması diyerek anlattıkları dün gibi. Bütün bunları sanki kendisi değil de bir başkası yaşamış gibi, anlattıklarına kendi de şaşarak anlatıyor. Ben de bu kadar net hatırlamasına mı şaşsam, hatırladıklarına mı, kararsızım. Vay be, diyorum sadece. Pırıltılar, rüzgârın sürüklediği bir buluta ara sıra gizlenir gibi, bir yitip bir ışıltıyor gözlerinde.

Eskiden, okumuş kişi parmakla gösterilirdi, diyor

annem. Zarife teyzemin manilerini hatırlar mısın hala, o maniler bile ona göreymi. *İstanbul'un sokakları / Sırçadır bardakları / İstanbul'dan yâr sevdim / Mürekkepli parmakları*. Gülüşüyorlar. Yaşına bakılırsa Fidan hala gayet de dinç aslında, diye düşünüyorum. Baksana, yatağın içinde öylece küçülüp kalmamış. Boylu poslu. Öyleydi o zamanlar, okumuşluğa itibar vardı, diyor hala. Şimdi yok mu, diyorum gayriihtiyârî. Aliye hanım elinde tepsiyle içeri giriveriyor. Fidan sultan sabah kahvesini içmedi, kahve hakkını sizinle kullanacakmış, diyor gülerek. Kahvelerimizi içiyoruz. Hala bana bakıp ne yazık ki yok artık, diyor. Vay be, sorumu unutmamış. Memleket okuma kültüründen yoksun. Okur yazarlık var ama okuma bilgisi, görgüsü yok. En büyük problem de bu. Okumayı bilmeyen ne yapar biliyor musun? Bana soruyor da, ben o bilmeyen kategorisindeyim şu an. Boş boş bakıyorum. Korkar, diyor. Korkunun olduğu yerde de kötülük kol gezer.

Kalakaldım. İstiyor musun, diyor annem. Aliye hanımın tabağa koyup getirdiği lokumlardan uzatıyor. Alıp atıyorum ağzıma. Okuyan korkmaz mı, diyorum. Korkar elbet, ama korkuyu ve kötülüğü aşmak için de direnir. Direnmek de kötülüğü büsbütün ortadan kaldırırsa da zayıflatır, diyor.

Annemin, halacığım sizin kuşak savaşlarla büyüdü, korku olmaz mı, demesi üzerine derin bir iç geçiriyor. Bulgar gider Alman gelir, Alman gider Bulgar gelirdi. İkinci cihan harbi. İnsan alışıyor her şeye, ona da alışmıştık. Bağımızdan bahçemizden toplayıp yiyorlardı. Ses çıkar bakalım! Söylenti var. Türk kızlarını topluyorlarmış evlerden. 16 yaşındayım. Korkmaz mısın? Babam, Usturumca'da, Makedon bir komşumuzun evine yerleştirdi beni. Karşılıksız hiçbir şey yok bu dünyada. İyilik de karşılıklı. Yemek yapıyordum. Çamaşır yıkıyordum onlara. Bir gün Bulgar evimize gelmiş. Çeyizlik sandığı yıkılmışlar ortaya. Tenteneler, dokunmuş, işlenmiş yağlıklar, ne var ne yok alıyorlar. Anam köşeye yığılmış kalmış. Başlamış ağlamaya. Bir parçacık olsun bırakın kızım için, demiş. Şaşırmış Bulgar askerler. Kızın mı var senin? Lafı zor çevirmiş anam.

Vay be, hikâyeye bak! O esnada Beyza'dan mesaj geliyor. Mesajı okumak yerine halaya dönüyorum.

Hala, hiç arkadaşın filân yok muydu o zamanlar? Sevgi mi, hüznü mü, özlem mi gözlerindeki? Hepsisi galiba. Katerina Sarafova, diyor. Kato derdim. Manzarasız, hiçbir şey görmeyen pencereye doğru bakıyor. Onun çok şey gördüğü belli. Bir gün Bulgar polisi ihbar almış. Kasabamızdaki Yahudi bir delikanlıyı arıyorlar. Yakaladıklarını Almanlara teslim edecekler. Tesadüf o gece ben Kato'larda misafirim. Yine tesadüf ki delikanlı da o evin bodrumuna sığınmış, ev halkının haberi yok. Kato rastık bulmuştu bir yerden, bodruma gizlemişti. Gece yatmadan önce alıp kaşımıza süreceğiz, sonra da aynada bakacağız nasıl olmuş. Bodruma indiğimizde karşımıza çıkıyor delikanlı. Önce ödümüz patlıyor birbirimizden. Sonra konuşmaya başlıyoruz. Şakalaşılıyor, gülüşüyoruz. Ne savaş korkusu kalıyor, ne yakalanma korkusu. Kahkaha, en iyi kaçıştır bazen korkulardan. Feracemi delikanlıya giydirip kasabanın dışına yolcu ettik. Savaşın kulakları sağır eden gürültüsünde, dostluğun ve dayanışmanın şarkısı da işitiliverir hiç ummazken. Tam bu cümleyle başlayarak kitabında o geceyi anlatmıştı Kato. Katerina Sarafova. Yazar oldu savaştan sonra. Bir de ne oldu biliyor musun? O delikanlıyla evlendiler.

Vay be, diyorum. Nazancığım, yordun ama halayı, derken uzaktan kaş göz yapıyor annem. Çabuk kalkmazsan bırakır giderim diyene de bak, dercesine. Fidan hala oralı olmuyor, anılarını bir bir yoklayıp yanıtlamaya devam ediyor sorularımı. Peki hala, İstanbul'da kimdi en iyi arkadaşın? 1958'de İstanbul'a göç ettim. Fabrikaya girdim. Eh, herkes kendi himmetince... Pek arkadaş edinemedim burarlarda. Kendimi yakın hissettiğim tek kadın, Kurtuluş semtinden bir Ermeni'ydi. Zaruhi'ydi adı, Zehra derlerdi. Ben hep Zaruhi dedim.

Gece başımı yastığa koyarken anlattıklarını bir bir düşünüp duruyorum. En yakın zamanda ziyaretine tekrar gitmeli. Bugün, kadın yüz yaşında, uzun uzun ne konuşacaksın onunla, demiştim anneme. Halime bak! Hangi gün ziyaret etmeli hesabı yapıyorum. Efsane gol yemiş bir kaleci gibiyim. Bana fena bir ters köşe yaptın Fidan Şakirova. Vay be!

NilavroNill Shoovro

AN EVENING IN PARIS

Clouds were sailing through
With scattered rains now and then
Her eyes were full in tears
Like the faint moon beyond heaven

Traffic was heavy down the roads
With busy signals here and there
She had unbuttoned her silence
With her secret tales of affairs

The city was busy with the crowd
Mesmerized with the moments, ever
Her stories were unfolding like epics
With the pain of the sufferings forever

The city was bathed in rainbow
The evening was alive in joy
I was listening to her heartfelt
Not just like the heavenly envoy

With the dusk settling in time
Around the city everywhere
I found the syllables of love
And then, yes I proposed her. . .

14 May 2019



PARİS'TE BİR AKŞAM

**Bulutlar süzülerek geçiyordu,
Arada bir -yağmur saçılıyordu.
Gözleri yaş doluydu;
Gögün ardında, solgun bir ay gibi.**

**Ağır bir trafik akıyordu yoldan aşağı,
Telaşlı korna sesleri orada burada.
O, sessizliğinin düğmelerini çözdü,
Gizli aşk hikâyeleriyle.**

**Kent kalabalığa gömülmüş,
An'ın büyüüne her zamankinden fazla kapılmıştı.
Hikâyeleri destanlar gibi dökülüyordu
Acıların sızısıyla -sonsuzluğa değin.**

**Şehir gökkuşağına bürünmüştü;
Akşam neşeden kıpır kıpır.
Bütün kalbimle onu dinliyordum-
Göksel bir elçi gibi değil elbette.**

**Vaktinde çöktü alacakaranlık
Kentin her bir yanına.
Aşkın hecelerini buldum sonunda...
Ve sonra, evet: ona aşkımy ilan ettim.**

14 Mayıs 2019

A PASSAGE TO LOVE

in the city of people's domain
once in a lifetime, I was walking
alone with my long shadow
longer even than me.

in the middle of my journey, like
the voyage around seven seas
I was looking for a door
much like seashores beyond the oceans

opened, not closed like all the others. . .
around the crisscrossing roads all around.
an open door with someone standing
with a welcoming smile and gentle breeze

I was much tired aged with times
fatigued with the long journey
from cradle to grave, even beyond...
yet to find one door, opened for me

streets remained speechless in agony
overcast skies remained dumbfounded
suffocating air was trying hard to breath
yet I was hoping for one single door, opened.

15 November 2020

AŞKA BİR GEÇİT

insanlar aleminin şehrinde
yürüyordum -hayatta ilk kez,
uzun gölgeyle baş başa;
o benden de uzundu.

yolculuğumun tam ortasında,
yedi denizi dolaşan bir sefer sanki
bir kapı arıyordum-
okyanusların ötesindeki kıyılar gibi

açık, tüm ötekiler gibi kapalı değil. . .
dört bir yana çaprazlanan yolların arasında,
hoş bir tebessüm ve yumuşak bir esintiyle
kapı eşliğinde duran birini.

çok yorulmuş, zamanla yaşlanmıştım;
uzun yolculuklardan bitap düşmüş,
beşikten mezara -daha da ötesine. . .
umudum, bana açık tek bir kapı bulmaktı.

sokakların acıdan dili tutulmuştu,
kapalı gökyüzü şaşkınlıktan donmuştu;
boğucu hava nefes almaya çabalıyordu-
ve ben hâlâ, açık bir tek kapı arıyordum.

15 Kasım 2020

*İngilizce'den Çeviren: Aysen Ritzauer***NİLAVRONİLL SHOOVRO**

"Unsigned Epitaph" ("İmzasız Kitâbe") adlı şiir kitabının yazarı ve aylık online edebiyat eergisi "Our Poetry Archive" in kurucu editörüdür. Şiir yanı sıra, genellikle güncel sorunları ele alan, toplumsal konularda denemeler ve makaleler de yazmaktadır. Başlıca ilgi alanları felsefe, edebiyat ve uluslararası ilişkilerdir. Şiirleri Türkçe, Rusça, Rumence, Macarca, İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, Almanca, Lehçe, Yunanca, Sırpça, Makedonca, İsveççe, Portekizce, Arnavutça, Ermenice, Azerbaycanca ve daha birçok Avrupa ve Asya diline çevrilmiş; ayrıca çeşitli şiir antolojilerinde, dergiler ve dijital sitelerde de yayımlanmıştır.

Asım Öztürk

KENT DEDIĞİN

Bırakıp geldin rüzgârlara dağları
 Çiçeklerin kokularını,
 Emeğin tohumlarını kuru topraklara serpip geldin,
 Taş oradaydı,
 Kuruyan yatağı ırmakların orada,
 Kuşların kanadındaki bulut
 Renklerin solgun yüzünde sessizce ölen laleler
 Gökyüzünün kırgın bakışları hep oradaydı,
 Yaralarını kanatarak geldin
 Bozulmuş bahçelerin, sınırsız düzlüklerin kokuları
 Oradaydı,
 Umudunla örüp giyindin gömleğin
 İliğinde sallanıp duran kırık düğmesi oradaydı,

Sökülmüş acılarınla çıkıp geldin
 Yollar, caddeler hep uzaktaydı,
 Yoksul evlerinden kopup gelmelerin oradaydı,
 Sesin eriyip yok olup gitti kentlerde,
 Ne dağlar va ne ırmakların taşları
 Ayağının altındaki toprak
 Önünden akıp giden bulanık bir su
 Kent dediğin yamalı bir bohça
 Kıyısına tutundun ya,
 Dikişleri sökülmüş bir deniz döver durur dizlerini,
 Sularına uzatsan ayağını
 Soğuk bir esintidir duyduğun yosunlaşmış taşlarında

(Şiirevi) 14.4.2022/9482

ERKENDEN

Erken başlamalı güne
 Duymak için ışık sürülerinin sesini,
 Dorukların renklerini akıtmalı
 Irmakların yatağından, sisler buğular içinde
 Suyun toprağa dokunduğu yerdeki
 Sevinci yaşamalı tohumlarla birlikte
 Bir yere kök salmak neymiş
 Anlatıp durmalı yeni kuşaklara,
 Nasıl sıkıca tutunur insan dostluklarına
 Kökleriyle, umutlarıyla,
 Sevdiği yerleri nasıl doldurur yaşarken
 Gün gelip çıkıp gitse de
 Dönüp yeniden baktığı evler olmalı
 Evlerin avluları sardunyalı;

Bir genç kız düşlerini işlemeli
 Yastık başlarındaki renklere,
 Dantellerden uçuşup duran perdeleri olmalı,
 Emekle, özlemlerle işlenmiş;
 Merdiven başları olmalı seni kucaklayan
 Ahşap işlemeli tavanları,
 Pencerelelerinin pervazına kuşlar
 Korkmadan, çekinmeden yuva yapmalı,
 Ardından seslenen olmalı gidenlerin;
 Erkenden uyanmalı erkenden
 Yeni doğan günün ışıklarıyla yıkayıp yüzünü
 Yaşama, yaşamaya başlamalı.

(Şiirevi) 18.4.2022/9486

İsmail Bozkurt'un "Muska" Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi¹

SERHAT MUTLU²

Özet

Kıbrıs Türk edebiyatında ekseriyetle romanları ile tanınan İsmail Bozkurt, farklı türlerde yapıtlar kaleme alır. Bu türlerden birisi de hikâyedir. Bozkurt, yazdığı yirmi dört hikâye ile Kıbrıs Türk edebiyatına önemli katkılar sağlar. Çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan hikâyeleriyle akabinde yazdığı hikâyelerini, *Bücür ile Gölge* isimli kitabında bir araya getirir.³ Bozkurt'un kaleme aldığı "*Muska*", bu türde yazdığı üçüncü hikâyesidir ve içerisinde farklı eleştirel unsurlar bulunması hasebiyle önem teşkil etmektedir. Diğer tahkiyeli eserlerinde olduğu gibi Bozkurt'un kendi yaşamından emareler taşıyan bu hikâye, eser-yazar arasındaki ilişki dâhilinde hikâye unsurları açısından incelemeye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İsmail Bozkurt, Kıbrıs Türk Edebiyatı, Hikâye, *Bücür ile Gölge*, *Muska*.

Abstract

AN ANALYSIS ESSAY ON "MUSKA", A STORY BY İSMAIL BOZKURT

İsmail Bozkurt, who is mostly known for his novels in Turkish Cypriot Literature, writes works in different genres. One of these genres is the story. Bozkurt makes significant contributions to Turkish Cypriot Literature with his twenty-four stories. He brings together his stories published in various newspapers and magazines and the stories he wrote afterwards in his book called *Bücür ile Gölge*. "*Muska*", written by Bozkurt, is the third story he wrote in this genre, and it is important because of the different critical elements in it. This story, which carries signs from Bozkurt's own life, as in his other narrative works, has been examined in terms of

¹ Bu makale, şahsıma ait "İsmail Bozkurt'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle kaleme alınmıştır. Mezûr tezde, Bozkurt'un hikâyeleri genel olarak değerlendirilirken bu çalışmada ise "*Muska*" adlı hikâye, müstakil olarak detaylı bir şekilde tahlil edilmiştir. İlgili yüksek lisans tezi için bk. (Mutlu, 2019)

² Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, M.A.

³ İsmail Bozkurt'un *Bücür ile Gölge* adlı kitabında yer almayan ve gazete sayfalarında kalan tek hikâyesi "Keçi Can Derrinde..."; 26 Ocak 2016 tarihli Vatan gazetesinde neşredilmiştir.

story elements within the relationship between the work and the author.

Keywords: İsmail Bozkurt, Turkish Cypriot Literature, Story, *Bücür ile Gölge*, *Muska*.

GİRİŞ

24 Şubat 1940 tarihinde Boğaziçi'nde dünyaya gelen İsmail Bozkurt; ilkokul, ortaokul ve lise öğrenimini Kıbrıs'ta tamamlar. Akabinde Türkiye'ye gelerek Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinde, üniversite öğrenimini bitirir ve adaya döner. Kıbrıs Türklerinin millî mücadelesinde mühim görevler üstlenir. Memurluk, milletvekilliği, meclis başkanlığı, bakanlık gibi vazifelerde bulunur. Kıbrıs Türklerinin kolektif belleğini güçlendirmek ve varsıl tarihî birikimlerini âtiye aktarmak ülküsünü ana eksenine oturarak gerek bireysel gerekse toplumsal şuur zeminli ürünler vücuda getirir. Anı, deneme, roman gibi farklı türlerde yapıtlar kaleme alır.

İsmail Bozkurt, gerçekçi bir edebî kimliğe sahiptir. Geçmişte yaşanan hadiseleri aydınlatmak, bu vakalara tanıklık eden bir kişi olarak gördüklerini nesnel bir biçimde eserlerine taşımak ve Kıbrıs Türk gençliğine mâzide yaşanan hakikatleri nakletmek gayesiyle yola çıkar. Okuduklarını ve tecrübelerini, ortak bir paydada buluşturur; bunları, Kıbrıs Türk kültürüyle sentezleyerek zengin içerikli eserler kaleme alır. Millî hafızayı önemseyen yazar, bundan ötürü yalın ve yoğun bir anlatımla tüm dünyaya seslenir. Çünkü Bozkurt'a göre edebiyatın aşamayacağı sınır yoktur. Dolayısıyla edebî eserlerle adada yaşananlara dikkat çekmeyi amaçlar. Ayrıca Kıbrıs Türklerinin ortaya koyduğu efsanevî savaşımları, kahramanlık hikâyelerini ve azimli dik duruşunu yazınsal eserlerine taşıması; yazarın sanat perspektifini yansıtmaktadır.⁴

⁴ Mutlu, 2019: 29.

Bir ağacın meyve verme şartları incelenirken onun toprağı göz önünde bulundurulur. Dolayısıyla edebî bir yapıtın nasıl teşekkül ettiğini kavrayabilmek için de o çağın mâzisini bilmek gerekir.⁵ Özetle ada tarihini ve Kıbrıs Türklerinin geçmişten günümüze değin geçirdiği merhaleleri idrak edebilmek, İsmail Bozkurt'un hayatını daha iyi anlamak ve eserlerini analiz etmek için elzemdir.

Yazar, geçmişte yaşadığı veya tanıklık ettiği olayları yapıtlarına taşır. Bu bağlamda güncelliğini muhafaza eden sosyal konuları da eleştirel bir formda eserlerinde irdeler. "Muska" isimli hikâyeye, bu açıdan mühimdir. İsimli kahramanın başından geçenler, hikâyenin iskeletini oluşturmaktadır. Bozkurt'un fikir hayatından, kişisel yaşamından ve yakın çevresinin başına gelenlerden esinlenilerek kaleme alınan bu hikâyeye; toplumsal manada önemli iletiler içermesinden ötürü ehemmiyet teşkil ettiği düşünülerek inceleme metni olarak uygun görülmektedir.

1. Tanıtım

"Muska", *Kardeş Kalemler*'in 89. sayısının 88 ve 89. sayfalarında yeniden yer alır. Burada bulunan hikâyenin kitapta yayımlanan tek farkı, dergi-deki neşrinin girişine "Küçük bir evde yaşıyorlardı." cümlesinin eklenmesidir. 24 Nisan 2003'te yazılan bu hikâyeye ilişkin müstakil bir çalışma yoktur fakat 2012 yılında Babahan Muhammed Şerif tarafından *Mangal* romanı Özbekçeye çevrilir ve bu kitaba aktarılan on hikâyeden biri olan "Muska"ya, "Nazar Boncuğu" ismiyle yer verilir. Özbekistan'da yapıtın yayımlanmasının ardından eserle ilgili genel değerlendirmelerle karşılaşılır. Bu umumî düşünceler dâhilinde kaleme alınan bir çalışma olarak Gülnaze Sattarova'nın makalesine rastlanır. Sattarova'ya göre bu hikâyede, dini kullanarak insanları sömürenler eleştirilmektedir:

"Nazar Boncuğu" hikâyesinde, kendini döneminin uleması bilen, muhtelif boş inançlarla halkı kandıran kişiler istihza yoluyla anlatılır. Nazar boncuğu öykününün gâyesini ortaya koymaya yarayan bir vasıta. Yazar, öyküsünde halkın dinî merasimlere, örf ve âdetlere, farklı boş inançlara ne kadar bağlı olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Eserin ana karakterine ait tereddüt, evladın babayla ilişkisini göstermekle birlikte halkı

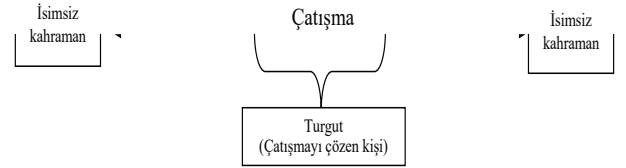
kandırarak onu çeşitli boş inançlara inandırmaya çalışan sahte ulemayı ifşa etmeye yaramıştır. Ana karakter kendini kendisiyle mücadeleye çağırır. Hikâyeye, suje bakımından basit yapıya sahiptir ve insanı sağlam inançlı olmaya davet eder.⁶

Hikâyede aktarılanlar, yazarın bir arkadaşının başından geçer ve din gibi mukaddes bir değeri kötüye kullananlar, tenkit edilir.⁷ İsmail Bozkurt'un bu hikâyesinde, dipnot ve ara başlıklar bulunmamaktadır.

2. Yapı

2.1. Olay Örgüsü

"Muska" hikâyesinde yaşananlar, isimli kahramanın yaşlı babasının geceleri uyuyamaması ve gâipten sesler duyması ile başlar. Bunları oğluna ileten yaşlı baba, ondan bir muska yaptırmasını ister. Bu bağlamda gelişen süreç, metnin teması çevresinde bir araya gelir. Temel çatışma, bu tür fikirlere itibar etmeyen isimli kahramanın içinde yaşanır. Yani isimli kahraman, kendisiyle çatışma hâlinindedir fakat o, babasını kırmak da istemez: "Kendimle epey cebelleştikten sonra Turgut'un dediği gibi yaptım. Başka seçeneğim yoktu. Ya cahil bir hocaya yüzüğü dökecek ya da Turgut'un söylediğini yapacaktım."⁸



Hikâyede yaşananların gelişimi, şu şekildedir:

1. Zorunlu göçten ötürü Maraş'ın açılan bölgesine yerleşen isimli kahramanın anne ve babasının toprağından kopması ve bunun özellikle babasına yansıyan menfi etkisi,

2. Eşini kaybeden isimli kahramanın babasının geceleri uyuyamaması, gâipten sesler işittiğini oğluna söylemesi ve ondan, iyi bir hocadan muska getirmesini istemesi,

⁶ Sattarova, 2016: 272.

⁷ İsmail Bozkurt ile yapılan söyleşide, bu hikâyeye ilişkin bir sorudan hareketle tarafıma; "Evet, bir arkadaşımın başından geçen bir olay! Yazmamın özel bir nedeni yok. Maalesef yaygın olan din sömürüsünü anlatacak bir olay yakalayınca bunu öyküledim. Olan bu!" cevabını vermiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. (İsmail Bozkurt ile Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Söyleşi, 26 Nisan 2018, Luxor Garden Hotel, Kocaeli.)

⁸ Bozkurt, 2006: 20. Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda, sadece sayfa numarası kullanılacaktır.

⁵ Atsız, 2015: 13.

3. Muskanın realitesini sorgulayan isimsiz kahramana Turgut'un, babası Fevzi'nin başından geçmiş benzer bir olayı anlatarak ona akıl vermesi,

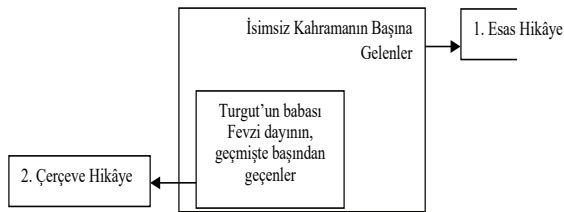
4. Muska işini tasvip etmeyen isimsiz kahramanın, Fevzi dayının başına gelenlerden öykünerek muskayı kendisinin yazması,

5. Bir hocanın yazdığı muska gibi babasına iletmesi ve isimsiz kahramanın babasının, Fevzi dayının amcası gibi sıkıntılarında arındığını söylemesi.

Bu hikâyede, isimsiz kahramanın bir iç çatışması söz konusudur. Bunun nedeni, muska ve benzeri fiıklere kahramanın sıcak bakmamasıdır. Babasının, oğlundan böyle bir istekte bulunması ve isimsiz kahramanın da babasını kırmama arzusu üzerine çözüm yolu aramaya koyulur:

Bir sabah ona gittiğimde, benden iyi bir hocanın okuyacağı bir muska istedi. Oysa babam öyle çok dindar da değildi. Camiye bayramdan bayrama giderdi. "Peki baba!" dedim. Dedim demesine de konuyu unutacağını sandım. Sırf geçiştirmek için "peki" demiştim ona! O ise unuttu. Bir süre sonra bana, muskanın ne olduğunu sordu. Afalladım. Eveleyip geveledim ve "Unuttum." demekle yetindim. Biz de babamın isteğini savsaklamak ya da yerine getirmemek diye bir şey olamaz. (...) Belli ki bu muska işini kafasına takmıştı. Ne yapacağımı düşünmeye başladım.⁹

İşin içinden çıkamayan isimsiz kahraman, durumu arkadaşı Turgut'a anlatır ve o da babası Fevzi'nin başından geçen bir hadiseyi kahramana aktararak buradan pay çıkarmasını ister.



Hikâye içinde ondan bağımsız bir hikâyeyle çerçeve özelliği kazanması, isimsiz kahramanın başından geçen benzer bir yaşanmışlık örneğinden kaynaklanır. Hocaya gitmek yerine Fevzi dayının amcasına yaptığı gibi muskayı kendi yazarak bir hoca kaleme almışçasına babasına verir. Fevzi dayının amcası geçmişte, kahramanın babası da yaşananların sonunda iyileştiğini söyler.

⁹ s. 18.

1.2. Kişiler

İsmail Bozkurt'un hikâyelerine genel olarak bakıldığında gerek aslî gerekse yardımcı kişilerin birçoğunda, erkek ve kadın şahısların birlikte yer aldığı görülür. *Muska*'da ise sadece erkek kahramanlara rastlanır.¹⁰ Bunun sebebi, yazarın anısal bağlamda ya da şahitlik ederek kaleme aldığı bu kurgunun erkek egemenli olmasındandır.

Hikâyenin aslî kişisi, isimsiz kahraman ve onun babasıdır. Turgut ve babası Fevzi dayı, yardımcı kişiler olarak değerlendirilirken isimsiz kahramanın annesi, eşi ve Fevzi dayının amcası ise dekoratif şahıslar şeklinde sınıflandırılabilir.

1.2.1. İsimsiz Kahraman:

İsimsiz kahraman, yaşananların aslî kişisidir.

Sabah işine giden, akşam işinden gelen monoton bir yaşamı vardır. İşe gidiş ve gelişlerinde, günde iki sefer babasına uğrar. Babasının sözünü dinleyen, ona saygıda kusur etmeyen ve ricalarını kırmamak için gayret gösteren bir yapısı söz konusudur. "Bizde babamın isteğini savsaklamak ya da yerine getirmemek diye bir şey olamaz. (...) Buna karşın benim ağzımdan hiçbir gün, onu üzecek bir söz çıkmamıştır."¹¹

İsimsiz kahraman, muska ve benzeri konulara mesafelidir. "Benim gibi biri için olacak iş miydi cahil bir hocaya gidip babam için muska istemek?"¹² Turgut, uzun yıllardan beri onun arkadaşıdır ve işte de beraberlerdir. Onu, dert ortağı olarak görür.

1.2.2. İsimsiz Kahramanın Babası:

Hikâyenin bir diğer aslî şahısdır. Güney Kıbrıs'tan Kuzey Kıbrıs'a göç eden isimsiz kahramanın babası, var olan bu hâlden hoşnut değildir:

Tam bir toprak adamı idi babam. Yeni durumunu benimsemedi. Kendi kendini yedi. Güney'de terk edilen Türk taşınmaz mallarına eşdeğerde mal verme uygulaması kapsamında bir şeyler aldı almasına ama topraktan koşturdu. Atasından kalan, bir kısmını ise alinteri ile kazandığı malını hiç unuttu. -Belki iddialı bir söz olacak ama- Kuzey'e geldikten, yani öz toprağından, evinden ve malından koştuktan sonra yüzü hemen hemen hiç gülmedi.¹³

¹⁰ Mutlu, 2019: 202.

¹¹ s. 18.

¹² s. 18.

¹³ s. 17.

Eşinin vefatıyla isimsiz kahramanın babası, iyice içine kapanır ve çöker. Hanımının ölümünden evvel daha sosyal bir hayat süren, kahveye giden bir portre çizen baba; bu olumsuz hadise ile gündelik birçok toplumsal alışkanlığını unuttur. Geceleri uyuyamayan baba, gaipten sesler işittiğini söyleyerek evhama kapılır. Akabinde muskayı alan baba, tüm menfî duygularından arındığı hissine kapılır. Bu da şahsının, psikolojik bir buhran içinde olduğunu gösterir. Sert bir mizaca sahip olmayan baba, çocuklarına hiç kızmaz.

1.2.3.Turgut:

Hikâyenin yardımcı kişilerinden Turgut, Fevzi dayının oğlu ve isimsiz kahramanın yakın bir arkadaşıdır. Onu, yıllardır tanımaktadır. Bununla beraber Turgut, kahramanla aynı ortamda çalışmaktadır. İsimsiz kahramanın dert ortağıdır. Yaşananların çözümlenmesinde anlattığı çerçeve hikâyeye kilidi açan bir fonksiyon üstlenir.

1.2.4.Fevzi Dayı:

Ana hikâyenin yardımcı kişilerindedir. Turgut'un babasıdır. Turgut'un anlattığı çerçeve hikâyenin aslı unsurudur. Gençlik yıllarında eşeğine çeşitli ürünler yükler ve bunları uğradığı köylerde satarak para kazanır. Yaşlı amcası, kendisinden ağırları için bir muska ister ve o da dönüş yolunda amcasının bu arzusunu anımsar. Amcasını üzmemek için kâğıt parçasını üçgen şeklinde katlayarak bezle diker ve beklemeye koyulur. İlk önce bunu, amcasına vermek istemez fakat onun ricasına binaen yazdığı muskayı, kendisine iletir ve amcası da kısa bir sürede iyileştiğini söyler. Bu yaşananları dalgaya alarak etrafındakilere aktarır ve isimsiz kahramana bu yönüyle rol model olur. Buradan hareketle Fevzi dayı, isimsiz kahramanın mâzideki karşılığı olarak görülebilir.

1.2.5.Fevzi Dayının Amcası:

İsimsiz kahramanın babasının geçmişteki tezahürüdür. Yaşlıdır. Muska ve bunun gibi unsurlara inanan bir kimsedir. Verilen muskayla beraber ağırlarından kurtulduğunu söyler. Çerçeve hikâyenin önemli bir şahsıdır.

1.3. Mekân

Hikâyede, işlevleri göz önüne alındığında karşılaşılan belirli mekânlar vardır.

Rastlanan ilk yer, Maraş'tır. Güney Kıbrıs'tan Kuzey Kıbrıs'a göç edenler için açılan bir bölge konumun-

daki Maraş, toprağından koparılanların mutlu olamadıkları mekân şeklinde sembolize edilebilir. İlgili yer, hâlâ gündemdeki yerini korumaktadır.

Hikâyede görülen bir başka mekânsa kahvedir. Kapalı-dar bir mekân olan kahve, isimsiz kahramanın babasının sosyalleşmesi adına önemli bir fonksiyon taşımaktadır. "Annem sağken, akşamları şöyle birkaç saat kahveye uğramayı âdet edinmişti babam. (...) Annemin ölümünden sonra kahvehane zevkinden de geçti babam."¹⁴ İsimsiz kahramanın babasının yalnızlığını giderdiği ve az da olsa insan yüzü gördüğü yer olarak tanımlanabilecek kahve, eşinin ölümüyle uğranılmayan bir yere evrilir.

Bozkurt'un bazı hikâyelerinde mekân-insan arasında bir tamamlayıcılık vardır. Özellikle psikolojik tahlillerin akabinde ruh durumuna uygun olarak kişi ya da topluluğun travmatik hâlini ortaya koyan tutum ve davranışlarla mekân arasında ilgiler kurulmaya çalışılır. *Muska*'da; 1974 yılında Güney'den Maraş'ın açılan bölgesine yerleştirilen isimsiz kahramanın babası, kısa bir süre sonra hanımını yitirir. Önce sosyal ortam bağlamında vakit geçirdiği kahvehaneden şahsını soyutlayan baba, sokağa çıkmaz olur. Kendisini, eve kapatır. İlk olarak toprağından, sonra da eşinden yoksun kalan baba için ev; sığınacak veya hapsolünacak bir mahiyete bürünür. Kısacası ev, mutsuzluğunun silüetini yansıtmaktadır. Psikolojik yaklaşım açısından bu hususiyetler, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel'i*'ni anımsatmaktadır.

Mesarya, çerçeve hikâyede geçen bir yerdir. Fevzi dayının ürünlerini sattığı ve birçok köyden oluşan, geniş yelpazeye sahip bir mekândır. Açık-geniş mekân olarak değerlendirilebilir. Burası, Kıbrıs sınırlarında bulunan coğrafi bir kimliği yansıtmaktadır.

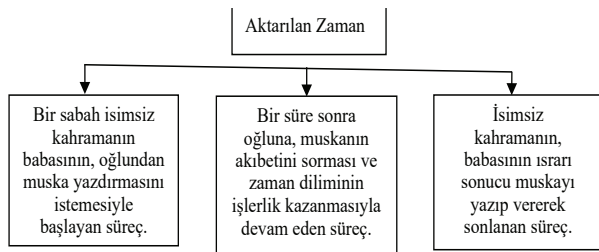
Bütün yaşananların ve mekânların kapsayıcısı konumundaki Kıbrıs, şümuli en geniş alandır. "Kıbrıs" adı hikâyede geçmese de yapılan göç ve Mesarya gibi ipuçları, burasını işaret eder.

Temelde bu dört mekânda yaşananlar, Kıbrıs sınırları dâhilinde vücut bulur. Maraş, kahvehane, ev, Mesarya gibi yerler vasıtasıyla yaşananlara daha reel bir boyut kazandırılarak mâzideki bazı yaşananlara dikkat çekilmektedir.

¹⁴ s. 18.

1.4. Zaman

"Muska" adlı hikâyenin yazma zamanı, eserin sonunda belirtildiği üzere 24 Nisan 2003'tür. Vaka zamanı ise yazma zamanından farklıdır ve geçmişe aittir. Yaşananların zaman dilimine ait ipucu, Güney Kıbrıs'tan Kuzey Kıbrıs'a (Maraş) yapılan göçtür. Yani 1974 sonrasıdır. Tahkiyede kronoloji, sıraya göre işlense de çerçeve hikâye vasıtasıyla görülen geriye dönüş ve bazı açıklamalardaki mâzi anımsatılışı, zaman olgusunda bir parçalanmayı söz konusu hâle getirir. Fevzi dayının yaşadıkları, esas hikâyeden daha eskiye dayanmaktadır. Temel hikâyede aktarılan zamansa babasının, isimsiz kahramandan muska istemesiyle başlar ve muskayı yazıp babasına vermesiyle bu süreç sonlanır.



1.5. Tema

Hikâyede tema, manevî kıymetleri menfaatleri doğrultusunda ticarî amaçlarla kullanan insanların etrafında şekillenir. Yazar, tema aracılığıyla insanın manevî bağlamda düştüğü boşluğu ve çıkmak için farklı arayışlara girdiğini belirtir. İstenenin gerçekleşmesiyle beraber olumlu bir ruhsal portreye kavuştuğunu zannetmesiyle ilerleyen süreç hakkında açıklamalarda bulunur.

Maneviyatı önemseyen bireylerin, aslını bilmeden ve araştırmadan attığı adımların hem dinimize zarar vereceğini hem de bu alandan nemalananlara rant sağlayacağını unutmaması elzemdir. Hikâyede de dolaylı olarak bu hususun altı çizilir. *Özetle* din konusunun bazı kişilerce istismar edildiğine değinilir ve din gibi bir mukaddesatın doğru şekilde anlaşılması gerektiğinin altı çizilir. Ayrıca *Muska*, İsmail Bozkurt'un ölüm temasını işlediği ilk hikâyesidir. Eşinin vefatı sonrası yalnızlığın insanı sürüklediği psikolojik hâlin, kişiyi çeşitli arayışlara yönlendirdiği vurgulanır.

Göç konusu, yazar tarafından özellikle işlenir. İlgili tür kapsamında göç konusuna değinen ilk hikâye de

Muska'dır. Güney'den Kuzey'e gelmek zorunda kalan isimsiz kahramanın babası, yeni hayatını hiç benimsemez. Güney'deki mallarına karşılık Kuzey'de ederince mülk verilse dahi eski mutlu günlerine kavuşamaz. Öz toprağından koptuktan sonra yüzü hiç gülmez.

1.6. Dil ve Anlatım

Hikâyenin esas kısmı, birinci kişili anlatıcı tarafından okura sunulur ve kahraman bakış açısından yararlanıldığı görülür: "Bir sabah ona gittiğimde benden iyi bir hocanın okuyacağı bir muska istedi. (...) Afalladım. Eveleyip geveledim ve 'Unuttum.' demekle yetindim."¹⁵ Çerçeve bölümünde ise üçüncü kişili anlatıcı görülmekte olup ilâhî bakış açısına yer verildiği saptır: "Amcasına mahcup olacaktı. Bu bakımdan yol boyu düşündü durdu. Çare aradı. Ne yapabiliirdi ki? Amcası muskayı adı sanı belli bir hocadan istemişti. O hocayı bulmak için geri dönmesi ve birkaç günü daha göze alması gerekirdi."

¹⁶Leitmotiv olarak karşımıza çıkan "görün-" fiili, manevî sıkıntılar sonucu insanın çeşitli varlıklar görmesine ve gaipten sesler duymasına karşılık olarak tercih edilir. Bu kelime, defalarca kullanılır ve böylelikle vaziyetin farklı boyutlarına, hassaten dikkat çekilir: "Bizde böyle olaylardan söz eden kişiler için "ona görünürler" denir. Galiba babama da "görünüyorlar"dı. (...) Bizim deyişimizle artık ona "görünmüyorlardı."¹⁷ Sık sık tekrarlanan ve hikâyeye çeşitli anlamlar yükleyen bu kelimenin içi doldurulur ve bu yapılırken de tanımlamadan faydalanılır.

Yazarın istifade ettiği ve tespit edilen bir başka teknikse anlatma ve açıklamadır:

Annem, son gününe kadar babamın her şeyi ile ilgilendi. Deyim yerinde ise ona çocuk gibi baktı. Yemeğini, kahvesini yaptı; çamaşırını yıkadı; söküğünü, yırtığını dikti. Hasta olduğunda hasta bakıcısı, üzüntülü durumlarında moral hocası oldu. Güney'de her şeylerini bırakıp Kuzey'e göçtükten sonra son dönemlerinde yanımızda olsunlar diye Maraş'ın açılan bölgesine yerleştirilmişlerdi. Benim ısrarımla elbette! Tam bir toprak adamı idi babam. Yeni durumunu benimsemedi. Kendi kendini yedi. Güney'de terk edilen Türk taşınmaz mallarına eş değerde mal verme uygulaması

¹⁵ s. 18.

¹⁶ s. 19.

¹⁷ s. 18, 20.

kapsamında bir şeyler aldı almasına ama topraktan koşturdu. Atasından kalan, bir kısmını ise alınteri ile kazandığı malını, toprağını hiç unutmadı.¹⁸

Hikâyede göze çarpan bir başka özellik, tahkiyenin çift katmanlı oluşudur. Çerçeve hikâyeye sağlanan bu teknik; içerisinde geriye dönüş, özetleme ve anımsatma hususiyetlerini barındırmaktadır:

Fevzi dayı gençlik yıllarında, zaman zaman eşeğine zeytinyağı, zeytin, zivaniya yükler; Mesarya köylerini dolaşır bu ürünleri satardı. Birkaç gün sürerdi seferi. Bir defasında Fevzi dayının yaşlı amcası, Mesarya'nın bir köyünde oturan ünü epeyce yayılmış bir hocadan kendisine bir muska getirmesini istemişti. (...) Fevzi dayı "Unutmuşum." diyerek kendi hazırladığı muskayı çıkarıp verdi. Sonraki ilk görüşmelerinde amcası ona hayır duaları etti. Muskayı aldıktan sonra baş ağrılarının azaldığını söyledi. Daha sonraki günler, ağrıların tam olarak geçtiğini söyleyerek mutlu mutlu güldü.¹⁹

Yazarın hikâyede yararlandığı diğer bir teknikse göstermedir. Bunu yaparken yer yer doğrudan anlatıma başvurur:

Sıkıntımı iş arkadaşım ve bunca yıllık arkadaşım Turgut'a anlattım. Önce "Boşver!" dedi Turgut. "Unut gitsin. Nasıl olsa o da unuttur." Unutmaya çalıştım. Dertli, karamsar hâlimin sürdüğü görünce güldü ve "Bak!" dedi, "Sana bir hikâye anlatayım." Ve döndü, babasından duyduğu hikâyeyi bana anlattı.²⁰

Anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması²¹ olarak tanımlanan iç çözümleme tekniği de hikâyede mevcuttur:

Tam bir toprak adamı idi babam. Yeni durumunu benimsemedi. Kendi kendini yedi. Güney'de terk edilen Türk taşınmaz mallarına eş değerde mal verme uygulaması kapsamında bir şeyler aldı almasına ama topraktan koşturdu. Atasından kalan, bir kısmını ise alınteri ile kazandığı malını, toprağını hiç unutmadı. -Belki- iddialı bir söz olacak ama- Kuzey'e geldikten, yani öz toprağından, evinden ve malından koştuktan sonra yüzü hemen hemen hiç gülmedi.²²

Bunun dışında kahramanın aklından geçenlerin sinema izler gibi seyredilmesine yarayan bir teknik olan iç konuşma, "Muska"da karşılaşılan bir başka

tekniktir: "Belli ki bu muska işini kafasına takmıştı. Ne yapacağımı düşünmeye başladım. Benim gibi biri için olacak iş miydi cahil bir hocaya gidip babam için muska istemek?"²³

"Muska" adlı bu hikâyede karşılaşılan diğer bir husus ise yazarın ek fiil kullanış biçimidir. Bozkurt, genel olarak ismi yüklem yaparken cevherî fiili kendisinden önceki kelimeyle birleştirmeyerek müstakil bir kullanım yeğler. Bu, Kıbrıs Türkçesinin bir etkisi olarak yorumlanabilir: "Tam bir toprak adamı idi babam."²⁴

Halk kültürünün bir tezahürü olan deyimler, İsmail Bozkurt'un diğer eserlerinde olduğu gibi bu tahkiyesinde de mevcuttur. Bunlardan birkaçına; "içine kapan-", "kafasına tak-", "gaipten sesler duy-" örnek olarak gösterilebilir.

"Muska" hikâyesinde yer alan cümlelerin analizi, şu şekildedir:

İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Eksik Cümle	Basit Cümle
8	79	74	13	-	35

Birleşik Cümle	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi
52	65	16	3	3

Yukarıdaki tablodan hareketle İsmail Bozkurt'un *Muska* adlı hikâyesi ile alakalı çeşitli saptamalara ulaşılabılır. Yazarın bu hikâyesinde, fiil cümlelerinin sayıca isim cümlelerinden daha fazla kullanıldığı görülür. Bu da *Muska*'nın hareket egemenli bir anlayışla kaleme alındığını ortaya koyar. Ayrıca eserdeki sürükleyicilik, fiil cümlelerinin varlığını kendiliğinden bir araya getirir.

Yüklem yerine göre cümlelere bakıldığında kurallı cümleler, devrik cümlelere göre daha ağırlıklıdır. Türkçenin cümle kuruluşunda yüklem, sonda yer alır. Doğal olarak yazarın bu tahkiyesinde, kurallı cümlelerin egemen olduğu göze çarpar. Devrik cümlelerin de sayısı, azımsanmayacak kadar fazladır. Kıbrıs Türk dilini, bu minvalde farklı bir değerlendirmeye tabi tutmak gerekir. Çünkü Kıbrıs'ta, 1878'den sonra bir müddet İngiliz varlığı görülür. Bundan mütevellit İngilizcenin, Kıbrıs Türkleri üzerinde etkisi söz konusudur. Bunun yanı sıra devrik cümleler vasıtasıyla yazar, hikâyesini daha sanatsal bir forma kavuşturur. Eksik cümlelere ise başvurulmadığı görülür. Bunun sebebi, yazarın konuya bakış açısındaki netliğidir.

²³ s. 18.

²⁴ s. 17.

¹⁸ s. 17.

¹⁹ s. 19-20.

²⁰ s. 18-19.

²¹ Tekin, 2016: 284

²² s. 17.

Yapısına göre cümleler tahlil edildiğinde basit ve birleşik cümlelerin niceliksel değerleri birbirine yakındır. Yazar, kimi zaman detaya girerek birleşik cümlelerden faydalanırken kimi zaman da yalınlığı tercih eder.

Anlamına göre cümlelerin analizinde ise olumlu cümlelerin varlığı, tasnif dâhilindeki diğer cümle çeşitlerinden sayıca fazladır. Bu durum, yazarın hayata olumlu bakışının dil kapsamındaki tezahürüdür. İsmail Bozkurt'un sorularla yapmak istediği, okuru merakta bırakmak ve bu sayede düşünmesini sağlamaktır. Ünlem cümlelerinin kullanımı, yaşananların trajikomik oluşundan ötürüdür.

Kısacası İsmail Bozkurt'un "*Muska*" adlı bu hikâyesinde, fiil cümlesi egemendir. Bu da hareket esaslı bir anlatım benimsediğini kanıtlamaktadır. Kurallı cümlelerin sayıca fazlalığı da önem teşkil eder. Buna binaen devrik cümlelerle anlatımda canlılık oluşturulur. Dolayısıyla okuru, tahkiye içinde tutmak mümkün hâle gelir. Basit ve birleşik cümlelerin sayısal yakınlığı, önemli bir ayrıntıdır. Olumlu cümlelerin fazlalığı ile yazarın hayat perspektifi arasında ilişki kurulabilir.

1.7. Anlam, Yorum ve Zihniyet

Bu hikâyede yazar, anlattıklarındaki ince ayrıntıyı ortaya koyarak okurun dikkatini çeker ve bunu, gözlemlerine yansıtmayı başarır. Bu da Bozkurt'un şahit olduklarından esinlenerek ilgili hikâyeyi kaleme aldığı izlenimini ortaya çıkarır. Yaşananlar, günümüzde de eleştirilen güncel bir konunun kurguya aktarılan şeklidir. Tahkiyenin ilgi çekici yönlerinden biri olan bu husus, gerçekçiliğin bir üst boyuta taşınmasını sağlar. Ayrıca diyalog, geriye dönüş ve çerçeve hikâyedeki bazı unsurlar; hayatla örtüşen birtakım özellikler içermekte ve böylece okurla var olan duygu paylaşımı gerçekleşmektedir.

Burada üzerinde durulan ilk konu; yerine ve toprağına bağlı olan Kıbrıs Türkü'nün 1974 sonrası yaşanan süreçte Kuzey'e göç etmesi, kurduğu düzenini bozarak yeni bir hayata alışmaya çalışması ve bu zaman diliminde maruz kaldığı mutsuzluklardır. İsimsiz kahramanın başına gelenler gibi bu yaşananlar, bazı kişilerde tramvaya yol açar ve bu da bireylerin hayatına olumsuz yansır. Bu nedenle isimsiz kahramanın babası, savaşın mağdur ettiği ve göçe zorunlu kıldığı kişilerin sesi ve simgesi olarak addedilebilir.

Üzerinde durulan ikinci konuya bir kişinin eşinin, onun manevî dünyasında farklı bir konumda olmasıdır. Hikâyede karşılaşılan örnekte olduğu gibi eşinin vefatı, onu derinden etkiler ve üzer, iyice içine kapanmasına sebep olur:

Annemi yitirmesinden sonra daha bir içine kapandı babam. Çöktü, eridikçe eridi. Sağ olsun, karım anlayışlı davrandı. Benimle birlikte bakımı için elinden geleni esirgemedi. Annem sağken, akşamları şöyle birkaç saat kahveye uğramayı âdet edinmişti babam. (...) Annemin ölümünden sonra kahvehane zevkinden de geçti babam. İçine kapanıktı, eve de kapandı.²⁵

Kişiler, psikolojik problemlerle karşılaştıklarında farklı çözüm yollarına yönelirler. Hikâyede isimsiz kahramanın babasının ve Fevzi dayının amcasının ruhsal sıkıntılarının giderilmesi için muska istemesi, bunun göze çarpan bir örneğidir. Muskayı, isimsiz kahraman ve Fevzi dayının kendilerinin yazması dahi onları, manen ve madden ferahlatır. Bu durum, plasebonun manevî telkin durumuna örnektir. Plasebo, genel hekimlik anlayışında "deva" niyetine kullanılan bir şeyin öznel olarak olumlu tesirini ima eder. Bu kavramın esası, psikiyatrik rahatsızlıkların doğasında gizlidir. Psikiyatrik farmakolojik olmayan plaseboların (telkin, ikna, güven, inanç) daha merkezî bir rol oynadığı aşikârdır.²⁶ Buradan yola çıkarak muskaya gereksinim duyan bireylerin, psikolojik bir boşlukta olduğuna ulaşılabılır. Bu kişilerin mantığından hareketle ilacın hasta vücuduna etki etmesi gibi muskının da ruhsal dertlere derman olduğu düşüncesine inanılmaktadır. Bu sebeple isimsiz kahramanın babası ve Fevzi dayının amcasının iyileştiği hissine kapılması, olağan bir durumdur. Ayrıca bu yol, maddî kazanç şekline dönüştürülerek kişilerin manevî yarıları suistimâl edilmekte ve bu mevzu, günümüzde bir sektör hâlini almaktadır. Yazar, insanların manevî değerlerinin ticaret konusu yapılmasını yermektedir.

Bozkurt, yaşadığı ya da tanık olduğu vaka ve ayrıntılarla hikâyesini kuvvetlendirir; gerçekçi ve gözlemci bir anlayışla yorumlama şansı yakalar. Dili kullanmadaki başarısı ve anlatımdaki ustalığıyla "*Muska*"yı, başarılı bir şekilde kurgular.

²⁵ s. 17-18.

²⁶ Göka, 2002: 58.

SONUÇ

Edebî hayatında özellikle tarihî zeminli romanlarıyla tanınan İsmail Bozkurt, "Muska" isimli hikâyesinde bazı konuları tenkit etmektedir. Yaşananların dile getiriliş şekli, yapılan eleştirinin mahiyetini artırmaktadır.

Bozkurt, gözlem yeteneği güçlü olan bir kalemdir. Hassaten hikâyelerinde, tanık olduğu ya da yaşadığı hadise veya durumları eleştirir.

Geceleri uyuyamayan ve gaipten sesler duyduğunu dile getiren isimsiz kahramanın babası, oğlundan muska ister. Oğlu ise bu yaklaşıma mesafelidir fakat babasını da kırmak istemez. İşin içinden nasıl çıkacağına düşünürken bu konuda yardımına Turgut yetiştir ve çerçeve hikâyede belirtildiği üzere örnek bir yaşamışlığı aktarır. Hocaya gitmek yerine Fevzi dayının amcasına yaptığı gibi muskayı kendisi yazarak babasına verir. Fevzi dayının amcası mâzide, kahramanın babası da yaşananların sonunda iyileştğini söyler. Böylece isimsiz kahramanın iç çatışması, çözüme kavuşur. Dolayısıyla çerçeve hikâye, iç hikâyenin teşekkülüne zemin hazırlar. İç hikâye ise geçmişte yaşanan bir tecrübe ya da şahitlikten oluşur. Özetle kısa hikâye, temel hikâyeyi çerçeveler. Böylece iç içe geçmiş yaşananlardan yararlanır.²⁷ Ayrıca bu kullanım hikâyeye, metinlerarası bir mahiyet yükler.

Kıbrıs dâhilinde farklı mekânları içinde barındıran "Muska" hikâyesi, geçmişte yaşanan bazı olayları hatırlatmaktadır. Zaman unsuru ise isimsiz kahramanın babasının, oğlundan muska istemesiyle başlar ve babasına muskayı vermesiyle son bulur. Ayrıca çerçeve hikâyeye bir geri dönüş yaşanır.

Dilin zenginliklerinden faydalanan yazar, Kıbrıs Türklerine ait kullanımlarda bulunur. Ayrıca farklı anlatım tekniklerinden de yararlanır.

Sanatçının hikâyelerinde dikkat çeken en önemli husus, çerçeve hikâyenin bulunduğu tahkiyelerdeki anlatıcı ve bakış açılarıdır. Bu tarz hikâyelerinde Bozkurt, iki farklı bakış açısı ve anlatıcıya yer verir. Genellikle temel öyküde, birinci kişili anlatıcı ve kahraman bakış açısına başvurulur. Çerçeve anlatılarda üçüncü kişili anlatıcı ve ilahî bakış açısı kullanılır. *Muska*'da bu bağlamda değerlendirilir.

Bozkurt, dini kullanarak insanları sömüren zihniyeti eleştirirken Kıbrıs Türklerinin geçmişte yaşadığı sıkıntıları da tahkiyesine taşır. Ayrıca göç, ölüm gibi konulara da farklı perspektiflerden yaklaşır.

Yazar, reel yaşamda rastladığı bireysel ya da toplumsal sorunları eleştirir. Bunu yaparken de sözünü emanet ettiği kişileri kullanarak sanatın sosyal mahiyetinden beslenir. Özetle Bozkurt, gerçekle kurgu bağını başarılı bir şekilde ilişkilendirir. Ayrıca kişilerine isim vermeyerek onları, belirsizleştirme ve silikleştirme yoluna gider. Dolayısıyla herkesin kendinden bir şeyler bulmasını sağlar ve duygudaşlık oluşturur.

Sanatçının gözlem yeteneğinin kuvvetli olması, şahit olduğu ya da bizzat başından geçen durum veya hadiselerle ilişkin çeşitli eleştiriler getirebilmesi; anlatılanların yazarın hayatından emareler taşıdığı izlenimini vermektedir. Kısacası yazar, kişisel bir konudan hareket ederek toplumsal iletiler vermeyi amaçlar.

KAYNAKLAR

- Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Atsız, H. N. (2015). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bozkurt, İ. (2006). *Büçür ile Gölge*. Zeytin Yayınları, Lefkoşa.
- Bozkurt, İ. (26 Ocak 2016). "Keçi Can Derrinde...", *Vatan*.
- Göka, E. (2002). "Plasebo Kavramı ve Plasebo Etkisi". *Türk Psikiyatri Dergisi*, 13(1): 58-64.
- Mutlu, S. (2019). *İsmail Bozkurt'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Mutlu, S. (26 Nisan 2018). İsmail Bozkurt ile Söyleşi. Luxor Garden Hotel, Kocaeli.
- Sattarova, G. (2016). "İsmail Bozkurt Hikâyelerinde Ele Alınan Sosyal Sorunlar". *II. Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 12-13 Mayıs 2016, Ankara, 271-273.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.

²⁷ Aktaş, 2000: 74.

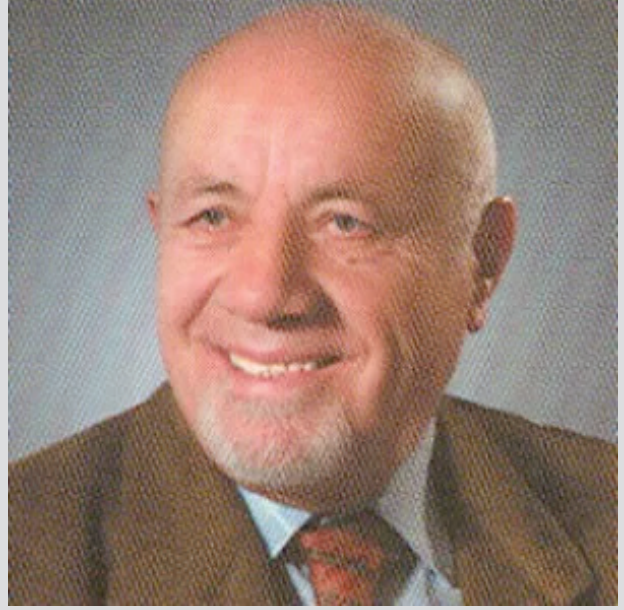
İbrahim İspir**TUZUN TADI**

sonra geri döndü çoluk çocuk
bütün eşyalar tencere tava doldu at arabası
havanın göz kapakları kışa dönük
gözlerin titrek tene yapışık

sesi çıkmayan sokak ne işe yarar
onuru kırılan dallar susarsa
kendini sessiz savur gitsin çukura leşsin

bozkır yeniden kan ve barut
ne olsa unutulmaz yoksulun ahı
reis yalancı bir teflon sözü yok
geceler uykusuz yorgun atlar

artık şarkı dinlemek değil/söylemek istiyorum
belli olmaz gün gelir bölünür dünya
bağrına taş bas uyanık kal ki tuzun tadı kaçmasın



Felsefenin ve Poetikanın Dahisi : Aristoteles

BEDRİYE KORKANKORKMAZ

Aristoteles'in özgeçmişinden öğrendiğimiz kadarıyla, ünlü düşünür İ.Ö. 384 yılında Makedonya'nın Stagyra kentinde doğmuş, İ.Ö. 322'de hayatını kaybetmiştir. Antik Yunan felsefesinin en önemli isimlerinden biri olan Aristoteles, akılcı yaklaşımı ve bilimsel görüşleriyle felsefenin temel taşlarından birini oluşturmuş, mantık biliminin kurucusu sayılmıştır. Yirmi yıl boyunca Platon'un Atina'daki Akademia'sında öğrencilik yapmış, daha sonra Asos'ta bir felsefe okulu kurmuş ve Büyük İskender'in hocası olmuştur. Atina'ya döndüğünde Akademia'nın başına getirilmeyince, Apollon Lykeios tapınağının bahçesinde Lykeion adlı okulunu kurmuştur. (Bugün "lise" kelimesi buradan gelir.)

İnsanlık tarihi boyunca filozofların, içinde yaşadıkları düzenle çatıştıkları ve bu yüzden baskıya uğradıkları bir gerçektir. Bunun en çarpıcı örneği Sokrates'tir. Ona yöneltilen suçlamalar; şehrin tanrılarını reddetmek, yeni tanrılar icat etmek ve gençleri yoldan çıkarmaktır. Yargıçlar, bu suçlamalar karşısında Sokrates'i baldıran zehri içerek ölüme mahkûm ettiler. Böylece düşünceye adanmış bir hayat, devletin hükmüyle sona erdi; ama aynı zamanda felsefenin sarsılmaz direnciyle ölümsüzleşti. Yüzyıllar sonra, kaderin benzer sertliği Aristoteles'in kapısını çaldı. Büyük İskender'in ölümüyle birlikte, Atina'da siyasî düşmanlarının hedefi hâline geldi. Hem düşünür onurunu hem de felsefeyi korumak için, derin bir bağlılık duyduğu Atina'dan ayrılmak zorunda kaldı. Yaşamının son günlerini, Euboea adasındaki Khalkis kentinde sürgün ve hastalık gölgesinde geçirdi. Aristoteles için bu ayrılık, yalnızca bir şehirden değil, ruhunun kök saldırdığı bir hayattan da kopuştu.

Aristoteles'in "**Poetika**" (**Şiir Sanatı Üzerine**) adlı eserinin önsözünde, eseri dilimize kazandıran Samih Rifat, Umberto Eco'nun ünlü romanı *Gülün Adı*'nda Aristoteles'in kayıp komedyası eserinin ikinci cildine, yani *Poetika*'nın "Komedi" bölümüne gönder-

me yapılmasından hareketle haklı bir serzenişte bulunur. S.Rifat şöyle der: "O günlerde merak etmişim; ülkemizde *Gülün Adı* yüz binlerce satışa ulaşmışken, acaba *Poetika* 'yla da kimse ilgilenmiş mi, satışında bir artış olmuş mu diye. Ne gezer. Çoğu kimse anlamamıştı bile romanda (özellikle de hemen çevrilip gişe rekorları kıran filmde) hangi kitabın hangi kayıp ikinci ciltten söz edildiğini." (s.7)

Eseri okuduğumda Aristoteles, düşüncelerinin gölgesinde oturmuş, kalemiyle yalnızca kelimeleri değil, insan ruhunun yankılarını da kağıda döker gibiydi. *Poetika* onun sessiz bir fısıltısıydı; sanatın özünü anlamak isteyenlere, şiirin doğduğu yeri, ritmin ve sözcüklerin iç içe geçtiği o kadim dansı anlatan bir harita. Ona göre sanat, doğanın ve insan ruhunun taklididir, bir yankıdır; şiir ise bu yankının en saf, en dokunaklı biçimidir. Taklit, insana doğuştan verilmiş bir yetenek gibidir—öğrenme, keşfetme ve dünyayı anlama tutkusunun sessiz çağrısı. Bu arzu, ritim ve uyumun rehberliğinde, insandan taşan bir nehir gibi, sözcüklere ve imgelerin ince dokusuna dönüşür. Öğrenilen her şey, bir ihtiyaca dönüşür; ifade edilmek, paylaşılmak ister. Aristoteles'in gözünde insan, farkında olmasa da, taklitte bir haz duyar; bu haz, öğrenmenin en eski ve gizli yöntemidir. Şiir işte bu hazın şekil aldığı, ruhun kendi kendine fısıldadığı bir ritimdir. Gözleriyle görür, kulaklarıyla duyar, kalbiyle hisseder insan; şiir, yaşamın kendisine dokunan, varoluşun sessiz bir şarkısıdır. Ve böylece, şiir, insanın öğrenme, hissetme ve anlatma arzusu ile varlığını sürdürür; yaşamın gölgesinde, sözcüklerin ve ritmin arasında, hep canlı kalır. Şiir bir yaratım süreci olduğu için insan, bu sürecin içinde yer almaya iter. Resim ve şiir gibi sanatlar aynı hazzı verir. Ancak herkes bu sanatsal yeteneğe sahip değildir. Aristoteles, taklidin birebir aynı olmak zorunda olmadığını, soyutlama içerebileceğini belirtir. Gerçek olayların

anlatılması tarihçinin işidir, bu nedenle sanat ile tarih arasındaki sınırları netleştirir.

Aristoteles, taklidin çeşitli biçimleri olduğunu; şiir, düzyazı, dans, müzik gibi alanlarda sanatçıların kişiliklerine uygun tarzlar seçtiklerini ifade eder. Tragedya ile komedyaya arasındaki farkları da ortaya koyar: Tragedya, daha iyi insan tiplerini; komedyaya ise daha kötü olanları taklit eder. Bu da, sanatın bireyin kişilik üzerindeki etkisine işaret eder. Tragedya ve destan arasındaki fark, birinin sahnede canlandırılması, diğerinin anlatılmasıdır. Ayrıca tragedya günlük zamanla sınırlıyken, destan zaman olarak daha esnekler. Aristoteles, tragedyanın soylu bir eylemin taklidi olduğunu belirtir ve bu taklidin, eylem içinde gerçekleşen olaylarla yapıldığını vurgular. Tragedya, acıma ve korku uyandırarak katarsis (ruhsal arınma) sağlar. Tragedyada olay örgüsü başlangıç, gelişme ve sonuçtan oluşmalıdır. Olaylar arasındaki bağlantı, bütünlük ve anlamlılık taşımalıdır. Şiir, felsefeye tarihten daha yakındır çünkü daha genel olanı konu eder. Komedyada başlangıçta gerçek kişiler kullanılırken, sonraları hayali kişilerle anlatılar oluşturulmuştur. Şairin dize yapmasından önce, taklit edeceği olayları seçmesi önemlidir. Aristoteles'e göre, ozanın görevi olanı değil, olabilecek olanı anlatmaktır. Bu nedenle, şiir felsefeye daha yakındır. En sonunda da bu kaniya varır: "Tragedyayla komedyayı ayıran şey de budur işte; Biri günümüz insanlarından daha iyileri, öteki daha kötülerini taklit eder." (s.23)

"Poetika", yüzyıllar boyu ezoterik metin olarak saklanmış, Aristoteles'in ders notlarından oluşmuş ve çeşitli serüvenlerden sonra günümüze ulaşmıştır. Platon'un şairleri ideal devletinden dışlamasına karşın, Aristoteles şiiri felsefeye yakın görür. Aristoteles, sanatın taklit biçimlerini üçe ayırır: taklit edilen nesnelere, taklit araçları ve taklit biçimleri. Şairin kişiliği, şiirin niteliğini belirler. Soylu kişilikler yüksek sanatlar yaratırken, kötü kişilikler değeri düşük eserler verir. Ünlü ozan Homeros, kişiliğiyle hem yüksek değerli eserler vermiş hem de şiirine dramatik etki kazandırmıştır. Aristoteles'in "Poetika"sında lirik şiire yer vermemiş olması dikkat çekicidir, oysa Yunan dünyasında lirik şiir çok önemliydi. "Poetika", yalnızca şiir ve tiyatroyla değil, tüm sanat dallarıyla ilgili derin görüşler, öğütler ve aydınlatmalar sunan benzersiz bir metindir. Estetik evrenin ilk ve eşsiz adımıdır. Sanat, insanın evreni anlama çabasında hem araç hem

de amaçtır. Aristoteles'in asırlara meydan okuyan dehası, sanatı sadece bir taklit değil, varoluşun en derin izlerini taşıyan bir yaratım biçimi olarak görmemizi sağlar. "Poetika" ise bu yaratımın felsefi pusulası, estetikle aklın kucaklaştığı eşsiz bir yol haritasıdır.

Gözlerimi kapadığımda, bu sürgün filozofu Atina'nın taş döşeli bir odasına, kitaplarla dolu rafların ve loş ışığın dans ettiği bir mekânda sessiz ama derin bir bilgelik taşıyan Aristoteles oturuyordu; kalemi elinde, düşüncelerini yavaşça kağıda döküyordu. Her kelimesi yalnızca yazıya değil, ruhun derinliklerine işliyordu. *Poetika*, onun sessiz fısıltısı, insanın sanata, evrene ve kendi iç dünyasına dair keşfine açılan kapıdır. Aristoteles, sanatı yalnızca taklit olarak tarif etmekle kalmaz; o, bu taklidi insan zihninin derinliklerinden doğan, yaşayan bir yaratım biçimi olarak görür. Taklit, burada bir araç değil, ruhun kendini keşfetme biçimidir; ritim ve sözcükler, insanın öğrenme tutkusu ve hayal gücüyle birleşerek, sessiz bir dansa dönüşür. *Poetika*, zamanın ötesine uzanan bir pusula gibidir; her cümlesi, okuyanı düşünce ve estetiğin birleştiği bir yolculuğa çıkarır. Sanat, Aristoteles'in gözünde, insanın en temel hakikatlerini dile getirme gücüne sahip bir şarkıdır; her okuyuşta farklı bir nota, farklı bir yankı ortaya çıkar. Ve siz, bu eski taş odada onun yanında otururken, yalnızca Aristoteles'in sözlerini değil, kendi iç dünyanızın melodilerini de duyarsınız. Belki de bu eserin en büyüleyici yanı, bir metin olmanın ötesine geçmesidir. *Poetika*, bir zamanlar yazıldığı çağın ötesine uzanır; sanat ile insanın sessizce dans ettiği, her sözcüğün bir anlamı, her ritmin bir ruhu olduğu bir evren açar. Okur her adımda, bu evrenin içinde hem öğrenci hem de katılımcı olur; kelimelerden taşan ışık, duyguların ve düşüncelerin sınırlarını aşar.

Sanat, Aristoteles'in dediği gibi, yalnızca taklit değildir; o, yaşamın gizli melodilerini duyurur, ruhun derinliklerinden yükselen bir ışıktır. *Poetika*, bu ışığın notalarını taşır; her okuyanda yeniden parlar, yeniden konuşur ve insanın merakını, öğrenme tutkusunu ve duygularının enginliğini uyandırır. O eski taş odada, loş ışık altında, Aristoteles'in yanında otururken, zaman ve mekan silinir; yalnızca düşünce, yalnızca sanat, yalnızca insan kalır.

Uğur Olgar

DENİZE VARMADAN

Nehir avuçlarımdan doğardı,
terimi akıttırdı denize
sıcakladıkça esmer yatağı
üşütürdü güllerin kıydan
mahzun bakışları

Eski hâlim olsa yatak değiştirdim,
kıyısını yitirmiş bir bahar seli
olurdum belki.

Belki de giyinirdim
ay sessizliğinde bir aşkı;
çünkü gürültülü ayrılıkları severdim önceleri,
balığın sudan koparılışını,
çiçeğin topraktan ağartılışını
sığdıramazdım

gökyüzünde yanan yıldızlara.
Terk ettiğim şiirler
ilenirdi silindikleri yapraklara,
sonbaharda içimden bir çocuk
kapaklanırdı yere.

Bana aldırmayın,
sözlerimden ter akardı yine de.
Nehir usanmadan soğuturdu dağınık yatağını,
yandıığım yerleri kıyıdaki güllere bırakırdım.
Nehrin yarasına
tuz basardım
denize varmadan.

YILDIZ ÇİÇEKLERİNİN SESİ KADAR

Mart kalabalığı kediler
bana da yer açın gökyüzünüzdeki
yıldızlara bakarken
kediyle kediym ben, insanla insan
siz yokken çok tenhayım
bomboş bir su testisiyim
suyollarında kırılan
gel de yapıştır parçalarımı
ezilmeden hayatın adımlarıyla
küstürmeden çeşmeleri

Su aynasında
kendinizi gördünüz mü ağlarken?
Duydunuz mu
çiy damlasında boğulan karıncaların feryatlarını?
Bir ülkeye bıçak üşürdüğünü öz evlâtlarının
anladınız mı?

Kan sancıları tuttuğunda
cehennem kaçını bir alev öpücüğünün
tin ve ten yürüyüşünde
ne yapacağını şaşırın ağacın şaşkınlığını
orman uğultusu ile bastırabildiniz mi?
Elleri belinde o matine benim
şu suare senin ibret tiyatrolarında
gezip duranların önünde?

Sadece sudaki halkalar mı yayılır
İçimize düşen ateş de öyle değil mi?

Martta yalnızdır aslında kediler
yıldız çiçeklerinin sesi kadar...

Biricikliğim ve Sınandıkları

BURCU YALÇINKAYA

Göklerde uçup uçurumlarda yuvarlandıktan sonra silkinerek kendine gelmişti. Hiç kimsenin hiçbir bakışını görmeyeceği bir taşa usulcacık oturmuştu o muazzam biricikliği. Bildiği ve korkudan bilemediğini zannettiği bütün o bakışlar karşısından teker teker geçmişti. Bir çırpıda hem de. Artık göklerde süzülemediğinden ağır ağır kalktı oturduğu yerden. Hiç bilmek istemedikleri vardı, keşkeleri, sınandıkları önünde. Son bir durak misalinden onları da gördü.

Göklerde uçup uçurumlarda yuvarlandıktan sonra silkinerek kendime geldim. Hiç kimsenin hiçbir bakışını göremeyeceğim bir taşa usulcacık oturdum o muazzam biricikliğimle. Bildiğim ve korkudan bilemediğimi zannettiğim bütün o bakışlar karşımdan teker teker geçti. Bir çırpıda hem de. Artık göklerde süzülemediğimizden ağır ağır kalktık ben ve biricikliğim oturduğumuz yerden. Hiç bilmek istemediklerimiz var, keşkelerimiz, sınandıklarımız önümüzde. Son bir durak misalinden onları göreceğiz daha.

Günlere takvimlerden bakmayı bıraktıktan sonra bakışların peşine düşmekten de vazgeçtim. Hangi gündü, hangi olayın ardıydı bilmiyorum. Hislerin peşi sıra gitmenin anlamına dair bir ışık parladı gözlerimin önünde. Her bir hissin ayrı bir durak, durup da anlaşılması gereken bir yer oluşuna dair o eski farkındalık içimde aydı. Durulup da şu biçare biricikliğimin sınandığı bakışların hislerini sularda görmeye karar verdim. Suya bakarak hem de gözlerimi hiç kaldırmadan.

bilmek ister miydiniz?

Size hiç sormadan anlattım buncasını. Bunu da anlatabilirim, kendi kendime fısıltı mahiyetinde. Yine de ben şu koskoca biricikliğimin sınandıklarını anlatırken sizin de sınıp sınınamadığınızı görmeyi istiyorum. Bilip bilmediğinize dair bir kesinlik yok içimde bu kez. Bu kez sadece bir eşlikçi olmanızı isteyeceğim sizden. Suya bakarken olur da düşersek diye. Ben ve biricikliğim.



Göklerden inip nehir kenarındaki taşa oturduktan sonra silkinerek kalkıp da suya baktık. Başımı eğdikçe suyun içine çekiliyormuşum gibi hissettim. Biricikliğimden haberim yok. Herkes kendi silkinişini yaşıyordu. Bir el yakalamış da yakamdan öylece bakmamı istiyor gibiydi mesela benim için. Beni orada tutan neydi,

siz biliyor musunuz?

Eski hikayelerden kalma bir tutukluktur belki de yaşadığım. Ancak bu kez siz yanımda durun da o eski hikayeyi yattığı yerden kaldırmayalım. Suyun içinde bakışlarımı ilk fark ettiğimde çekinircesine gözlerimi kapattım. İşte yine karşımdaydı korku. Neyin korkusuydu?

Ben orada öylece kalakalınca bir tek gözlerim hareket edip durdu. Bakışlarım suya yansıkça yukarılardan bulutlar geldi üzerime. Suya yansıyanları örtüp örtüp kaçtılar. Ne olduğunu anlamak için başımı kaldırmadan bir başka bakışın sözüne yakalandım. İnsanlar sözleri bakışlarına yazıyorlar demiştim ya size.

Suyun içindeki karanlığa bakarken yutkundum. Biricikliğim ise bir yolunu bulup kaçıp gitmiş olmalı ki hiç yanımda göremedim. Hadi sen gelip de konuşsana diyecektim, onu göremeyince vazgeçtim. Bir başkasında sebep olduğum hayal kırıklığını görmeyeydi bu yutkunma. Bana bağlanmış nedenlerden olmasa hiç yutkunmazdım belki. Lakin, hepsi elime tutuşturulmuş nedenlerden bir hayal kırıklığı vardı uzakta bir yerlerde. Peki, şimdi benim bakışım ne anlatıyor? Lafını dinlediğim bir düşünür buradan da zalimliğe giden bir yol olduğunu söylüyor. Bile bile hayalleri kırmak nihayetinde kalbi de parçalamakla aynı şey. Sebebi nefret olmak zorunda da değil.

Bundan mı korktum ben? Zalimliğin kıyısına gelmiş olmak mı beni korkuttu?

siz mi bilseniz bunu?

Korkudan gözlerimi kapattım, o anı uzakta bırakmak için.

Gözlerimi açınca nitekim şimdide bambaşka bir bakışın hissi çökmekte üzerime. Bakın, gördünüz mü siz de suyun kıpırdayan ışıltılarındaki kırıklığı? Başkasının değil, kendinin olan o hayal kırıklığını. Nasıl da nedenleri var bu kırılan hayallerin. Biricikliğim geri dönmüş gibi hayallerin camdan olup olmadığını merak ediyor. Ben bilemiyorum. Siz peki?

Öyle hüznü bir bakış değil bu. Anlamlandırmaya çalışan meraklı, kırık yansımali bir bakış. Nedenleri anlamamanın uzağında nasıl kabullenileceğini bulmaya çalışan bir bakış. Hayallerin kırılmasını kabullenebiliyor şu biricikliğim de umutlara dönüşmüş hayaller onu da biçare bırakıyor. Suskunluğunun ardına gizleyebiliyor bütün hepsini. Gizliyor ve benim gözlerim baktığı sudan ödünç damlalar alıp kendiliğinden kapanıyor.

Bunu bilmeyin. Bu bakışı hiç anlamayın, sadece bana saklı kalsın.

Yeniden kapanmış gözlerim bir kez daha aralanıyor. Beni yakamdan tutup da suya baktıran ne ki başımı çeviremiyorum bir türlü? Sınandıklarım ne gözlerimden ne hislerimden düşüyor. Suyun ne kadar hırçınlaştığını gördünüz değil mi? Işıltılı, yağlı ve kaygan sular fokurduyor şimdi de. Suyu böylesine neyin kaydattığını biliyor olmalısınız.

Gözlerimdeki hırsı gördünüz siz de. Çok mu insani? Ya da öyleymiş gibi mi öğretilmiş? Hırsın, kıskançlıkla yoğrulmuş parçasını gördünüz mü? Bilinçli bir yok edişle silebiliyorum onları gözlerimin sözlerinden. Siz de benim gibi çabılıyor musunuz? Yoksa sizi azat mı etmişler bu hislerden? Baksanıza nasıl da kör, koyu bir karanlık oturuyor gözlerimin kenarına. İçimde kabaran, soluğumu düzensizleştiren, hiçbir şeyi durup da dinlemeyen deli bir coşkunluk, yerinde duramama hissi var. Benliğimden çok uzaktayım. Siz yakalayıp da yerine koysanız ya beni. Biricikliğim bile şaşkın şimdi.

Bu akan sularda yıkamak istiyorum bakışlarımı. Bakışlarımın ucundaki sözleri, hisleri ovalayıp tertemiz yerine koymak istiyorum. Zorluğunu bunun biliyorsunuzdur. Bu hale bürününce bakışlarım yerinde durmuyor. Baktığı yerler hep kendime kıyas noktası oluyor. Sevmiyorum ben bunu. Gözlerimde parlayan hırs, kıyaslamamanın kucağında çığlık atan bir canavara dönüşüyor. Dönüp duran aç bir canavara dönüşecekken dizginlersem susmuş gibi yapıyor. Gözlerini kapatıp başını okşuyorum, hırlayarak yerine çöküyor.

Belki farkında değilsiniz ama biliyorsunuzdur muhakkak. Kaçarı olmayan bir bakış bu. İğneyle içimize dikilmiş, üstünü örtmek maharetli bir el gerektiriyor. Siz örtmeye çalışıyor musunuz?

Tam bu fokurdamalar duruldu derken kabaran bir dalga daha vuruveriyor baktığım yere. Önceki taşkınlığın bir başka biçimde vuruşu bu da. Biraz ötemde duran bir güzellik var. Yeni açmış bir çiçeğin güzelliği gibi, ağaçların yapraklarından sarı ışıklar saçılması gibi bir güzellik, yağmur sonrası temizlenmiş havanın ferahlığı gibi bir güzellik. Hemencecik ötemde duruyor. Gördünüz siz de. Herkes gördü. Herkes, herkesin gördüğünü de biliyor. Ağzımı açıp da tek bir kelime etmiyorum bu güzelliğe. Bakışlarımı güzelliklerin ötesine, arkasına çevirmeye çalışıyorum. Bakışlarıma suyun kıpırtısı yansıyor. Nedensiz, sebepsiz. Bakın, siz de görmüyorsunuz. Ya da gördüğünüzü söylemiyorsunuz.

İçinizde bir yerlerde çok iyi biliyorsunuz.

Bunca kıpırtının ardından kımıl kımıl etrafta gezen bakışlarım donup da kaldılar. Siz göremezsiniz. Baktıkları yere göz kapaklarım usulcacık düşüverdi. Suya yansıyan o kapkara, soysuz yalnızlığın yarattığı hayrete bakıyorum. Kalakalmış halde. Sadece kendi bakışıma bakarak, diğer bütün bakışları, tanıdık, tanımadık, bildik bilmedik, korkudan bilinmedik bütün bakışları dışarıda bırakarak. O eşsiz biricikliğim yanımdaki taşa çökmüş önüne bakıyor, kalbi kırık. Göklerdeki süzülüşünü özlüyor. Sonrasında nasıl silkindiğimiz aklına gelince suya yöneliyor onun da bakışları. O karanlığı gördüğü yerde susuyor. İçtiğinde kendisini kandıracak sular yok önünde. Açtığında görülmemiş nazenin bir çiçekle eş tutuyor kendini. Benim gözlerimi kaldırıp da bakamadığım ne varsa kalbime doğru yollanıyor. Suyun bütün kaynaşısı, fokurdaması kalbimin içinde yankılanıyor. Gözlerim yarı kapalı devrik halde önüne bakıyorum. Biricikliğim ise ellerinin boş kalmasının şaşkınlığında göklerden sulara, sulardan göklere baka baka dönüp duruyor. Bakışlarımız ayrı ayrı yerlerde, kırık, öylece duruyor.

Bu kez ben değil de siz bilerseniz, olur mu?

Bütün bu bildiklerimi, bildiğimden sınandıklarımı hiç bilmesem diye içimden geçirerek bakıyorum etrafa. Bilinen ne kadar çok şey var böyle diye isyan ediyor biricikliğim, duydunuz mu?

Siz duyun, siz bilin ama herkes her şeyi bilmesin. O herkes ben olayım. Hiçbir şeyi bilmeyeyim. Bütün bilişler size kalsın, olur mu?

Ah ne zordu bütün bu anlamlar. Anlamların içinde bakışları, bakışların içinde sonsuz anlamları aramak. Sınanmak zordu bir de her çeşitten anlamla. O eşsiz biricikliğiyle sınanyordu, ama zaten siz bütün bu sınanmaları biliyorsunuz değil mi?

Selcen Akkuş

ACI

Yaşam bir masal;
Kaçığın birinin anlattığı.
Şamata ve öfke dolu baştan başa;
Hiçbir anlamı yok.

(Shakespeare)

Acımı kendi başıma çekecektim. Kitaplara vurdum kendimi. Sayfalar arasında dalgalarda boğuşur gibi kaybettim kendimi. Kaldırmadım başımı. Günler, günler, günler geçsin ve ben kitaplardan ayrıldığımda tüm acı bitmiş olsun diledim.

Kimseye anlatmadım. Acımın kaynağına da. O, artık yoktu.

Suya atılan taşın oluşturduğu gibi halka halka uzaklaşmakken çabam suya düşen yaprak gibi girdap girdap boğuluyordum.

Kendimi teskin ediyor, kendime öğütler veriyordum.

Bugün olması yarın olmasından iyiydi. Her saat biraz daha yol almak mümkündü. Her gün, bir gün daha ayrı. Adım adım uzaklaşmaktı.

Otobüslere biniyor, otobüslerden iniyor, başımı otobüs camlarına dayayıp kitaplar okuyordum.

Oscar Wilde, Dorian Gray'ın portresinden çıkıp "Güzellik gibi her şey geçicidir." diyordu. Soruyordum: "Bu acı da geçecek mi?" Orhan Veli, "Yalnız seni arıyorum." diyordu Nahit Hanım'a. Soruyordum: "Arayan gerçekten buluyor mu?" "İzlenmeyen bütün yollar hâlâ orada duruyordu." diyordu Ian McEwan. Soruyordum: "İzleyeceğim yol mu kaldı?"

Oğuz Atay, "Benim hiçbir şey yapmamı istemiyor. Sözde koruyor beni. Gece uykumun içinde... Korkuyla sıçradım." diyordu. Soruyordum: "Ne yapabilirdim istemiyorsa beni ve korkulu rüyalardan uyanınca ona sığınamıyorsam?" Sadık Hidayet, "Günden güne zayıflıyordum, aynada bakıyordum kendime: ... gözlerimde baygın sönük acılı bir ifade." diyordu. Soruyordum: "Hangi ayna ışığı geri verebilir artık bana?" Şükrü Erbaş, "Bağışsın. Zamansın. Arınmasın. Bütün serçeler, bütün yapraklar, bütün kirpikler canımda dönüyor." diyordu. Soruyordum: "Zamanın bittiği yerde kim bağışlanır ve arınabilir? Bütün, hiçe dönmez mi?"

Yollar boyunca gidiyordum. Sayfalar boyunca okuyordum. Adım adım da olsa uzaklaşmak mümkün sanıyordum.

Bütün otobüsler beni dönüp dolaşır aynı yere bırakıyordu: Umudumun gömülü olduğu toprağın başına. Ben susuyordum. Toprak susuyordu. Hangi ölü dönmüş ki dünyaya?

Nabokov konuşuyordu tüm keskinliğiyle: "Ama bugün, hiçbir kitap sayfasının kenarına düşülmüş notlar, acının saflığını azaltamaz."

Yaşamın Duyarlı Terazisi

M. GÜNER DEMİRAY

Hukuk ve adalet kavramı tarihin her döneminde yaşamsal bir önem taşımıştır. Öyle ki hayvanlarda bile içgüdüsel bir hukuk ve adaletin varlığından söz etmek olasıdır. Yuvada anaç kuşun yumurtadan çıkmış yavrularına gagasında ve kursağında getirdiği yiyecekleri nasıl adil bir biçimde paylaştığını gözlerimle gördüm. Bu olayın şaşmaz bir tanığıyım ben! Maymunlar da böyle! Hatta bütün canlılarda adaletli davranışlara tanık olmak mümkün.

Ömer Hayyam: "Adalet, evrenin ruhudur," demiş miydi! Bu konuda Ömer Hayyamla düşünlerimin örtüştüğünü söyleyebilirim.

Eski zamanlarda topluluklar kendi başlarına buyruk doğal bir yaşam sürerken bir dönüşümle iş ve üretim çağına adım atıyorlar. Gelişme gösteren insanoğlu alet yaparak, üretmek varlığını güvenle sürdürme yoluna giriyor. Daha bir ilerleme aşamasına gelen topluluklar avcılık ve toplayıcılık döneminden boy ve totem toplumuna evriliyor. Zamanla üretimini çoğaltmak, aletlerini geliştirmek bilincine ulaşıyor.. Artık bu tür yaşamda yardımlaşma, dayanışma, birlikte üretme de söz konusudur. Aile gruplarının çoğalması klanla bağlı oba, boy ve aşiret düzenini, daha sonra budunları (kavimler) meydana getiriyor. Bu birimler tam bir toplum niteliği kazanmışlardır; çünkü bunlar ortak değerler çevresinde toplanmışlardır artık. Bu klanlı toplumların uyulması gerekli kuralları vardır. Bu kurallar töre, gelenek-görenek ve dinsel kurallar olarak karşımıza çıkıyor. Bu kurallar, o zamanın hukuk ve adalet kurallarını oluşturuyor. Bu kural ve ilkelerin yürütücüleri de şaman ve rahiplerdir.

"...Çok eskilerde adalet ve hukuk soyut bir anlamdan çok klan toplumlarında töresel, dinsel bir nitelik kazandı. Aile ve klan toplumu özellikle kadının zinasını ağır bir suç sayardı. Çünkü kadın aileye ve topluma yabancı unsurlar sokmuş ve atalarına küfür etmiş sayılıyordu.

Ailenin ve klan toplumunun üstünde devlet erki egemen olduğunda da din-adalet bağı güçlüydü. Rahipler aynı zamanda birer yargıç ve politikacı idi.

Daha sonra Hammurabi (M.Ö 2000 yılları) yasalarını görüyoruz. Antik çağ ilerledikçe İsparta'da Lıkurg yasaları geçerli oluyor. Atina'da Drakon ilk yazılı yasaları oluşturuyor, zaman içinde Solon bu yasaları halkın çıkarları doğrultusunda düzeltiyor.

Roma'da Pleplerin çalışmaları sonunda halk sınıfının haklarını saptamak üzere Decemvirler adı verilen on kişi, konsül yetkisiyle Roma ve Yunan yasalarını inceleyerek On İki Levha yasalarını hazırlıyor. Bu yasalar Roma Hukuku'nun temellerini oluşturdu. (...) Hiçbir ülkede, hiçbir zaman hukuk, Cumhuriyet ve İmparatorluk devrinde Roma'da olduğu kadar Büyük bir mükemmelliğe erişmiş değildir. –Adalet Tarihi, Macel Rousselet- Çeviran: Adnan Cemgil–"

Doğru! Bugün uygar ülkelerin modern hukukuna Roma Hukuku esin kaynağı olmuştur. Çünkü bu hukuk bilimsel, akılcı, deneyimlerden geçmiş, gerçekçi ve laikdir.

Ortaçağ'da ise hukukun esinlendiği ilke, "Her güç Tanrı'dan gelir," ilkesiydi. Bu kurala göre yasalar düzenlendi. Daha sonra Musevi, Kilise ve İslâm şeri-

atları, başka din anlayışları çeşitli uygulamalarla toplumlara, özgür düşünceleri baskı altına alan dogmatik dönemler yaşatmışlardır.

Avrupa monarşilerinin hukuk ve adalet anlayışlarında yer yer gelişimler olmuşsa da asıl Reform, Rönesans dönemlerinde ve Aydınlanma hareketleri sırasında laik anlayış filizlenerek haklar ve gerçekler alanında bilimsel atılımlar yapılmış, bunun sonucunda daha bir ilerleme görülmüş, daha bir insani boyut kendini göstermiştir. Özellikle Amerikan Devrimi, Fransız İhtilali ve Endüstri Devrimi gibi devrimler de hukuk ve adaletin çağdaş nitelikler kazanmasını sağlamış, ayrıca yeni düşünce yaratımları ve deneyimler insanlığın bu temel dayanağına yeni ufuklar açmıştır.

"...Daha sonra insan ön plana alındı. İnsan hakkı, yasaların özü haline geldi. Yasaların 'insana göre niteliği' Hollandalı hukuk bilgini Hugo Grotius'un doğal hukuk kuramıyla etkinlik kazandı. Bu arada Hobbes, Locke, ve Rousseau insanın doğal durumu ve haklarından etkilenen hukuk ve adalet büyük bir gelişme ve ilerleme kaydetti.

Özgür toplum (kamu özgürlüğü) yanında birey özgürlüğü yasaların önemli unsurlarını oluşturmaya başladı. Kant, özellikle kişi ve birey konusu üzerinde çalışarak ahlâk felsefesinde 'tek insanı kendi içinde özgürlük olanağı taşıyan hak ve ödev sahibi varlık olduğunu' dile getirdi.

Hegel de insanın 'halk tini' oluşmuş biçimine uygun davranarak özgür olabileceğini savundu. Ayrıca soyut ve evrensel yasa ile hakları ele alan Hegel mülkiyet, kişilik ve sözleşme kavramlarını irdeleyerek devletin sivil topluma üstün olduğu sonucuna vardı.

Daha sonra bireysel özgürlük ile devlet arasındaki çelişki üzerinde duran Marx, bir noktada Kant'a yaklaşarak tek tek devletlerin olmadığı ve emeğin özgürleştiği bir dünya toplumu görüşünü savundu. ... -Ana Britannica-

"... Yüklendiği ağır mirasın izlerini taşıyan çağdaş hukuk ve adalet, insanın insan olmakla sahip olduğu 'insan hakları', bir toplumun üyesi olmakla sahip ol-

duğu 'birey hakları' ve her türlü toplumsal kurumun üzerinde bir kişi olmakla sahip olduğu 'kişi hakları' arasında kendine özgü bir model oluşturmuştur bugün. ... -Ana Britannica-

O halde hukuk "Hak, haklar" anlamında hayati değeri olan bir sözcüktür. Belirli bir toplumda kişiler arasındaki ilişkileri düzenleyen ve uyulması zorunlu kurallar bütünüdür. Kural dışı davranışlar görüldüğünde devlet yaptırım gücünü uygulayarak hukuk düzenini korumuş olur.

Hukuk toplumun ilerlemesiyle gelişir ve düzeyli yaşamın temel direklerinden biri durumuna gelir.

Huzur ve mutluluk, hukukun üstün olduğu çağdaş toplumlarda kendini gösterir. Bu bakımdan hukuk ağacının meyveleri huzur ve mutluluktur.

Çağdaş toplumlarda evrensel nitelikte ortak hukuk kuralları etkindir. Ancak bunun yanında bir toplumun ulusal yapısındaki dünya görüşü, yaşam tarzı, gelenek ve görenekleri farklı kuralları da içerebilir. Ama son söz evrensel hukuktur. Çağdaş hukuk bilimi ve kuralları her zaman modern toplumların vazgeçilmezidir. Çünkü gerçek adalet, bu hukuk düzeni içinde işlerlik kazanır.

Zamanımızda hukuk, alanını genişleterek toplumlara daha belirgin ve daha güvenli yaşam getirmeye çalışmaktadır. Bu nedenle çağımızda çağdaş hukuka farklı boyutlar kazandıracağı düşünülen "uzay hukuku" ortaya çıkmaktadır.

Adalet (tüze), hukuku diri tutan bir güçtür. "Herkesin yasaca tanınmış olan hakkını verme, bu hakka ilişmemek ilkesi, eylemi. Adaleti uygulayan devlet örgütleri."olarak geçiyor Renkli, Resimli Ansiklopedik Büyük Sözlük'te.

Adaleti Ana Britannica da şöyle tanımlıyor: "Üstün hukuk kuralları ve ideale uygunluk." Bu gerçek anlam gösteriyor ki, hukuk üstünlüğünün olduğu yerde adalet belirir, ortaya çıkar. Yani adalet güneşi, hukukun üstünlüğüne bağlı olunan yerde doğar.

Platona göre adalet: "... en üst düzeydeki uyumlu bir düzen anlamında, en yüce ve kapsamlı bir er-

dem, insanın ve devletin temel davranış kuralıdır. ...”

Aristoteles: "...Adaletin tanımladığı erdemini eşitlik ve ölçülülük anlamını taşıdığını, "ileri sürmüştür.

"Adaletin iki önemli dalından biri denkleştirici adalet ki, bu bireylerin 'eşya ve hizmet alışverişinde' söz konusu olan aritmetik eşitliğe dayalıdır. 'edime karşı eşit edim, mala karşı eşdeğer fiyat, yani alışveriş adaleti'

İkinci dal, 'dağıtıcı adalet' tir. Herkese hak ettiğini vermek biçiminde orantılı bir eşitlik düşüncesinin ürünüdür. ... – Ana Britannica-

Diyebilirim ki toplumları, ulusları, bireyleri huzur içinde yaşatan, ayakta tutan üstün hukuk ve onun getirdiği yüce adalettir. Çünkü John Locke'nin dediği gibi "Yasaların bittiği yerde zulüm başlar."

Dünyada unutulmayan bir yargılama olan Dreyfus davasında gerçeklerin meydana çıkması için yaşamı pahasına yazdığı cesur yazılarıyla kahramanca mücadele eden büyük aydın, usta romancı Emile Zola'nın şu sözünü de belleğimizin bir köşesinde her zaman saklamalıyız: " Adalet ancak hakikatten, mutluluk ancak adaletten doğabilir!"

Maurice Duverger'in şu özdeyişi de çok değerli: "Hukuk gücünün azaldığı toplumlarda, güçlünün hukuku egemen olmaya başlar." O vakit gör nice zulüm okları yaralar seni. Sonunda keyfiliğin ve ilkel tutkuların karanlığında toplum da erir gider.

Hukukun etkinlik kazanması, bireyin bilinçli, toplumun örgütlü, devletin demokratik, laik ve hukukun üstünlüğüne bağlı olmasına bağlıdır. İleri ve çağdaş toplumlarda hukuk ve adaletin aksaması kabul edilemez bir durumdur. Bağımsız ve özgür anayasa mahkemesi, yüksek yargı organları derhal duruma el kor, gereğini yaparlar. Buna neden olanlar demokrasi düzeni içinde ister politikacı, ister bürokrat olsun hesap verir, gerektiğinde mahkûm olurlar. Örgütlü halk da uyarı ve eylemlerde bulunarak sorunun adil bir biçimde çözülmesi yolunda etkinlik gösterir. Böylece hukukun üstünlüğüne bağlı çağdaş, laik, demokratik anayasal

düzenlerde her kurum ve birim yargı denetiminde görevlerini yaparlar. Bilinçli yurttaşlar da yurttaşlık ödevlerini seve seve yerine getirmeye çalışırlar.

Evet, hukuk ve adalet çatısı altında büyür toplumlar. Hukuk ve adalet binası da ancak "evrensel insan hak ve özgürlükleri" temeli üzerinde yükselir. Bu hukuk ve adalet binasını ve temellerini sağlam tutan da "kuvvetler ayrılığı" dır. Bu dengeye müdahale edilirse temel sarsılır, bina da çöker. Bundan sonra da demokrasi paltosunu giyer, çantasını alıp gider.

Avrupa aydınlanmasının büyük düşünür ve bilge oğlu Montesquieu yüzyıllar önce "kuvvetler ayrılığının" değer ve önemini dünya toplumlarına yazdığı yapıtlarla duyurmuştur. Bu bakımdan "kuvvetler ayrılığı" hukuk ve adalet düzeninin kaldıracıdır. Yani evrensel demokrasinin dayanağı.

Unutulmasın ki, çağdaş hukuk ve adaletin çarkı döndükçe toplumlar, suyunu alan topraklar gibi verimli, gür ve bitek olurlar. Ama bu çark durursa toplumlar, çöle dönmüş birer toprak parçasına dönerler.

Acıların en büyüğü hukuksuzluk ve adaletsizlikten doğan acılardır; toplumları ve kişileri karamsar bir dünyaya savururlar.

Kaynakça:

- Marcel Rousset, Çev: Adnan Cemgil, *Adalet Tarihi*, Remzi Kitabevi (Kültür Serisi)
- Genel Kültür Ansiklopedisi*, Ana Britannica, 1988
- Renkli Resimli Ansiklopedik Büyük Sözlük*

Osman Namdar**YOLÜSTÜ**

Kayada yeni çiçeklenmiş kekik
Geçerken gülümsedi bana
Koparıp üç beş dalını
Sokmuştum koynuma

Aradan geçmiş bunca yıl
Kokusu gelir hâlâ burnuma
*

Çalının dibinde bulduğum yavru tavşan
Alıp basmıştım sıcacık bağıma
Pıt pıt atıyordu yüreciği
Korkusu baskın geliyordu acısına

Sonra iyileşmişti de aksiyordu biraz
-Kırık yüreği kimse saramaz oysa-
Göğsümde ılık bir sevgi yumağı
Dönüp dönüp minnetle bakmıştı bana
*

Ters dönmüştü taşın yanında
Yumurtadan yeni çıkmış yavru tosbağa
Boynunu ve ayaklarını çekmişti bağasına
Düzeltilmiştim koyarak bir otun yanına

Senden benden çok yaşayacak
Yaptığımı anlata anlata otlara, ağaçlara
*

Yamaçtan yuvarlanmış bir taşı
-Sarı bir leke vardı bir yanında-
Atmıştım yolun kıyısına
Takılmasın için kimsenin ayağına

Bekliyordu götürüp koymamı
Bahçemde öreceğim duvara
Ya da acılı bir günde
Yaralı bir bağıra basılmayı

Akmıştı yolun karşısına
Mızrak gibi bir karayılan
Çalılardan arasına doğru
Anlamamıştım neden ürperdiğimi

Ne kadar ısıtır acaba
-Sormalı o yılan-
Acı çöreklediği yeri
*

Unutulmuş bir dal parçası
Sıkışmış iki taşın arasına
Uyumuş bütün bir yaz kıyıda
Sarılıp yapışkan yalnızlığına

Geçerken aldım yanıma
Sobaya attığında bitiverdi
Bütün yalnızlığı çığırıyla
*

Yeşillenmiş ağaçların dibi
Çimler çiçeklerle bezeli
-Mardin'de söylerdi Belo bunu-
Dağlara halı serilmiş gibi

Uzanıp üstlerine dinleniyorum
Tenimde duyarak yazın serinliğini
-Bitmeyecek bu yol sanki-
*

Kapımı usulca açtığımda yol bitti
Bütün acılar geride kaldı sandım
Toplanmış acı sevinç tasa kaygı
Gece hepsini yatağıma aldım

Belki gerçeğim buydu
Belki de hep aldandım
Bu yolu yolların en iyisi sandım
*

Nasılsa bitecek her yol ve yolculuk
Her yol kendi menziline gitsin
Acı sevinç tasa kaygı
Kendi yataklarında yatsın!

Yunus Emre'nin İzini Süren Şairler

NİHAT TAYDAŞ

Yunus Emre, 13. Yüzyıl'ın sonu ile 14. Yüzyıl'ın başlarında yaşadığı varsayılan ozan... Yaşadığı yıllarda, Anadolu'daki insanların sesi olmuş, onların çilesini anlatmış... Şiirleri, çağları aşip bugüne ulaşmış, "geçmişin ve geleceğin şairi".

Bu çalışmada, duyuş / söyleyiş bakımından; Yunus Emre'nin yolunda yürüyen şairlerden söz edeceğiz.

Yunus Emre, yaklaşık 11. Yüzyıl'dan 15. Yüzyıl'a dek süren, Anadolu dışındaki Türkçe ile Anadolu Türkçesi arasında geçiş dönemi oluşturan; Eski Anadolu Türkçesi'nin, en önemli temsilcilerinden biridir. Anadolu Selçukluları zamanında, bilim dili ile resmi dil Arapça, şiir ve edebiyat diliyse Farsça'ydı. Örneğin büyük Tasavvufçu şair Mevlânâ Celâleddin-i Rumî, Anadolu'da ilk büyük yapıt sayılan Mesnevî'sini Farsça yazmıştı.

Bu ortamda, Ahmet Fakih, Hoca Dehhânî, Şeyyad Hamza, Gülşehrî, Âşık Paşa gibi şairler; şiirlerini Türkçe yazıyorlardı ama bu dil, daha sonra "Osmanlıca" adı verilecek olan dildi... Osmanlıca, Arapça-Farsça ve Türkçe'nin sözcüklerinin ve dilbilgisi öğelerinin karışımından oluşan bir dildi. Halk şairleri -yâni Hece Ölçülü şiirlerini, saz eşliğinde söyleyen "saz şairleri" ile saz çalmayan şairler- ise halkın konuştuğu Türkçeyle şiirler söylüyorlardı... Saz çalmayan Halk Şairleri de Hece Ölçüsü'yle şiirler oluşturuyorlardı.

İşte bu dönemde Yunus Emre, tekke şairi olarak Türkçenin inceliklerini, kendi şiirinde en ustalıkla biçimde kullandı... Nefeslerini (Bektaşî-Alevî şairlerce, Hece Ölçüsü'yle yazılıp besteye okunan ezgileri), halkın diliyle söyledi... Yunus Emre, Şeyh olduğundan, tarikatta müritlerine (kendisine bağlı olanlara) ve halka Tasavvuf'u öğretmek amacıyla şiirler söyle-

di. Anadolu tekke edebiyatı geleneğini geliştirerek, ustalıkla kullandığı Türkçeyi geniş kesimlere sevdirdi... Yaygınlaştırdığı Türkçe şiirleriyle Arapçaya ve Farsçaya karşı, Türkçenin ses bayrağını yükseltti.

Yunus Emre, 13. Yüzyıl Türkçesinin, en önemli belge-ozanıdır... Türkçenin bugün yeniden dirilen birçok sözcüğü, Yunus Emre'nin şiirlerinden süzülmedir.

Geleneğe göre, Bektaşî-Alevî Edebiyatı'nın kaynağı Yunus Emre'dir, kurucusu ise Kaygusuz Abdal.

(Kaygusuz Abdal, Yunus Emre'nin izinde yürüyen, Bektaşî-Alevî halk şiirinin kurucusudur. Asıl adı, Alâeddin Gaybî'dir. Kaygusuz Abdal'ın şiirleri, halk mizah sanatının içinde ayrı bir yer tutar. 15. Yüzyıl'da yaşayan bu ozanın, derin Tasavvuf bilgisi vardır. Değişlerine, simgesel yergiler ve mizah öğeleri koymuş, tekerlemeler katmış, bağnaz softalarla ve insanlık yanlışlarıyla alay etmiştir... Kendini eleştirirken alayı bırakmamıştır... Şu şiirindeki gibi, Tanrı'yı eğlenceli biçimde uyarmaktan geri kalmamıştır:

"Yucalardan yuca gördüm / Erbabsın sen koca Tanrı / Âlem okur kelâm ile / Sen okursun hece Tanrı

Âsi kullar yaratmışsın / Varsın şöyle dursun deyu / Anları koymuş orada / Sen çıkmışsın uca Tanrı

Kıldan köprü yaratmışsın / Gelsün kullar geçsün deyu / Hele biz şöyle duralım / Yiğit isen geç a Tanrı")

Abdülbâki Gölpınarlı (1900-1982), "Halk şiirinin kaynağı, XIII. yüzyılın en büyük şairi ve asırlar boyunca büyük şair Yunus Emre'dir" dedikten sonra, onun çeşitli türler üzerindeki etkisini şöyle belirtmektedir: "Laik halk şiiri de zümre şiirleri de zâhidâne halk şiiri de ilhamını o bitmez tükenmez coşkun ve berrak kaynaktan almıştır." (Pir Sultan Abdal, Abdülbâki Gölpınarlı, s. 18.)

Prof. Dr. Doğan Aksan (1929-2010), şöyle der: "Tasavvufu benimseyen ve Yunus Emre'den sonra yaşayan şairler arasında, Yunus adını kullananların bulunduğunu biliyoruz. Bunlardan birinin Âşık Yunus (aynı zamanda Derviş Yunus ve Yunus Emrem) adıyla, XV. yüzyılda yaşadığı belirtilmekte (Yunus Emre Divânı, Faruk K. Timurtaş, Tercüman 1001 Temel Eser, Tercüman gazetesi Yayınları, İstanbul 1972, s. 19.), onun şiirlerinden bir bölümünün, kimi yazmalarda Yunus Emre'ye ait olarak gösterildiğine tanık olunmaktadır. Gerçek olan, Âşık Yunus'un da bizim Yunus'un büyük etkisinde kalan, Tasavvuf'a bağlı bir tekke şairi olduğudur. (...)" (Yunus Emre Şiirinin Gücü, Prof. Dr. Doğan Aksan, s. 197.)

Hacı Bayram-ı Velî, Eşrefoğlu Rumî, Âşık Yunus, Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal'dan başlayarak birçok şair; ürünlerini Yunus Emre'nin koyduğu temeller üzerine oturmuşlardır. "Hatayî" takma adıyla şiirler söyleyen Şah İsmail (İsmail Safevî) bile, Türkmen şairi Yunus Emre'nin etkisinden kurtulamamıştır.

[Şah İsmail (1487-1524), Safevî Devleti'nin kurucusu ve ilk şahıdır... Şiilik inancının kurallarını belirleyip ortaya çıkaran dini önderdir.]

Abdülbâki Gölpınarlı, "Yunus Emre-Hayati, İkbâl Kitabevi, İstanbul 1936" künyeli kitabında, Yunus Emre'yi izleyenlerle ilgili geniş bilgi verir. Ona göre Haşim Baba, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Kuddusi, Kaygusuz (Vizeli Alâeddin), Haşimi (Emir Osman), İdris-i Muhtefî, Oğlan Şeyh İbrahim, Abdi (Sarı Abdullah Efendi), Gaybî Sun'ullah, Nakşî-i Akkırmanî (Akkırmanlı Nakşî) gibi birçok şair, Yunus Emre'ninkilere benzeyen şiirler yazmış, onun izinde yürüyerek düşüncelerini yaymaya çalışmıştır.

Yunus Emre geleneğini sürdüren, -Yunus Emre'nin şiirdeki izini süren- öteki şairler, şöyle sıralanabilir:

(Kimi şairlerin asıl isimlerini, ayrıca içinde yazdık.)

Yunus Emre'ye En Yakın Çağlarda Yaşadıkları Varsayılan Şairler: İsmâil Emre, Şeyhoğlu Satu.

13. Yüzyıl: Âşık Paşa [(1272-1333) Aruz Ölçüsü'yle yazmasına karşın, şiirlerinde Yunus Emre'nin etkisi görülmektedir].

14. Yüzyıl: Said Emre (Said Emre'nin, elimizde on dokuz şiiri bulunmaktadır... Bunların beşi, Yunus Emre'nin şiirine naziredir.), Hacı Bayram -ı Velî, İsmâil Ümmî.

15. Yüzyıl: Âşık Yunus (Âşık Yunus'un mezarı Bursa'dadır), Ahmedî (öl. 1412. Divân Edebiyatı şairlerindedir. İki şiirinde, Yunus Emre'nin "Gelsün" ve "Bana seni gerek seni" rediflerini alarak, onun etkisini yansıtmıştır.), Abdurrahim Tırsî, Eşrefoğlu Rumî, Hamidî (Somuncu Baba), Âşık İbrahim Tennurî, Kaygusuz Abdal (Alâeddin Gaybî).

16. Yüzyıl: İbrahim Gülşeni [(öl. 1533) Halvetiyye tarikatının kollarından Gülşeniye'nin kurucusudur.], Haşimi, Azmi [(Azmi Baba) öl. 16. Yüzyıl'ın başı.], Behlûl, Nizamoğlu [(Seyyid Seyfullah) öl. 1601.], Üftade (Celvetiyye tarikatının kurucusu olan Aziz Mahmud Hüdâyi'nin şeyhidir.), Ümmî Sinan ("Halveti" de denen, Halvetiyye tarikatının kurucusudur. Niyâzi-i Mısri'nin şeyhidir.), Usûli, İdris-i Muhtefî.

17. Yüzyıl: Oğlan Şeyh İbrahim (öl. 1655), Abdi (Sarı Abdullah), Nakşî-i Akkırmanî [(Akkırmanlı Nakşî) öl. 1655.], Gaybî Sun'ullah, Âşık, Himmet [(öl. 1683) Bayramiyye tarikatının, "Himmetiyye" kolunu kurmuştur.], Aziz Mahmud Hüdâyi [(1542-1628) Celvetiyye tarikatının kurucusudur.], Abdül-Ahad Nuri (Halvetiyye tarikatının, "Şemsiyye" kolunun ulularındandır.), Niyâzi-i Mısri (Kimi kaynaklarda ismi, "Mısri Niyâzi" biçiminde geçmektedir. Asıl adı Mehmed'dir. 1694'te ölmüştür. 16. Yüzyıl'da yaşayan Nizamoğlu'ndan sonra, 17. Yüzyıl'da Yunus Emre'yi temsil eden şair, Niyâzi-i Mısri'dir.).

18. Yüzyıl: Mahvî (öl. 1714. Asıl adı İsa'dır.), Erzurumlu İbrahim Hakkı, Gülşeni Muhyî, Bursalı İsmail Hakkı (Celvetiyye tarikatından.), Sezai (Halvetiyye tarikatının kollarından, Gülşeniye'nin, ikinci pîri olarak bilinmektedir.).

19. Yüzyıl: Kuddusi [Asıl adı Ahmed'dir. (1760-1848)].

17. Yüzyıl'a dek, duyuş ve söyleyiş bakımından, Yunus Emre'nin açık seçik etkisinde olan / Yunus Emre'yi temsil eden; beş şair var... İlk şairleri sıralayalım, sonra beş şairi kısaca tanıtalım:

Said Emre (14. Yüzyıl), Eşrefoğlu Rumî (15. Yüzyıl), Âşık Yunus (15. Yüzyıl), Nizamoğlu (16. Yüzyıl) ve Niyâzi-i Mısri (17. Yüzyıl).

Said Emre: 14. Yüzyıl'da yaşamış halk şairidir. (Önceden söylemiştik: Elimizde on dokuz şiiri bulun-

maktadır... Bunların beşi, Yunus Emre'nin şiirine nazirlerdir.) Yaşamına ilişkin başka belgelerden yoksunuz. Said Emre'nin kimi şiirleri, Yunus Emre'nin şiirleriyle karıştırılmıştır... Onun bazı şiirleri, Yunus Emre'nin şiirleri arasında sayılmıştır.

Eşrefoğlu Rumî: 15. Yüzyıl'da yaşamıştır. Asıl adı Abdullah olan, "Eşrefoğlu" ya da "Eşrefoğlu Rumî" olarak da bilinen, mutasavvıf (Tasavvuf yolunda ilerleyen) halk ozanıdır. Kâdirî tarikatının "Eşrefiye" kolunun kurucusudur. Mısır'dan göç edip İznik'e yerleşen bir ailenin çocuğudur. Doğum yeri İznik, yılı bilinmiyor. Yüksek öğrenim görmüştür. 1469 yılında, İznik'te ölmüş, kendi tekkesine gömülmüştür.

Eşrefoğlu Rumî, 15. Yüzyıl'ın ünlü mutasavvıflarından Emir Sultan'ın hizmetinde bulunmuştur... Daha sonra Ankara'ya giderek, Hacı Bayram-ı Velî'nin dervişi, sonra damadı olmuştur.

Eşrefoğlu Rumî, şiirini hem Aruz Ölçüsü'yle, hem Hece Ölçüsü ile yazmıştır. Ünlü, değerli bir de düzyazı "Müzekki'n Nüfus" adlı yapıtı vardır. (Kitabın adı "Nefisleri Arıtan, Benlikleri Ağartan" anlamına geliyor.) Bu kitapta, Tasavvuf'un ilkeleri, "nefsi terbiye etme yollarının" öğretilmesi amaçlanmıştır.

Eşrefoğlu Rumî'nin şiirleri, "Eşrefoğlu Divânı" adlı kitapta toplanmıştır. Bu divânı, şair Asaf Hâlet Çelebi, 1944 yılında geniş bir inceleme yazısıyla hazırlamıştır... Eşrefoğlu Divânı, 1972 yılında yayımlanmıştır.

Âşık Yunus: 15. Yüzyıl'da yaşadığı belirtilmektedir. Âşık Yunus, "Derviş Yunus" ve "Yunus Emrem" adlarıyla da şiirler söylemiştir. Âşık Yunus'un mezarı Bursa'dadır.

Nizamoğlu: 16. Yüzyıl'da yaşamış halk şairlerindedir. Asıl adı, Seyyid Seyfullah'tır. "Seyfi, Seyyid Seyfi, Seyyid Nizamoğlu, Nizamoğlu" takma adlarını kullanmıştır. Mutasavvıf bir ozandır.

Nizamoğlu'nun babasının da "Nizamî" takma adıyla şiirler yazdığı bilinmektedir. Nizamoğlu'nun doğduğu yıl belli değil ama 1601'de öldüğü, Kocamustafa Paşa'dan Silivrikapı'ya giden yolun üzerindeki tekkesinin avlusuna gömüldüğü biliniyor.

Nizamoğlu, Halveti tarikatının, "Sinaniye" kolunun kurucusu Ümmî Sinan'dan "hilafet almıştır" (şeyhlik görevini üstlenmiştir)... "Caferiye Mezhebinden" olduğunu, kendisi söylemiştir. "Hurûfilik" inançlarını belirten şiirleri de vardır.

Aruz Ölçüsü'yle de yazan Nizamoğlu'nun, Hece Ölçüsü'yle yazdığı şiirlerinin toplamının 52 olduğu saptanmıştır.

Nizamoğlu'nun, Yunus Emre'nin yolunda yürüyen ozanlar içinde, "Yunus Emre'ye en çok yakışan ozan" olduğu ileri sürülmektedir... Nizamoğlu'nun, 15. Yüzyıl'da yaşamış Eşrefoğlu Rumî'den sonra, Yunus Emre'yi temsil ettiğini ileri sürenler de vardır.

Niyâzi-i Mısri: 17. Yüzyıl'da yaşamıştır. Şairin asıl adı, Mehmed'dir. 1618 yılında, Malatya'ya bağlı Soğanlı köyünde dünyaya gelmiştir. Şaire, kimi kaynaklarda "Mısri Niyâzi" de denmektedir. Öğrenimini Mısır'da yaptığı için "Mısri" sanını kullanmıştır.

Öğrenimi bitince Anadolu'ya dönmüş, 1654'te; Elmalı'da Ümmî Sinan'ın kurduğu Halvetiyye tarikatına girmiştir. Daha sonra Bursa'ya yerleşerek, Halvetiyye tarikatının bir kolu olarak "Mısri" tarikatını kurmuştur.

1673'te, Rodos adasına sürülmüş... Bir yıl süren sürgün hayatından sonra, padişahın emri ile serbest bırakılarak Bursa'ya dönmüştür.

Niyâzi-i Mısri, Sultan II. Ahmed'in Rusya seferi için halkı cihâda dâvet etmek amacıyla üç yüz kişi (kendisine bağlı üç yüz Halvetî dervişi) ile Edirne'ye gitmiş. (Şairin, savaşa katılma girişimi; devletin isteği dışındaydı, devlete aykırı davranıştı.) Selimiye Camisi'nde, çok kalabalık cemaatin karşısında, hutbe okumuş. Orada bulunan kaymakam Osman Paşa, Niyâzi-i Mısri'yi camiden alarak Gelibolu'ya göndermiş... Bu sırada, Bozoklu Bıyıklı Mustafa Paşa sadrazammış. Niyâzi-i Mısri, buradan 1677 yılında, Limni adasına sürülmüş. Şair, Limni'de tam on beş yıl sürgün kalmıştır. Limni'deki sürgün cezası, iki yıl sürmüştür. Cezası bitince, on üç yıl; oradaki Halvetî tekkesinin şeyhliği ni yapmıştır. Sadrazam Fâzıl Mustafa Paşa'nın resmî yazısı üzerine, on beş yıl sonra; evinin ve tekkesinin olduğu Bursa'ya geri dönmüştür.

Ölümünden bir yıl önce, sürgünden kurtulup Bursa'ya gitmiş. Bursa'da, Bursa Kadısı'nın şikâyeti üzerine, ikinci kez Limni adasına sürülmüş. Limni'ye ikinci kez sürgün olarak gelişinden iki ay sonra, 76 yaşında iken 1694'te, gözlerini hayata kapatmış.

Niyâzi-i Mısri'nin, etkin bir kişiliği olduğu görülüyor... Eylemci yanı, açık ortada.

Niyâzi-i Mısırî'nin pek çok şiiri bestelenmiştir.

Niyâzi-i Mısırî'nin hayatını, roman biçiminde okumak isteyenler; Emine Işınsu'nun (1938-2021) "Bukağ" adlı romanını okuyabilirler.

Önceden söylemiştik: 16. Yüzyıl'da yaşayan Nizamoğlu'ndan sonra, 17. Yüzyıl'da Yunus Emre'yi temsil eden şair, Niyâzi-i Mısırî'dir.

Şair, Aruz Ölçüsü'yle (Fâilatün fâilatün fâilatün fâilün) yazdığı şu şiirinin, son beyitinde; "Yunus Emre'nin, Niyazi'nin dilinden söylediğini ve Yunus Emre'nin kendisine can kattığını" anlatır:

"Bahr içinde katreyim bahr oldu hayrân bana / Ferş içinde zerreyim arş oldu seyrân bana

Dost göründü çün ayan kalmadı bir şey nihân / Tûfân olursa cihan bir katre tûfân bana

Sûrette nem var benim sîrettedir ma'denim / Kopsa kıyâmet bugün gelmez perîşân bana

Kaf-ı dil Ankaasıyım sırrın âşinâsıyım / Endişeler hâsıyım ad oldu insan bana

Niyâzi'nin dilinden Yunus'dürür söyleyen / Herkese çün can gerek Yunus'dürür can bana" [(Niyâzi Divânı, 13 numaralı şiir, s. 43.) Niyâzi Divânı'ndaki şiirlerin başlıkları yoktur, hepsi numaralandırılmıştır. Şiirlerin toplam sayısı, 177'dir.]

Niyâzi-i Mısırî, yine ikilik (beyit) biçimindeki bir şiirinin; son beyitinde, kendi şiirlerinin tekerleme olduğunu belirtir... Böylesi şiirleri olmasına karşın, Yunus Emre'nin irfânına (bilgisine) ulaşabilmeyi istediğini söyler... Şairin, -"Müstef'ilün faülün müstef'ilün faülün" Aruz Ölçüsü'yle yazdığı- bu şiiri, özeleştirici niteliğini taşımaktadır:

"Nâdanı terk etmeden yârânı arzûlarsın / Hayvanı sen geçmeden insânı arzûlarsın

Men arefe nefsehû fakat arefe rabbehû / Nefsini sen bilmeden sübhânı arzûlarsın

Sen bu evin kapısın henüz bulup açmadan / İçindeki kenz-i bi-pâyânî arzûlarsın

Taşra üfürmek ile yalazlanır mı ocak / Yüzün Hakk'a dönmeden ihsânı arzûlarsın

Dağlar gibi kuşatmış benlik günâhı seni / Günâhını bilmeden gufranı arzûlarsın

Cevizin yeşil kabını yemekle tat bulunmaz / Zâhir ile ey fakîh Kur'ân'ı arzûlarsın

Şerbeti sen içmeden sarhoş ü mest olmadan / Nice Hakk'ın emrine fermânı arzûlarsın

Gurbetliğe düşmeden mihnete sataşmadan / Kebab olup pişmeden büryânı arzûlarsın

Yabandasın evin yok bir yanmış ocağın yok / Issız dağın başında mihmânı arzûlarsın

Bostanı bağı gezdim hıyârını bulamadım / Sen sükût ağacından rummânı arzûlarsın

Başsız kabak gibi bir tekerleme söz ile / (Yunus) leyin Niyâzi irfânı arzûlarsın" (Niyâzi Divânı, 100 numaralı şiir, s. 123 ve 124.)

[İkinci beyitin ilk dizesi: "Men arefe nefsehu fe-kad arefe Rabbehu": Kendini bilen, kuşkusuz Rabbini de bilir. (Bu söz, uydurma hadisler arasında gösterilmiştir.)]

Yunus Emre'nin "Çıktım erik dalına" dizesiyle başlayan şathiyesinin, dört klâsik şerhi (açıklaması) yapılmıştır. (Şathiye: Alaycı ve abartmalı bir dille birtakım mantıkdışı şeyler anlatan şiirler.) Yunus Emre'nin belirtilen şathiyesinin şerhini yazanlar şunlardır: İsmail Hakkı Bursevî (Bursalı İsmail Hakkı), Niyâzi-i Mısırî, Şeyhzâde Muslihuddin Mehmet Efendi ve Ali Nakşbendi Nevrekanî.

Şu kitapta, şathiyenin, dört klâsik şerhinin dışında; Prof. Dr. İsmail Yakıt'ın şerhi de yer almaktadır: Yunus Emre'de Sembolizm / ÇIKTIM ERİK DALINA, İsmail Yakıt, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Çağımızda Yunus Emre etkisini gördüğümüz şairler: Rıza Tevfik, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Abdullah Rıza Ergüven ve Necip Fâzıl Kısakürek.

Özellikle Necip Fâzıl Kısakürek'in (1905-1983) "gizemsel anlayışı, düşlemsel dünyası Yunus Emre'den alınmış şiir öğeleriyle kurulmuştur" diyebiliriz.

Necip Fâzıl'ın, Yunus Emre'ye ilişkin iki şiiri ve "Yunus Emre" adlı oyunu var.

["Aynı mahalleden" olmasam bile, yâni aynı dünya görüşünden olmasam bile, Necip Fâzıl'ın şiirlerini severim... O, Türk Şiiri'nin önemli şairlerindedir ama asla oyun yazarı değildir!... Necip Fâzıl, oyun yazmanın kurallarını bilmemektedir ve oyunun sahnelenmesi sırasındaki teknik bilgilerden habersizdir! (Necip Fâzıl'ın oyunlarındaki aksaklıkları, burada belirtemem... Bu, başka bir yazının konusudur.)]

Necip Fâzıl'ın, Yunus Emre üzerine yazdığı iki şiiri var... "Yunus Emre'ye" başlığını taşıyan ilk şiir şu:

"Kaç mevsim bekleyim daha kapında, / Ayağım da zincir, boynumda kement? / Beni de piştiğin belâ kabında, / Kaynata kaynata buhara kalbet.

Bekletme Yunus'um, bozuldu bağlar, / Düşüyor yapraklar, geçiyor çağlar; / Veriyor, ayrılık dolu semalar, / İçime bayılta, acı bir lezzet.

Rüzgâra bir koku ver ki hırkandan; / Geleyim izine doğru arkandan; / Bırakmam, tutmuşum artık yakandan, / Medet ey şairim, Yunus'um medet!" (**Yunus Emre**, Türk Halkbilgisi Derneği Neşriyatı, Ankara 1929, s. 25. Ayrıca bk. **Ben ve Ötesi**, Necip Fâzıl, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul 1932, s. 120.)

Necip Fâzıl, sonraki yıllarda, Yunus Emre'yle ilgili bir şiir daha yazacaktır... Necip Fâzıl'ın, "Bizim Yunus" adlı öteki şiiri için bk. Çile, Necip Fâzıl Kısakürek, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1991, s. 382.

Necip Fâzıl'ın, Yunus Emre konusunda yazdığı ilk şiirin yayımlandığı **Yunus Emre**, merkezi Ankara'da bulunan Türk Halk Bilgisi Derneği'nin, 15 Nisan 1929'da İstanbul ve Ankara'da düzenlediği "Yunus Emre Günü" dolayısıyla bastırıldığı kitapçıktır. Beşir Ayvazoğlu'nun açıklamasına göre, "**Yunus Emre** kitapçığında, şairin hayatı ve sanatının anlatıldığı bölümler, Köprülüzâde'nin eserinden özetlenmiş, bu bölümler arasına da Faruk Nâfiz, Necip Fâzıl ve Ziyaeddin Fahri tarafından **Yunus Emre** için yazılan şiirler serpiştirilmiştir. (...)" (Yunus Ne Hoş Demişsin-Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları, Beşir Ayvazoğlu, s. 32, 33.)

Yunus Emre'nin yaşamını, tiyatrodan işleyen ilk yazar, Necip Fâzıl Kısakürek'tir... "Yunus Emre" adlı oyunun ilk basımı, 1969'da yapılmıştır.

Abdülbâki Gölpinarlı gibi, biz de Yunus Emre'den sonraki halk şiirinin, ondan çok etkilendiğini kabul ediyoruz. Günümüz halk şiirinde, özellikle Bektaşî-Alevi geleneğini sürdüren şairlerin / ozanların hepsinde, Yunus Emre etkisini sezmek kolaydır. Onun şiirlerinin, söyleyiş ve anlatım niteliklerinin; halk arasında, özellikle sözlü olarak yayıldığı apaçık ortada... Yunus Emre'nin şiirlerinin, çeşitli âyin ve törenler kanalıyla 20.

Yüzyıl'a, Âşık Veysel'e dek süregeldiğini; Âşık Veysel'in, Yunus Emre etkisini bize aktardığını düşünüyoruz.

Ergâzi (Ankara) / 10Kasım 2019-27 Ocak 2025

KAYNAKLAR

- AKSAN Prof. Dr. Doğan, Yunus Emre Şiirinin Gücü, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1.basım: Ekim 2005, s. 197.
- ARABİ Seyyid Muhammed Nur'ul, Niyâzi-i Mısıri Divânı Şerhi, hazırlayan: M. Fazlı Güvenç, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1.basım: Kasım 2017, arka kapaktaki yazıdan.
- ARISOY M. Sunullah, Türk Halk Şiiri Antolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1.basım: Mart 1985, s. 3, 21, 25, 29, 36, 41, 46, 98, 122, 124, 130, 142, 383, 390, 396 ve 400.
- .AYVAZOĞLU Beşir, Yunus Ne Hoş Demişsin (Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları), Kapı Yayınları, İstanbul, 1.basım: Şubat 2014, ss.32-34.
- GÖLPINARLI Abdülbâki, Pir Sultan Abdal, Varlık Yayınları, İstanbul, 5.basım: 1981, s. 18.
- GÖLPINARLI Abdülbâki, Yunus Emre, Altın Kitaplar Yayınevi, 4.basım: 1981, ss. 40-43.
- GÜNER Ahmet, Tarikatlar Ansiklopedisi, Milliyet Yayınları (Milliyet gazetesinin armağanı), İstanbul 1991, s. 65, 286, 287 ve 406.
- İŞINSU Emine, Bukağı, roman, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 4.basım: Mart 2014, s. 241, 299 ve 300.
- 9.KOCATÜRK Vasfi Mahir, Tekke Şiiri Antolojisi, Buluş Kitabevi, Ankara 1955, s. 115, 199, 228, 307, 357, 382 ve 461.
- Niyâzi Divânı, hazırlayanı belirtilmemiş, İstanbul Maarif Kitaphanesi, İstanbul 1967, s. 7, ss. 15-17, 24, 43, 123 ve 124.
- .PÜSKÜLLÜOĞLU Ali, Türk Halk Şiiri Antolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1.basım: Haziran 1975, s. 11, 96, 529, 530, 534, ss. 535-537.
- SÖYLEMEZ Hüseyin-TOSUN Bektaş, Hakikat Arayışında Aleviler, Hasan Sağlam'ın "Trakya Raa Haq ve Yedicilik" başlıklı yazısından, Ozan Yayıncılık, İstanbul, Haziran 2023, s. 149.
- SÜPHANDAĞLI Ateş, Mizah ve Halk Yazını, Yaba Edebiyat, Mizah Özel Sayısı, yeni dönem sayı: 13, Kasım-Aralık 2001, s. 32.
- TAVUKÇUOĞLU Orhan Kemâl, Yunus Emre-Divân, vb. (Vakıf-bank Kültür Yayınları), İstanbul, 2.basım: Mart 2024, s. 312.

Hikmet İlhan

ARADA NE MI VAR?

Mevsimler, çiçekler, renkler, aşklar
Sürgünler, düğünler, ölümler, çocuklar
Beşikler, mezarlar, ihtiyarlar, topraklar
Evler, evsizler, bekarlar, sokaklar
Hatıralar, hayaller, gerçekler...

Yaylalar, dağlar, ovalar, çöller
Dereler, nehirler, denizler, göller
Sevgililer, sevgisizler, küsler, gönüller
Çıkmazlar, yollar, yıllar, diller
Gerçekler, hatıralar, hayaller...

Sarıp sarmalamalar, ağlamalar
Tebessümler, kahkahalar, yaralar
İyilik sağlıklar, rahmetler, hastalar, dualar
Bir oradalar bir buradalar, akıllılar, budalalar
Hayaller, gerçekler, hatıralar

Hepsi bu kadar...

TILSIMLI GECE

Ne muvakkitin ne müneccimin
Ne müptelanın bildiği bir geceydi.

Göklerden tanrı gürültüleri
Yerlerden insan iniltileri iç içeydi.

Hayat denilen tılsım
-nereye varırsa varsın,
ölüm gibi iki heceydi.

Bu büyüü yaşamak
İçinde yuvalanmak, yuvarlanmak
Kimileyin ışıktan ince
Kimileyin ateşten serince
Öyle nice niceydi.

Mizanlar, cennetler, vaatler
Divanlar, cehennemler, saatler,
Mekanlar, kağıtlar, ağıtlar...
Bu hengamede alt alta üst üsteydi.

Gece, gürültü, inilti.
Neye göreydi?
Kimse görmeyeydi,
İyiydi.

Gar

ŞAHBENDER KORKMAZ

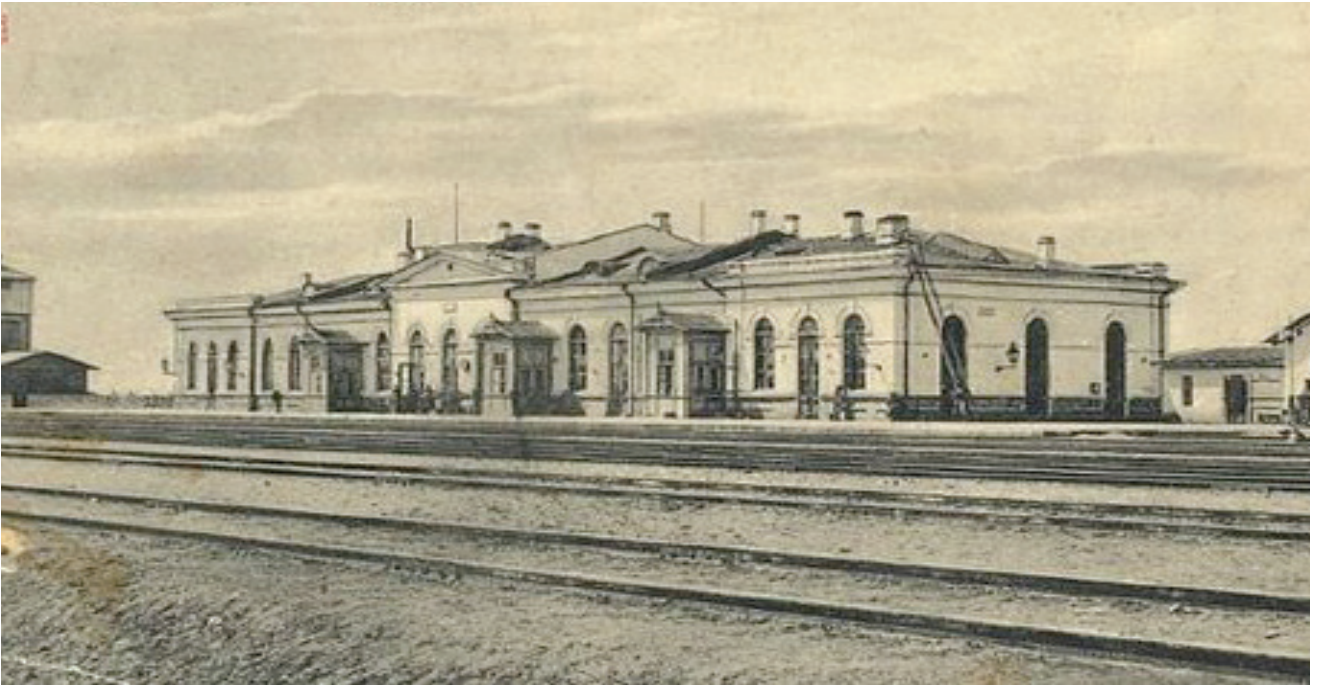
Garın bekleme salonunda, kirli gri paltonun içinde, korkuluk gibi duran zayıf kadın benim. Adım Göze. Öksürüğüm için kusura bakmayın. Biraz kurudur. Yıllardır bu halde, öksürüyorum evet, doğrusu kendimi bildim bileli kış aylarında hep öksürür, baharda hep hapşırırım.

Yazın ne öksürük ne hapşırık kalıyor. Deniz iyi geliyor bana. Gittiğim sahillerde geceleri şezlonglar boş, şezlonglarda sabahlıyorum. Güneş doğmadan yüzümü yalayan köpekler olmasa karışan görüşen yok. Bazen sahilde kadınlı erkekli bir grubun misafiri oluyorum. Sabahlara kadar onlar konuşuyor, ben dinliyorum. "Ne biçim ismin var, senin be Göze" diyorlar. "Kesin nüfus memuru yanlış yazmıştır." Onlar gülüyor, ben susuyorum. Şarkı söylüyorlar, ben dinliyo-

rum. Dolunayın güzelliğine şaşıyorum, yıldızların nasıl bu kadar net görüldüğünü, dalgaların sesinin neden bu kadar kulağa hoş geldiğini düşünüyorum. Düşündüğüm en güzel şeyler bunlar değil tabii. Tahta göğüslü olduğumu, geniş omuzlarımı, çarpık bacaklarımı, güzellikten zerre nasip almamış suratımı, içimden kadınsı kıpırtıların hiç geçmediğini düşündükçe huzur buluyorum.

Sonbahara doğru boş dağ evlerinde kalıyor, geride kalan sebze ve meyveleri yiyorum. Kış aylarında çok seçeneğim yok. Mecburen tren garında kalıyorum. Üşütmüşüm, zatürre bile olabilirim.

Adım Göze. Otuz beş yaşındayım. Sırf düz



olsun diye elliye kadar yaşamak isterim. Fazlasına katlanabileceğimi sanmıyorum. Bunları size niye anlatıyorum bilmiyorum. Sanıyorum ki hayatımda değeri olan herkesi yitirdim. Önce ölüm alıştı çevreme sonra ayrılıklar, sonra unuttu, en sonra da unutulmuş. Herkesi unuttum, herkes de beni.

Yaz gelince bu kenti de unutacağım. Garı unutacağım, yolcularını, yolcuların yüzlerini, bavullarını, diri gelip ölü gidişlerini unutacağım. Ege’de bir yer keşfettim. Neresi olduğunu söyleyemem, sonra herkes benden önce doluşur oraya.

Şu karşıdaki bankta oturan kahverengi takım elbiseli, kravatlı, pırıl pırıl ayakkabılı adamı görüyor musunuz? İkide bir kolundaki saate, yetmedi gardaki duvar saatine, arada göz ucuyla bana bakıyor. Ayaküstü bin bir yalanla ondan para isteyeceğimi düşündükçe huzursuz oluyor. Oturmuyor arkadaş! Gidip boş banka oturuyor.

Ne düşündüğünü düşünüyorum. “Bu çirkin kadın, bu devirde bu şehrin garında geceleri nasıl kalıyor, devlet buna niye bakmıyor, bekçiler neden kovmuyor?...” Acıyan, tiksinen, kınayan bakışları var. Koktuğumu, dilendiğimi, ayyaşlığımı hiç erinmeden tek tek düşünüyor.

İnce şeyler düşünenler de geliyor, incelikleri gözlerinden okunuyor. “Bir şeyler yapmalı” diye fısıldaşıyorlar. “Bireyin özgünlüğü sınıfsaldır” gibi laflar ediyorlar. İçleri okunabilir insanlar, sözleri kadar anlaşılmaz değil. Bunların garip kıyafetli, saçlı sakallı hallerini komik buluyorum. Garın salonunda, peronlarda ileri geri yürüyorlar.

“Mesela şu evsiz insan. Onun için mutluluk sadece karnını doyurabilmek, geceleri sıcak bir yerde uyuyabilmek. Ne memleket meselesi, ne toplumsal duyarlılık. Ne kadar bilinç, o kadar mutsuzluk?”

“Katılmıyorum sana. Mutluluk, sağlıkla ilgili

bir durum. Bu da herkese iş, herkese aş veren bir sistem inşa etmekle olabilir. Benim insanla ilgili düşüncem bu.”

Perşembe günleri kadınlar hamamına gidiyorum. Hamamda yan yana ter döktüğüm, sırtını keselediğim kadınlar beni kurnanın başına oturtuyor, ‘Yumuşadın artık, sıra sende’ deyip bir güzel keseliyorlar. Hamamdan çıkışta sıcak bir çorba ısmarlıyorlar. Mahalle fırınının önündeki taburelerde birlikte çay içiyoruz. Sonra da ‘Eh artık Göze, bize müsaade’ diyorlar. Hırkının cebine bir beşlik, bir onluk, bazen de yirmilik sıkıştırıyorlar. ‘İstemez, ne hacet?’ diyorum. Diğer günlerde kimsenin beni arayıp sormak aklına gelmiyor.

Şubat. Havaların ısınmasına biraz daha zaman var. Mart kapıdan baktıracak, kazma kürek yaktıracak...

Nisan Mayıs aylarında kuru öksürük yerini hapşırıklara bırakır. Herkes dönüp dönüp bana bakar. Kimse “Çok yaşa Göze” demez artık. Garda kalmak imkânsız.

Bademler çiçek açınca, bir yük trenine binip Batı’ya giderim.

Fuzuli'nin mi Mecnun'un mu Aşkı Daha Büyüktü?

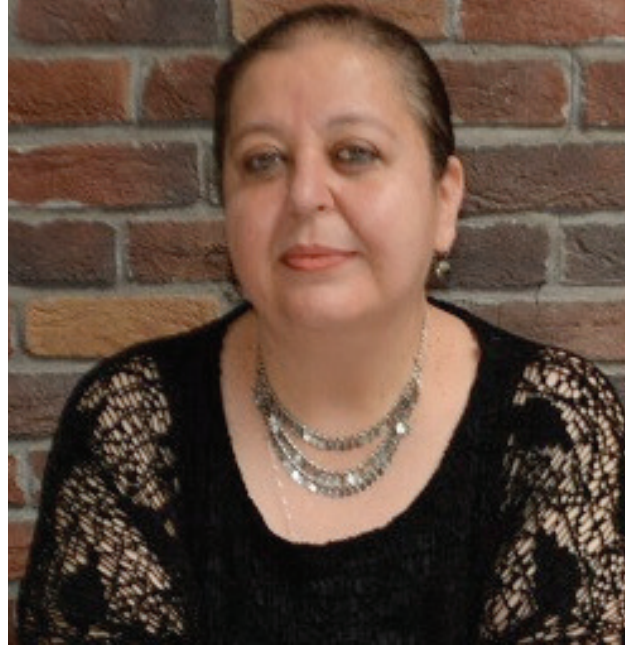
ARZU KÖK

Bazı sorular cevap aramaz; insanı derinleştirmek için sorulur. "Fuzuli'nin mi Mecnun'un mu aşkı daha büyüktü?" sorusu da böyledir. Çünkü bu soru, bir aşkı ötekine üstün kılmaktan çok, aşkın hangi hâlinin insanı daha çok insan yaptığına dokunur. Leyla ile Mecnun, yalnızca bir aşk hikâyesi değil; kelimeyle varlık arasındaki gerilimin, acıyla bilincin kesiştiği büyük bir edebî aynadır. Bu aynada biri yaşayan, diğeri yazan iki aşk görünür.

İnsan, kendisini en çıplak hâliyle acı içinde tanır. Aşk ise acının en rafine, en öğretici biçimidir. Bu yüzden aşk hikâyeleri yalnızca duygulara değil, varoluşun özüne temas eder. Leyla ile Mecnun, bu temasın edebiyat tarihindeki en derin izlerinden biridir. Burada aşk ne bir kavuşma arzusuna indirgenir ne de romantik bir mutluluk anlatısına dönüşür. Aşk, insanı yerinden eden, kimliğini bozan, benliğini çözen bir kuvvettir. Ve bu kuvvet iki ayrı bilinçte iki farklı biçimde vücut bulur: yaşayanda ve yazanda.

Bu nedenle "Fuzuli'nin mi Mecnun'un mu aşkı daha büyüktü?" sorusu, bir karşılaştırma sorusu olmaktan çok, aşkın doğasına dair felsefi bir sorgudur. Aşk yaşandığında mı hakikidir, yoksa anlamlandırıldığında mı? Varlık mı önceliklidir, bilinç mi?

Mecnun'un aşkı, düşünce öncesidir. O, aşkı analiz etmez; aşk onu çözer. Aristoteles'in dediği gibi, "Bazı şeyler bilgelikle değil, yaşayarak öğrenilir." Mecnun'un bildiği aşk, teorik bir bilgi değil, bedeli varlıkla ödemiş bir bilgidir. Onun aşkı, aklın sınırlarını aşar; bu yüzden delilik olarak adlandırılır. Ancak tarih boyunca birçok düşünür, deliliğin bazen hakikate açılan bir kapı olduğunu söylemiştir. Platon'un Şölen'de sözünü ettiği "tanrısal çılgınlık", insanı sıradan bilincin ötesine taşıyan bir hâlidir. Mecnun tam da bu hâlin içindedir.



Mecnun, benliğini aşk uğruna askıya almış bir ruhtur. Akıl, toplum, kimlik... Hepsi Leyla adının gölgesinde silinir. Ancak bu siliniş bir yok oluş değil, bir dönüşümdür. Mecnun, kendinden vazgeçerek daha büyük bir anlamın içine düşer. Onun deliliği, dünyaya uyamamanın değil, dünyayı aşma çabasının adıdır. Edebiyat, işte bu noktada Mecnun'u bir karakter olmaktan çıkarır; onu bir hâl, bir varoluş biçimi olarak sunar.

Mecnun, benliğin çözümlüğünü temsil eder. Modern psikolojide "ego çözülmesi" olarak tanımlanan bu hâl, bireyin kendini merkez olmaktan çıkarıp bir anlamın içine bırakmasıdır. Jung'a göre insan, ancak benliğini aşabildiğinde kolektif olana dokunur. Mecnun'un aşkı bu yüzden bireysel değildir; arketipseldir. O artık bir kişi değil, aşkın insan üzerindeki etkisinin canlı bir sembolüdür.

Freud'a göre insan davranışlarının derininde bastırılmış arzular yatar; ancak Mecnun'da bastırma yoktur. Aşk, olduğu gibi ortaya çıkar ve benliği ele geçirir. Jung'un deyimiyle Mecnun, "bireysel bilinçten kolektif bilinç dışına" düşer. Artık sadece kendisi değildir; aşkın arketipidir. Bu yüzden Mecnun'u tek bir kişi olarak değil, insanlığın aşk karşısındaki çaresizliği olarak okuruz.

Ontolojik düzlemde ise Mecnun'un yaşadığı şey radikaldir. Heidegger'in "Dasein" kavramı, insanın dünyaya atılmışlığını ve anlam arayışını anlatır. Mecnun bu atılmışlığı reddetmez; onu mutlaklaştırır. Dünya ile kurduğu bütün bağlar kopar, çünkü Leyla artık bir "nesne" olmaktan çıkar; varlığın kendisi hâline gelir. Özne-nesne ayrımı çöker. Mecnun için artık "sevmek", "olmak" demektir.

Bu yüzden çöl yalnızca bir mekân değildir. Çöl, ontolojik bir soyunma alanıdır. Toplumdan, kimlikten, dilden, hatta zamandan arınma hâlidir. Tasavvuf geleneğinde "fenâ" olarak adlandırılan bu hâl, benliğin yok oluşudur. İbn Arabî'nin dediği gibi, "Aşk, âşığı yakar; ama hakikati ortaya çıkarır." Mecnun yanar ve geriye yalnızca aşk kalır.

Fuzuli ise aşkın içine düşmez; onun etrafında dolaşır, derinliğini ölçer, yankısını dinler. Ama bu mesafe, bir soğukluk değil, bir yoğunlaşmadır. Fuzuli, aşkın bilincidir. Blaise Pascal'ın ünlü sözü burada anlam kazanır: "Kalbin aklı vardır; akıl onu bilmez." Fuzuli, kalbin bu aklını sezer ve onu dile çevirmeye çalışır.

Fuzuli, Mecnun'un yaşadığı parçalanmayı estetik bir bütünlüğe kavuşturur. Acıyı düzenler, ritme sokar, dile dönüştürür. Sanat psikolojisinin sıkça vurguladığı gibi, insan acıyı anlamlandırabildiği ölçüde taşır. Fuzuli'nin şiiri bu anlamlandırma çabasının zirvesidir. O, aşkı yatıştırmaz; derinleştirir.

Ontolojik açıdan Fuzuli'nin merkezinde eksiklik vardır. Onun insanı, tamamlanmış bir varlık değildir. Sürekli arayan, ulaşamayan, yanılan bir varlıktır. Bu düşünce, modern varoluşçularla şaşırtıcı bir akrabalık taşır. Sartre'ın "İnsan, kendisi olmayan bir şey olmaya mahkûmdur" sözü, Fuzuli'nin şiirinde sezgisel olarak vardır. Aşk, bu eksikliğin en görünür hâlidir.

Metafizik düzlemde Fuzuli çok daha bilinçlidir.

Mevlânâ'nın "Aşk, Tanrı'nın insana açtığı bir yaradır" düşüncesini andırırçasına, Fuzuli aşkı ilahi bir ilke olarak konumlandırır. "Aşk imiş her ne var âlemde" dizesi, yalnızca bir lirizm değil, bir ontoloji önerisidir. Evrenin özü aşktır; insan da bu özle temas edebildiği ölçüde anlam kazanır.

Burada edebiyat belirleyici bir eşiktir. Çünkü yaşanan aşk fanidir; anlatılan aşk kalıcıdır. Mecnun yaşar ve tükenir. Fuzuli yazar ve çoğaltır. Walter Benjamin'in söylediği gibi, "Anlatı, deneyimin tortusudur." Fuzuli, Mecnun'un deneyimini yalnızca aktarmakla kalmaz; onu insanlık hafızasına yerleştirir.

Edebiyat, aşkı soyutlayarak zayıflatmaz; tersine, onu evrenselleştirir. Mecnun'un bireysel acısı, Fuzuli'nin diliyle insanın varoluşsal yazgısına dönüşür. Okur, Leyla'yı değil; kendi arayışını okur. Bu yüzden Leyla ile Mecnun, çağını aşar.

Artık soruya dönmek mümkündür ama cevap hâlâ tek değildir.

Mecnun'un aşkı ontolojiktir; varlığı yakar.

Fuzuli'nin aşkı epistemolojiktir; anlam üretir.

Biri aşkın bedelini öder, diğeri onun bilgisini kurar.

Biri aşk olur, diğeri aşkı söyler.

Belki de en doğru cevap şudur: Mecnun olmasaydı aşk bu kadar sahici olmazdı. Fuzuli olmasaydı aşk bu kadar derin anlaşılamazdı.

Ve aşk, insanlık tarihinde ancak bu iki bilinç birlikte var olduğunda bu kadar derin, bu kadar sarsıcı ve bu kadar kalıcı olabildi.

Zümrâl Leyla Cengiz

MESAFENİN SÜKÛTUNDA SEN

Ey kalbimin şimdiye dek bilmediği titrek ihtişam,
bir gurbet rüzgârı gibi girdin içimin harabesine.
Ben ki kendime bile yabancı bir virâne idim,
adımı dahi taşımakta müşkül çeken bir gölge idim.

Sen,
sükût eden bir bahar gibi dokundun ruhuma.
Ben, kendi içimde bir pencerenin
aralandığını gördüm ilk defa.
Kendi suretime bile muhabbet besleyemezken
şimdi en ziyade seni sever oldum, nasılsa.

Bu ne garip inkılâptır ki
bir başkasının varlığında
kendi varlığımı bulurum.

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.



MESAFE...

Aramıza serilmiş bir hicran deryası.
Fakat bilmezler ki,
ben her nefesi sana doğru alırım;
her solukta biraz daha sana varırım.

Senin yanında
zamanın sert çehresi yumuşar,
hayatın boğucu göğsü genişler;
ruhum, dar bir zindanken
bir gülistana intikâl eder.

Senin yanında huzur,
bir akşam ezanının semaya yayılışı gibi iner içime.
Senin yanında ferahlık,
yağmurdan sonra toprağın kokusu kadar sahibidir.

İlk defa kaybetmekten korkarım şimdi.
Seni yitirmek,
yeniden kendime dönmek demektir.
Ben kendimsizliğe razıyım.
Çünkü kendim olmak, ölmektir!

Günümüz Gerçekçi Yazını ve Fatih Atila Romanı

GÜNAY GÜNER

Gerçek nedir? Kuantum evreninde bu sorunun yanıtı çok kaygan bir zeminde dolaşsa da her olasılığa karşın yadsınamaz gerçeklik içindeyiz. Yeni değil, her zaman böyleydi. Gerçek, bireyin içine doğduğu, bireyi kuşatan özdeksel (maddesel) ve tinsel, dolayısıyla toplumsal yapıdır, bütündür. Etkilemeye çalışırız ama bizim dışımızdadır. Gerçeklik bilgisi zorunludur. Düşünü ilerlettiğimizde, yaratı alanlarından biri olan yazının da gerçeklikle örgensel bağ için bulunması zorunluluğuna varırız. Bu savımızı dışlayan çabalar yapay, içtenlikten ve inandırıcılıktan yoksun, güçsüz girişimler biçiminde kalır. Adeta sözkonusu sonuca yargılıdır. Belirtilen yapılar yazın gibi bir alana tecimsel öbeklerin, koşullanmış, düzenlenmiş ilişkilerin oluşturulmasına yol açar. İlişkileri besleyense kuşkusuz kitlenin, okurun gelişmesinin, seçiciliğinin engellenmesidir.

Gerçekçilik akımı kaynak bağlamında 1500'lü yıllara değin gider. Bu zaman dilimi Rönesans ve Aydınlanma çağlarıyla örtüşür. Artık insan önemli olmaya başlamıştır. Anlam belirlemiştir. Kilise, göksel metafizik anlayış dayatamaz duruma gelmiş, alabildiğine sarsılmıştır. Öne çıkan insancı ve özdekçi düşünce resimlere, kitaplara, oyunlara yansımaya başlar. Rabelias groteski, şaşırtıcılığı getirir. Cervantes derinliği, ülküleri yüceltirken, eski dünyayı yerden yere vurur. Roman böyle başlar, gerçekçilikle başlar. Gerçekçilik anlayışıyla felsefe de koşuttur. Sorular, yanıtlar çoğalır, dünyayı varsıl kılar.

Burjuvazi doğarken feodal sınıfa karşı ilericidir. Burjuva yazarlar, giderek kralcı olanlar bile doğalcı (natüralist) ve gerçekçi olabilirler. Burjuvaziye eleştiri yönelterek yanlışlardan kurtulmalarını sağlamaya çalıştıkları savlanır kimi eleştirmenlerce. Hugo, Balzac, Zola, Dickens bu kişilikte yazarlar olarak sayılır. *Ma-*



dam Bovary'yi, Germinal'i, Oliver Twist'i, Sefiller'i anımsayalım. Bu yaklaşımda zayıf yanlar var. Hiçbir yazar bu amaca yönelik yazmaz. İnsan doğasını, yazar doğasını basite saymak olur (Çalışlar. 1986: 52).

Petöfi'nin, Atilla Josef'in yurttaşı Macar Eleştirmen **Georg Lukacs**'ın yaklaşımına değinmek gerekir. Lukacs, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik ayrımını getirir. Burjuva yazarların yalnızca eleştiriyle yetindikleri konusuna yer vermiştik. Belirtilen eleştirel gerçekçiliktir. Toplumcu yazarlar ise geleceği çözümlerler. Düzen değişikliğini, eşitlik, özgürlük, sömürsüz, barış dünyasını anlatırlar. Bu toplumcu gerçekçiliktir. Çernişevski, Gorki, Tolstoy, Şolohov, Ehrenburg... çağlarını aşmış toplumcu gerçekçi yazarlardır.

Georg Lukacs, örneğin Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı adlı kitabında (Çev. Cevat Çapan, Payel, 1986) ayrıntılı ve özlü biçimde açıklar. Lukacs da yazarların kesin kalıplarla sınıflandırılmalarından, yapıtlarının kesin yargılarla tanımlanmalarından yana değildir.

Stalin dönemi uygulamalarını eleştirir. Ne ki toplumcu gerçekçiliğin tarihsel ve maddesel temellerini çözümlenmelerle ortaya koyar. Lukacs eleştirisini "ekonomik öznellik" kavramı üzerinden de yapar. Ekonomik öznellik yazının yozlaştırılması arasında koşutluk kurar. İnsanların gerçekliği göz önüne almadan ideolojideki ekonomik yapıyı daha ilk günden istemeleridir ekonomik öznellik. Stalin de bu anlayışa karşı çıkmakla doğru yapmışken, bu hatanın benzerini yazın alanında yapmıştır. Lukacs "kişiyi putlaştırmak" der duruma. Şu alıntı önemlidir:

"Ekonomik öznelliğin edebiyat alanında iki bakımdan çok kötü sonuçlar verdiğini gördük: bir yandan gerçekliğin yansıtılmasını kaba bir doğalcılığa indirgemiş; öte yandan da, şiirin yerine devrimci romantizm diye sahte bir karşılık getirmişti. Burada, konumuzla doğrudan doğruya ilgili olmamakla birlikte, bir nokta üzerinde durmak istiyorum. Aynı eğilimler Lenin'in yan tutma kavramının da yanlış yorumlanmasına yol açmıştı. Lenin, Struve'nin nesnellik anlayışına karşı çıkarken, Marksizmin daha köklü, daha zengin bir nesnellikle bilinçli ve öznel bir "yan tutma"yı birleştirdiğini de gösteriyordu. Stalin'in yönetiminde, nesnellik "nesnellilik" sayılarak yasaklandı ve onun yerini tümüyle öznelleştirilmiş bir yan tutma anlayışı aldı. Bununla ekonomik öznellik arasındaki bağ apaçık ortadadır. Gene açıkça ortadadır ki, böyle bir anlayış, ister istemez, eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasına aşılmaz bir duvar örülmesine yol açacaktır" (Lukacs, 1986: 147).

Luis Aragon bazı yapıtların anlatılmasının olanaksızlığını vurgular. O denli güçlüdürler, sarsıcıdır. Sanki o kitaplar üzerine ayırımında olmadan yazıyor. Düşünceler kendiliğinden kalemine, kâğıda dökülüyordur. Özellikle kimi Rus yazarlar için vurgular. Ve onları gerçekçiliğin kanıtı, üstünlüğü olarak sunar. Aragon büyük ozandır, yazardır. Şöyle yazar:

"Bu sözü âdeta farkında olmadan ettim... yaşıyor muşçasına okunması gereken. Belki de kitabı tanımlamanın tek yolu bu. Bir rastlantı değil bu deyim. Bir sanatın özelliği bu ta uzun bir geçmişten gelen ve yalnızca bir Polevoy'un yaratmadığı bir sanatın ereği ve istemi bu: Polevoy da, tipki romanındaki kahramanlar gibi, elimizdeki edebiyat hazinesini bize kadar getirmesine yardım etmiş olanların adlarını sıralasın

bakalım! Bu listede koca Tolstoy var, bütün XIX. yüzyıl Rus romanı var, el yordamıyla Sovyet devrini açmaya çalışanlar var: Furmanov, Ostrovski, Makarenko, Fadeev... Sorulsa, Polevoy'un onların adlarını, soyadlarını, atalarının adlarını vereceğini sanıyorum... Bütün bu insanlar olmasa buraya gelebilir miydi? Roman da bir toplumsal iştir, yalnız bir romancı, Allah'ın kırımında tek başına kalmış bir ağaca benzer... oysa roman bir ormandır, bir kolhozdur... Okurken yaşadığımız, okuyanın yaşamı içinde uzayıp giden, bu yaşamı kendi ormanına, kendi kolhozuna katan kitaplar yazmayı erek edinen bu sanata, toplumcu gerçekçilik diyoruz..." (Aragon, 1966: 100).

Anna Seghers, Georg Lukacs'a yazdığı mektupların birinde Tolstoy'un günlüğünde geçen bir gerçekçilik çözümlenmesine yer verir. Burada Tolstoy süreci iki aşamaya ayırır. Merak odaklı bilinçsiz aşama, ardından bilince dönüşen gerçeklik çözümlenmesi.

"Tolstoy, güncesinde bu yaratma sürecinin iki aşamalı olduğunu söyler. İlk aşamada sanatçı, gerçekliği, görünüşte bilinç düzeyinde olmaksızın, doğrudan algılar; sanki ondan önce aynı şeyi gören olmamış gibi, yepyeni algılar; çoktan bilincine varılmış olan, yine bilinçdışı konuma dönüşür; ikinci aşamada ise bu bilinçdışı konumu yine bilinçle algılama söz konusudur. (...) Şimdi gerçekçilik tartışmasının ana bölümleri bu yöntem üzerine bir tartışma olduğu için, özellikle sanat yoluyla yaratmanın ikinci aşamasına ilişkin; yani söz konusu olan soru şu: Gerçekliğin bu bilinçdışı algılanışının toplumsal nitelikte ve geleceğe yönelik bir sanat yapıtına dönüşebilmesi için yapılması gereken nedir? (...) Gelgelelim gerçeklik karşısındaki ilk tepki aşaması olan bu birinci aşamayı geride bırakmak ne denli önemli ise, bu ilk tepkinin sanat yoluyla yaratmanın ön koşulu, temel koşulu olduğunu; nasıl yöntemsiz bir bireşime varılamazsa, bu koşul olmaksızın bir bireşime varılamayacağını asla unutmamak da o denli önemlidir." (Seghers, 1984: 87).

Elias Canetti Usta romancı, düşünür. Geleceği vurgular gerçekçiliği irdelediği yazısında. Geçmişteki gerçekçilik neydi, gelecekteki gerçekçilik nasıl olacak?.. Bu sorgu aynı zamanda gerçekçiliğe özgü bir sorudur. Gerçekçilik, toplumcu yanıyla geleceğe yönelik bir akımdır. Canetti düşüncesini şöyle ortaya koyar:

“Yüzyılımızın gerçeğini geçtiğimiz yüzyılın gerçeğinden ayıran işte bu gelmekte olanın hem aktif bir biçimde arzu edilen hem de aktif bir biçimde endişe edilen çift yönüdür. Artan ve daha kesin olan gerçekler kendilerini göstermeye başlamıştır, birbirlerinden sadece süratleri ve hacimlerinde farklılık gösterirler. Gelmekte olanın bakış açısı temelde farklıdır ve büyükbabalarımızın çağından en önemli konuda ayrılan bir çağda yaşadığımızı söylersek abartmış olmayız: Bizim çağımızın parçalanmamış bir geleceği yoktur... Kısaca değindiğim gibi gerçeğimizin bir ya da daha fazla yönünün günümüzün romanında ortaya çıkması beklenebilir, aksi taktirde bu romana realist roman demek mümkün olmayacaktır. Şimdi mesele bunun ne ölçüde gerçekleştiğini, ya da bundan sonra nasıl gerçekleşebileceğini belirlemektir” (Canetti, 1995: 360).

Tabii ki bu yaklaşım sınırları geniş bir yaklaşımdır. Yapıtları bugünden yarına şudur budur diye ayırmaz. Yazarın özgünlüğü, yeniliği, yeteneği elbette ki değerlidir.

Batı yazınında son otuz yıldır estirilen yapay post-modernizm virüsü toplumcu gerçekçiliği gölgeleyemedi. Tarihin sonu dedirttiler Francis Fukuyama’ya, tarih bitmedi. Toplumculuk öldü, roman öldü, dendi ama ölen eden yok. Yazın insandır, insanın gerçekçidir.

Eric Maria Remarque, Jack London, William Faulkner, John Steinbeck, John Dos Passos, Upton Sinclair, Thomas Man, Thomas Hardy, Ignazio Silone, Julius Fuchek, Miguel Angel Asturias, Luis Aragon, Pablo Neruda, Jose Marti, Nikos Karancakis, Carlos Fuentes, Nicolas Gulien, Alan Sillitoe... Batının toplumcu gerçekçi yazarları olarak varlıklarını her zaman koruyacaklar.

2023 Nobel Yazın Ödülü verilen Jon Fosse’nin *Melankoli* adlı romanında eksik anlatımlı, eksik konuşucu bir ressam vardır ki toplumsal ilişkilerden tümüyle yalıttır.

2025 Nobel Yazın Ödülü verilen László Krasznahorkai’nin *Melankolinin Direnişi* adlı kitabında toplum bağlamında neden sonuç ilişkilerinden yoksun bir yığın olay her biri bir sayfa süren tümcelerle anlatılır. İnsana “artık yeter” dedirtir.

Türk Yazınında Gerçekçilik

Osmanlı’nın son dönemi çok devingendir. Jön Türkler, Genç Osmanlılar, İttihat ve Terakki... Namık Kemal, Tevfik Fikret, Beşir Fuad... Beşir Fuad pozitivizmin düşünürü. Özkıymıla ayrılır dünyadan. Mithat Cemal Kuntay Üç İstanbul’da gerçekçidir.

Türk yazınına bakıldığında hemen her sanat alanında yaşandığı gibi Atatürk Devrimiyle birlikte, kısa sürede akımların doğduğunu, bireysel üstün yapıtların ortaya konduğunu görürüz. Reşat Nuri Güntekin, ilk dönemin üretken ve yetkin yazarıdır. Ülküsü gerçekleşmiş, Ferideler Anadolu okullarını aydınlatmışlardır. Güntekin’i *Yeşil Gece, Değirmen...* gibi romanlarıyla da birlikte düşünmek gerek. Bir yandan Cumhuriyetin yeni insanı kültür yoluyla yaratma çabası, bir yandansa sınıf çatışmalarının şiddetlenmesi, özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminin etkisiyle toplumcu gerçekçilik ya da eleştirel gerçekçilik anlamlı bir dayanak bulmuştur.

1930’lu yıllar boyunca eğitim ve kültür yöntem arayışları 1940 yılından başlayarak köy enstitülerinde, Neşriyat Kongresinde, Çeviri Bürosunda somutlaşmıştır. Çeviri Bürosunda köy enstitüleriyle eşzamanlı biçimde yaklaşık beş yüz Doğu-Batı klasik yapıtı çevrilmiş ve köy enstitüleri öğrencilerince tutkuyla okunmuş, üzerlerine sunumlar yapılmıştır. 1940-1946 yılları arasındaki çekirdek dönem eğitimi sonucunda yüzün üzerinde yazar, bilimci yetişmiştir. Üstün kültür hareketinin yapımcıları Hasan Âli Yücel ile İsmail Hakkı Tonguç’tur.

Kendisi de köy enstitülü Yazar Emin Özdemir Türk yazınında toplumcu gerçekçiliği köy enstitülü yazarla başlatır. Başat çelişki olan derebeylik sınıf çatışması yoğun biçimde işlenir. Cumhuriyetin devraldığı okur oranı taş çatlasın %7’dir; içinde kadın ve Türk neredeyse yok gibidir. Nüfusun %80’i köylerde. Kimileri köy enstitülü yazarları toplumcu gerçekçi saymamak eğilimindedirler. Yazarlar en fazla doğalcı (natüralist) ya da eleştirel gerçekçi nitelenirler. Çok temelsiz savdır bu. Giderek “köy edebiyatı” yaftası altında önemsizleştirmenin bir yöntemidir. Türk yazınında ilk kez ezen, sömüren, yoksullaştıran, köleleştiren ağalık düzenine, ağalara ve benzerlerine karşı başkaldırı, hak duygusu dillendirilmekte, yazılı alanda kayıt altına

alınmaktadır. Fakir Baykurt *Tırpan* adlı romanı için "Önemli olan yaşamı değiştirme tavrıdır" der. Çok bilinmez ama Ali Dünder *Ekmek Kokusu* adlı kitabındaki öykülerinde klasiklerin rüzgârını getirir.

Nâzım Hikmet romantik diye nitelense de toplumcu gerçekçiliğini yapıtlarının tümünde ortaya evrensel koymuş ozandır. Türkçenin sevdalısı, ustasıdır. Mahpusluk koşullarında bile devlet Hikmet'in **Tolstoy**'ın *Savaş ve Barış*'ını çevirmesini sağlar.

Orhan Kemal Çukurova gerçeğini olanca yalınlığıyla, çatışmalarıyla destansı anlatır. Nâzım Hikmet'le hapisliği ona adeta bir okul işlevi gördü. *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanı, ciltlerce diğer öykü ve romanları toplumcu gerçekçiliğin başyapıtlarındandır.

Muzaffer İzgü bir başka Çukurova'dır. Gülmece olduğu denli acı yazıdır. Bilgeliği öğreticidir.

Sabahattin Ali, romanları, öyküleri eşsiz bir soluk getirir. Değeri bugün yeniden anlaşılan Ali, Cumhuriyetin konservatuarında öğretmenlik, çevirmenlik yapar.

Suat Derviş Cumhuriyetle ilgili suya sabuna pek dokunmasa da romanlarında, özellikle de *Ankara Mahpusu*'nda çizdiği toplum çok güçlü ve etkilidir.

Hasan İzzettin Dinamo ciltlerce *Kutsal İsyân, Kutsal Barış*... kitaplarıyla yetkin ve büyük emek yazarıdır.

Samim Kocagöz hem Bağımsızlık Savaşını hem devrimci gençliğin savaşımını etkili biçimde çözümler.

Yaşar Kemal bugüne değin bir türlü bir sınıfa sokulamadı. Derebeyliğin çürüyüşünü, sömürsünü, kapitalizme evrilişini, dönüşümü onun kadar etkili, yaprağı kırk sayfada düşürüncesine anlatan kimse olmadı.

İrfan Yalçın madencileri, ağır emeği yazdı. *Engerek* kitaplarının en iyisidir. *Fareyi Öldürmek* de unutulmaz.

Madenler madenler... Maden yazını alanında **Mehmet Seyda**'yı *Yanartaş* kitabını unutmak olanaksız.

Ahmet Naim Mehmet Seyda'nın ocaklardan da dostu öykücüdür. *Ateşnefes* adlı kitapla Hürriyet Yaşar'ın gün yüzüne çıkardığı öyküleri benzersizdir. Kuyuların dibinden seslenir okura.

Bekir Yıldız öykülerinde o bölgenin içler acısı durumunu yazar; hiçbir zaman etnik bakmaz kadının, ırğatın sömürülüşüne; sınıfsaldır, gerçekçidir yaklaşımı.

Rıfat Ilgaz işkencelere göğüs germiş, adeta kanıyla yazmıştır.

Ahmet Arif, Enver Gökçe, Metin Demirtaş, Muzaffer İlhan Erdost... toplumcu gerçekçiliğin kurucularıdır.

Sevgi Soysal 12 Mart 1971 darbesinin aydın kıyımını içeriden, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'ndan yazar.

Fürüzan 1968 gençliğinin, çocuk duyarlığının toplumcu sesidir, kalemidir. *47'liler, Parasız Yatılı...*

Osman Şahin kötülüğün, şiddetin köklerine iner.

Erol Toy toplumbilimimizin romanını yazar.

Tabii tümünü anamadık. Bu olanaksız...

Fatih Atilla'ya çok özel bir romancı. Yaşamı düz anlatımla bile kurgu duygusu verebilecek bir yazar. Zaten büyük ölçüde de böyle bir gerçekle yüz yüzeyiz. Hemen her izleğinin, anlatısının dayandığı gerçeklik, Atilla'nın prizmasından kitaplara yansır. Okur pek ayırımında olamaz. Sıradan insanda gözlenemeyecek bir yaşamın yansımasıdır.

Fatih Atilla'nın romanlarını, Georg Lukács'ın gerçekçilik/eleştirel ya da toplumcu gerçekçilik kuramı bağlamında irdelerken hem Atilla'nın edebi kimliğini hem de Lukács'ın kuramsal çerçevesini dikkate alarak, sınırlı bir değerlendirme yapılabilir.

İlk romanı *Akdeniz'in Kıyısında* (1987), 1980 öncesi grev ve direniş deneyimlerine tanık olduğu dönemde Mersin ÇİMSA Çimento Fabrikası'nda çalışmış işçilerin yaşamını işler. Eleştirmen Fethi Naci'nin *Akdeniz'in Kıyısında*'yı "Nicedir beklediğim romanın habercisi" sözleriyle karşılaması önemlidir. Üzeline yazanın pek çıkmadığı bu izleği, içinden eylemci olarak yazması toplumcu gerçekçi niteliğini daha da güçlendirir. Atilla, ne olup bitmişse onu yazmıştır. Ne abartır, ne küçültür. Bir anlamda dönem can pazarı dönemidir. Kurşunlanma sahnesi gerçekliğini yaşanmışlıktan alır. Hiçbir sayfasında didaktik anlatı görülmez. Kişilerin benliklerinin yansıtılmasıyla roman çevreni alabildiğine genişler. Güzelduyusal yapısının üstünlüğü Fethi Naci'nin bu ilk kitabı yüz Türk romanı arasına almasını sağlar. Naci, "Nesnel gerçekliği değiştirmeye

kalkışmaması, işçileri ya da toplumsal özneleri idealize etmemesi önemli bir başarı sayılır” der.

İkinci roman *Alaturka Rapsodi* (1998), 1919–1982 arasında Ege’de yaşayan bir ailenin üç kuşağının öyküsü üzerinden Türkiye’nin toplumsal ve tarihsel dönüşümünü anlatır. Özellikle köy enstitülerinden, kırsal–kent ilişkilerine, politik ve toplumsal değişimlere uzanan bir derinlik barındırır. Bağımsızlık Savaşçısı dede, halk şairi ilginç insan dayı, köy enstitülü üstün öğretmen baba... Destansı, akıp giden anlatım.

Üçüncü roman *Ölü Canlar* (2003), ülkemizde sarımsı bir toplumsal olay olan (ve hâlâ belleklerdeki) bir kıyımı, Sivas Madımak Kıyımını, olayın siyasal, toplumsal, insani boyutlarını kurgu içinde yeniden ele alır; burada yalnız bireysel değil, toplumsal sorumluluk da odaktadır. Önce kuşku ve merak uyandıran İngiliz delikanlının Hollandalı genç kızın sevdalısı olduğunu epey sonra anlarız. Kente doğru gidiş romana bir yol romanı niteliği de ekler.

Dördüncü roman: *Dargeçit* (2008) yine tam anlamıyla toplumcu gerçekçi romandır. Yaşamı, öykülemeyi ve sorgulamayı sürdüren yazarın, Türkiye’nin toplumsal yaralarını ve değişimini göstermeyi, okurda bilerek örtük sorular uyandırmayı amaçlayan tavrının süreğidir. Romandaki olay örgüsü hiç güncelliğini yitirmemiş, bugünse daha yakıcılaşmış, bilinmedik, çarpıcı gerçekleri sergiler. Okurun gereksiz bulabileceği, heyecanının sönmüneceği tek satır yoktur.

Beşinci romanı *Beethoven Club* Doğunun anlatı geleneğiyle, çağdaş roman duyarlılığını birleştirir. Yazın biçimine egemen olan anlatı içinde anlatı, olay ardında olay yapısını bu romanda da görürüz. Yaşlı müzisyenler toplanıp çok sesli dinletiler, yapıtlar çalışırken, bu işin hazzını yaşarlarken, yakında yitirdikleri şefleri Başkemocu son yıllarında evin yetenekli küçük kızına keman dersi vermesiyle birlikte baba, dede sıcaklığında tanıyan yazardan onu anlatmasını isterler. Ne ki anlatılar bununla sınırlı kalmayacaktır. O denli derin, geniş, sorgulayan bir başa dönüşecektir. Müzikiçilerden birinin yaklaşık “Bu anlatılarla sen bizi gömersin” demesi ilginçtir, anlamlıdır.

Görülür ki Atila’nın yazın evreni, Lukács’ın “somut gerçekliği” yakalama istemiyle doğrudan uyumludur. Atila’nın romanlarının kahramanları ya da özneleri,

işçiler, köylüler, tarihsel dönüşüm yaşayan aile bireyleri Lukácsçı gerçekçi idealize “kahraman tipi” değil; sıradan insanlar, toplumsal koşulların yükünü taşıyan gerçek kişilerdir. Bu da Lukács’ın eleştirdiği “olumlu kahraman/romantik kahraman” anlayışına mesafe koyarak güçlü toplumcu dayanağa oturur. Özellikle *Alaturka Rapsodi*’deki kuşaklar arası geçiş; *Ölü Canlar*’daki siyasal sarsıntı; *Akdeniz’in Kıyısında*’daki bilinçli işçi yaşamı, yoz sendikacılık, ihanet; hepsi toplumsal ve tarihsel gerçekliği kurguya ustaca katıyor. Bireysel psikolojiye indirgemiyor Atila. Bu durum da Onlarca yıldır varoluşçulukla, postmodernizmle, “aşkın tonları” yayıncılığıyla, yeni adı altında yayımlanan ve çoktan unutulmuş metinleriyle (örneğin Sevim Burak...) yakıcı gerçekten bilerek koparılan, lobilere tutsak edilen Türk yazını yeni toplumcu gerçekçiliğe Fatih Atila romancılığıyla geçmektedir.

Gerçekçilik dışındaki akımlar, anlayışlar gelip geçicidir; parlar sönerler. Ne ki toplumcu gerçekçilik yaşamın ve sanatın özüdür. Faşizmle savaşımın dilidir, kayıdır. Dünyanın üstün, saygın yazarlarının ortak niteliğidir gerçekçilik. Böyle olması rastlantı değildir.

Kaynaklar

- Aragon, Çağımızın Sanatı, Çev. Bertan Onaran, Gerçek, 1966.
 Canetti, Elias, Realizm ve Yeni Gerçek, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı içinde, Haz. Hüseyin Salihoğlu, İmge, 1995.
 Çalışlar, Aziz, Gerçekçilik Estetiği, de, 1986.
 Lukacs, Georg, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çev. Cevat Çapan, Payel, 1986.
 Seghers, Anna, Gerçekçiliğin Evrensel Mirası, Çev. Ahmet Cemal, de, 1984.

Hasan Ulaş

UYKULARDA

kapılıp cezbesine uydum
uyma bensiz dediğin uykulara, gel kurtar.
ulaklar getirdi, zaman zarfımın mührü kırık
içinde uzun ahlar
kâtibi miyim müellifi mi alın yazımın
tezahür at olsa çatlar murâd peşimde koştuktan
ben bu arş-ı hâli kime anlatayım!

zahirin tutmadığı kalbimden tut, yatıştır...
öp, galiz baharlar gibi uyandır
akıp gitsin gecenin garezi yüzümden
bak.
fışkırsın umut içimdeki prizmadan
göğsümü ve göğü yırtıp
boyasın dünyayı rengine hülyamın

yine de pişman değilim
gazel tokalı bir rüzgârın toprak kokan ıslak
saçlarını taradığıma
varsayımdan ibaret
'şimdi'den yapılma bir âdemim
annemi duymazdan gelip
rüyada zamanı biraz taşırılmış olabilirim.



M. Güner Demiray'ın *Yaşamak İçin* Romanında İnsan, Emek ve Aydınlanma

AYSEL OĞUZ

1960'lar Türkiye'sinde Toplumsal Gerçekçilik

M. Güner Demiray'ın ilk baskısı 1964'te yayımlanan *Yaşamak İçin*, Türk edebiyatında köy romanı geleneğinin toplumsal-eleştirel damarı içinde yer alır. Bu dönem, bir yandan 1950'lerin hızlı kentleşmesinin yarattığı sınıfsal çelişkilerle, öte yandan Köy Enstitüleri'nin kapatılmasıyla kesintiye uğramış halkçı eğitim ideallerinin tortularıyla biçimlenmiştir.

Romanın odağındaki Kambur Ali ve ailesi, bu dönüşümün eşliğinde sıkışan köylü sınıfının simgesidir: doğayla iç içe ama doğayı bile sahiplenemeyen; emeğiyle yaşayan ama emeğinin karşılığını alamayan insan tipi. Demiray'ın anlatısı, yalnızca bir "yoksulluğun betimi" değildir; bu yoksulluk, yapısal bir kader değil, tarihsel bir sonuç olarak ele alınır.

Demiray, Anadolu insanının trajedisini romantikleştirmez. Onun anlatısı, 1960'ların "toprak reformu", "kırsal kalkınma" ve "aydın-köylü diyalogu" tartışmalarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle *Yaşamak İçin*, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*, Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*, Ali Kemal Gözükara'nın *Bıldırınlar* ve Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* gibi eserleriyle aynı düşünsel damar içinde okunmalıdır. Ancak Demiray, bu yazarlardan farklı olarak anlatısına öğretmen kimliğinin getirdiği gözlemsel soğukkanlılığı ve toplumsal sorumluluğu taşır. Onun köyü bir "sosyal laboratuvar" değil, kendi vicdanıyla hesaplaşan canlı bir organizmadır.

Doğa, Emek ve Kaderin Diyalektiği

Romanın ilk bölümü, Kambur Ali'nin harman ye-

rinden eve uzanan yolculuğuyla başlar. Toz, sıcak, yorgunluk, kuraklık... Demiray'ın ayrıntılardaki ısrarı, doğayı bir dış mekân değil, insanın ruhsal devamı olarak kurgular. Ali'nin "düşmanlar geliyor" diye içten içe fısıldadığı bölümler, aslında insanın doğayla değil, kendi yazgısına teslim eden düzene karşı savaşını temsil eder. Bu anlamda *Yaşamak İçin*, yalnız bir geçim mücadelesi romanı değil, varoluşun metafiziğini halk bilinciyle kuran bir destandır.

Demiray'ın dili sade, ama metaforiktir: "Toprak can'dır; yaşamak, güzel yaşamak." Bu cümle, romanın felsefi omurgasını oluşturur. Toprak, burada sadece üretim alanı değil, ahlaki bir ölçüdür. Yazar, köylünün yoksulluğunu yalnız ekonomik bir sonuç olarak değil, insanın insana yabancılaşmasının sonucu olarak yorumlar. "Ağalar, beyler için hep gün iyi, hava hoş," diyen Ali'nin sesi, köylünün sınıfsal bilincine giden ilk kıvılcımı taşır.

Ancak bu bilincin uyanışı, öfke değil, düşünceyle yoğrulmuş bir direnç biçiminde gelişir. Bu tutum, Demiray'ın "mistik kabullenme"ye değil, "etik sabır"a yaslanan insancıl tavrını gösterir. Yazar, romanın her satırında emeğin kutsallığını yüceltir: samanı çuvallara dolduran eller, "buğday tanelerini altın gibi gören gözler", üretim eylemini bir törene dönüştürür. Bu kutsallaştırma romantik değildir; aksine, eğitici realizmin bir aracıdır. Okur, her emek sahnesinde yalnız bir köylünün değil, bir halkın direncini görür. Bu yönüyle Demiray'ın romanı, hem bir belgesel hem bir içsel vaazdır.

Halime'nin Bilinçlenmesi ve Sessiz Ağıdı

Romanın ikinci eksenini, Halime'nin iç sesi oluş-

* Demiray M.Güner, *Yaşamak İçin*, Roman, gözden geçirilmiş 4. Baskı, Ürün Yayınları, 2025.

turur. Erkeğin dünyası dışarıda (harman, toprak, kuraklık), kadının dünyası içeridedir. Halime'nin ağrıları, Anadolu kadınının toplumsal sessizliğini delip geçen bir bilinçtir. "Hey gidi günler hey!" diyerek kendi gençliğini sorgularken, aslında köylü kadının varlığını hiçe sayan düzeni de sorgular.

Demiray, Halime'nin dilinde bir kadın-halk felsefi yaratır: kaderi kabul eder gibi görünür ama aslında "düzeni" teşhir eder. Kadının "toprakla, açlıkla güreşen" bedeni, üretimin görünmeyen yükünü taşır. Onun yaşamı, "yoksulluğun metafiziği"dir. Bu nedenle Halime'nin "Yaşamak bu mu yalnız?" sorusu, romanın başlığıyla doğrudan diyalog kurar: Yaşamak yalnızca sürdürmek değil, anlam üretmektir.

Bu sahnelerde Demiray, klasik köy romanlarındaki "ana figürü"nden farklı bir kadını çizer: öğreticiliğin farkına varmış, sezgisel bir bilince ulaşmış bir kadın. Kadınların dam başında bulgur savurduğu, "kıyamet" üzerine konuştuğu sahne, köyün kolektif bilincini görünür kılar. Konuşmalar, inançla gerçekliğin çatıştığı bir mikro-evrendir. Bu evren, aynı zamanda eğitimci yazarların hedeflediği "aydınlanma halkaları"nın ilk biçimidir: halkın kendi deneyiminden doğan düşünce, diyalog yoluyla kolektif bir bilince evrilir.

Eğitimci Roman Geleneği ve

Demiray'ın Konumu

Demiray, Köy Enstitülü bir kuşağın mirasçısıdır. Roman, doğrudan bir enstitü sahnesi içermez; fakat zihinsel yapısı bütünüyle o öğretici etikle yoğrulmuştur. Köy Enstitüleri, köylüyü "nesne" olmaktan çıkarıp "özne" kılmayı hedefleyen bir eğitim modeliydi. Demiray'ın karakterleri de bu hedefin bireyselleşmiş izlerini taşır: Ali'nin çalışkanlığı, Halime'nin sabrı, çocukların "karınca titizliğiyle buğday tanesi toplaması" —hepsi **çalışma-bilinci-dayanışma üçgeninin** pedagojik yansımalarıdır.

Roman, bu anlamda yalnız "köy gerçekçiliği" değil, bir toplumsal eğitim romanıdır. Demiray, didaktik olma tehlikesine düşmeden öğretir; yani "öğreten edebiyat"ın en incelikli biçimini kurar: eylemle düşünceyi birleştiren anlatı. Kambur Ali'nin kızlarına söylediği "Bir saman çöpü bile düşürmeyin ha! Dam-

laya damlaya göl olur," sözleri, halk pedagojisinin özüdür. Bu cümle, hem ahlaki hem ekonomik bir bilinç taşır; kıtlık içinde bile üretim değerinin korunması, çalışmanın etik sorumluluğu... İşte Demiray'ın eğitimci estetiği tam burada belirir: çalışmayı bir ibadet, emeği bir düşünme biçimi haline getirir.

Bu anlayış, dönemin "eğitimci yazarları" arasında yankı bulur. Fakir Baykurt'un "örgütlü köy" idealiyle, Talip Apaydın'ın "okuyan köylü" figürüyle, Mehmet Başaran'ın "sorgulayan öğretmen" tipiyle aynı damardadır. Ancak Demiray'da bu tipler dışsal değil, içseldir: karakterin bilincine sinmiş durumdadır. Onun romanında aydın-köylü karşıtlığı yoktur; çünkü Veysel'in sözündeki gibi, "gönül gözüyle görmek" Demiray'ın da insan anlayışının merkezindedir.

Anlatım Biçimi ve Estetik Tutum

Yaşamak İçin'in anlatımı, belgesel gerçekçilikle şiirsel iç sesin birleşimidir. Demiray, gözlemlerini istatistiksel bir doğrulukla aktarır, fakat bunu şiirsel bir bilinçle işler. Romanın açılışındaki kağın sahnesi, bir resim kompozisyonu kadar ölçülüdür: renk, doku,



ses hepsi organik bir bütünlük içindedir. Bu biçem, Cahit Öztelli'nin derlediği halk anlatılarına, Veysel Kaymak'ın köy betimlemelerine yakın bir söz doğallığı taşır. Ancak Demiray, folklorik malzemeyi romantize etmez; onun amacı halk kültürünü statik bir folklor değil, dinamik bir bilinç alanı olarak göstermek.

Bu nedenle anlatı dili, "duygu-gözlem-eleştiri" üçlüsünü dengede tutar. Kambur Ali'nin doğayla konuşması, Halime'nin kendi kendine konuşması ve kadınların dam üzerindeki diyalogu, hepsi iç monolog biçiminde kurgulanmıştır. Bu biçim, köylünün iç dünyasını dışa vurur ve "sessiz sınıfın sesi"ni oluşturur.

Romanın şiirselliği, doğa tasvirlerinde doruğa ulaşır: "Gökyüzü aylardır tepede asılı duran bir mavi ayna." Bu tür cümleler, dilin içsel müziğini toplumsal bir ağıda dönüştürür. Demiray'ın anlatısında doğa, Tanrı'nın değil, insan emeğinin aynasıdır. Bu da romanın mistik değil, insan merkezli bir etik realizm üzerine kurulu olduğunu gösterir. Başından beri romanın kurgu, dil ve temasını bütünsel olarak göz önünde bulundurduğumuzda, Demiray'ın gözlem gücünün ve anlattığı konulara hakimiyetinin incelikleri bütün yalınlığı ile görülmüş olur. Romanı başarılı kılan da yazarın anlattığı toplumsal kesimi çok iyi tanıyor olması ve onların psikolojini bilmesidir.

Köyün Bilinci, Kente Dair Umut

Roman boyunca kent yoktur ama kentin gölgesi vardır. Köyde konuşulan "gazata haberleri", "kıyamet söylentileri" modern dünyanın uzaktan yankısıdır. Köy, kendi içine kapanmış görünür ama aslında modernleşmenin eşiğindedir. Demiray'ın mesajı açıktır: kurtuluş ne kör bir tevekkülde, ne kör bir isyanda — kurtuluş bilgidedir.

Eser, Cumhuriyet'in halkçılık idealinin edebi bir yankısı olarak okunabilir. Kambur Ali'nin sürekli "düşmanlar geliyor" deyişi, yalnız kıtlığı değil, bilgisizliği ve feodal bağımlılığı da temsil eder. Romanın sonunda açık bir çözüm yoktur; ama bu belirsizlik, Demiray'ın umut anlayışının bir gereğidir: umut, dışarıdan verilmez, içerden doğar. Bu iç kaynak, eğitimidir, ama okul duvarları içindeki değil, yaşamın içindeki eğitim.

Romanın İzlekleri

Demiray'ın romanı dört temel izleğe yaslanır:

- 1. Yoksulluk ve Doğa:** Kurak topraklar, çatlamış eller, kuruyan otlar —insanın doğayla eşitlenmesi.
- 2. Emek ve Onur:** Çalışmanın kutsallığı, emeğin insanı insan kılması.
- 3. Kadın ve Dayanıklılık:** Halime'nin iç sesiyle kurulan varoluş bilinci.
- 4. Umut ve Bilinç:** Bilginin, dayanışmanın, üretimin kurtarıcı gücü.

Bu izlekler, birbirine geçerek romanın başlığını anlamlandırır: "Yaşamak için" değil "yaşamak adına", yani salt hayatta kalmak değil, anlamlı bir varoluş için yaşamak.

Sonuç: Yaşamak Bir Bilinçtir

M. Güner Demiray'ın *Yaşamak İçin* romanı, Türk köy romanı geleneğinin olgun örneklerinden biridir. Yazar, köylüyü acıların nesnesi değil, düşüncenin öznesi olarak konumlandırır. Romanın her karakteri — Ali, Halime, çocuklar, köy kadınları— insan olmanın dayanıklılığını temsil eder. Bu dayanıklılık, kadercilikten değil, insana inançtan doğar. Eser, eğitimci yazarların misyonunu edebiyatta sürdürür: öğretmek, ama vaazla değil, yaşantıyla; değiştirmek, ama öfkeyle değil, bilinçle. Demiray'ın köylüsü, artık yalnız toprağa bağlı değil; o, düşünmeye başlamış insandır. Bu düşünme, tıpkı tohum gibi, toprağa gömülür, yeşerir, bir halkın uyanışına dönüşür.

Sonuç olarak, *Yaşamak İçin*, Türkiye'nin çok katmanlı toplumsal yapısını içerden kavrayan, "yaşamak" fiilini ahlaki bir eyleme dönüştüren, gerçekçi olduğu kadar şiirsel bir eserdir. Demiray'ın romanı, bir dönemi anlatmakla kalmaz; Fadik'in ağzından şu cümleyi yineler: "Yenilmedik, yenilmeyeceğiz!... Kızılmak gibi kabarcacağız. Hakkımız neyse alacağız onu yaşamak için... İnsan gibi..."

İbrahim Halil Ergin

ÖDEV

I. Sayfa

Ey ödevlerini yapan çocuk,
defterin ne güzeldir öyle.

II. Sayfa

Yaz gecesinden toplanan yıldızlarla
süsledik kapağını;
gazeteyle kapladık sonra,
cinayet haberlerini tersine çevirerek.

III. Sayfa

Ey defterini göğsüne bastıran çocuk,
ismini ne güzel yazmışsın.

IV. Sayfa

Biraz hayat bilgisi, biraz matematik,
biraz kokulu ağaç resimleri...
Bir kuştan daha özgür ters M harfi
ne güzel duruyor defterinde.

V. Sayfa

Ey kalem tutmasını öğrenen çocuk,
ne güzel karalamışsın sayfaları.

VI. Sayfa

Okuyup yazmasını,
oturup kalkmasını ne çabuk öğrendin.
Ödevlerini asla unutmayan Kant Amcan,
gurur duyardı seninle
şu defterini görse.

VII. Sayfa

Ama ey çocuk,
neden kararıyor sözcüklerin
sayfaları çevirdikçe?
Nereye uzanıyor şu çizdiğin borular,
şu vanalar neyi gizliyor dişlerinde?



VIII. Sayfa

Sayfaları çeviriyorsun ey çocuk,
burnumuza gaz kokuları geliyor;
kan sızıyor, petrol sızıyor
defterinin dikişlerinden.

IX. Sayfa

Yeni oyunlar mı öğreniyorsun
ey ahlaklı çocuk?
İsim: Herr Getto.
Şehir: Varşova.
Hayvan: Çingene.
Yoksa başka bir oyun mu
şu adam asmaca dediğin?
Beş harfli: Ölmek.

X. Sayfa

Ey defteri dürülen çocuk,
defterin bir zamanlar
ne güzeldi öyle.

İBRAHİM HALİL ERGİN

1997 yılında Batman'da doğdu.

Akdeniz Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği bölümünden mezun oldu.

Aralarında Külliye, Varlık, Türk Dili dergilerinin de olduğu birçok yayın organında şiirleri yayınlandı. Düşünde harflerle didişen, imdadını sözcüklerde arayanlardan biri.

Eski Yara

Coşkun Eroğlu

Güneş batmak üzeriydi. Karadeniz'in azgın dalgalarına çarparak gelen nemli bahar rüzgarı arabayı titretiyordu. Tepenin üzerindeki konağa giden adam, tüfek sesiyle irkildi. Kurşun arka kapıya saplanmıştı. Korkarak birden direksiyonu kırdığı için az ileride yoldan çıktı. Kendine gelir gelmez istop eden motoru çalıştırdı. Ancak çukura giren arabanın ön tarafı havada olduğu için ilerleyemiyordu.

Kurşunlar yolun solundaki ağaçların içinden geliyordu. Belindeki revolverini çekip kapının arasından ateş etmeye başladı. Son mermisi kaldığında ise sağ taraftaki kapıyı açıp sonunda kendini dışarı attı.

Güneşin battığı yerde soluk bir ışık kalmıştı sadece. Ardıçların içinden ormana kaçarken bu defa kurtulamadı. Omzunu sıyıran kurşunla düştü yere fakat çok geçmeden kalktı ayağa. Acı içinde koşmaya çalışırken 'Neden, tüm bunlar neden oluyor?' diye soruyor bazı anılara ait anlar gözlerinin önünden geçiyordu.

Kırk yıl önce ağaç işleri yapan bir dağ köyünde doğmuştu. Yaşadığı yoksulluğun ilerleyen dönemlerde nasıl utanç veren bir acıya ve yalnızlığa dönüştüğünü tüm hücreleriyle hissetmişti. Ancak her nasılsa yaşama tutunmayı bırakmamıştı. Şimdi yaşadığı bu yeni bölgede kurduğu kereste fabrikasında yüzden fazla işçi çalıştırıyordu...

Peşini bırakmayan amansız takipten bir türlü kurtulamıyordu. Ölümün yaklaştığını hissetmişti. Buna artık razı gibiydi fakat sonraki hedefin eşi ve küçük oğlu olmasından korkuyordu. En azından onun kim olduğunu öğrenmek için tüm kalbiyle yalvarıyordu. Yalpalayarak ilerlerken nihayet bir ağaca yaslandı. Adım atacak gücü yoktu. Başını önde bekledi. Omzun-

dan akan kanlar çürümüş güz yapraklarının üstündeki aynı noktaya damlıyordu. İlerideki bir ağacın yanında beliren silueti fark edince son kurşununu oraya doğru sıktı fakat aynı anda alınına bir kurşun yedi. Kendini bıraktığında ise duası kabul olmuştu. Çünkü yüz üstü yere yığılırken zaman birden durmuştu.

Geçmiş hayatında da arzuladığı şeydi aslında bu. Taşıyamadığı içi öfke, hüznün ve yalnızlık dolu et yığınının kurtularak özgür olmak! Artık yere yarım metre kala duran vücuduna bakıyor ve inanmamakta zorlanıyordu. Havada asılı kalan vücudunun yanından ayrılarak ilerledi.

Az sonra omzunda tüfeğiyle atış pozisyonunda donup kalan kumral saçlı adamı gördü. Kaşının hizasından çenesine kadar uzanan yara izi göze çarpıyordu. Koyu yeşil bir göcek giyen adama bakarken hayatında hiç hissetmediği bir acı duymaya başlamıştı. Kanla soğuyup, bilinçle manipüle edilmeyen bu çıplak acı etin ve kemiğin içinde yaşanandan daha farklı bir ateşle yakıyordu onu. Öldükten sonra da huzura kavuşmanın ne denli zor olduğunu düşünürken mekandan sıyrılarak yaklaşık beş yıl öncesine gitti.

Şu anki varlıklı hayatının kurulmasını sağlasa da yıllarca kabusunu gördüğü o günü şeffaf bir perdenin ardından izliyordu: 'Doğudaki bir kasabanın karşısındaki ören yerinin yakınlarında geceden başlayan kazı onları taş bir bloğa getirmişti. Onu biraz olsun aralayıp fenerle baktıklarında aşağıda bir yer belirmişti. Yüzyıllardır ışık görmeyen bu yerin zemininde çini mavisi mermerler vardı. Birbirlerine sarıldıktan sonra arkadaşı yukarıda ağaca bağlanan iple, dar bir koridordan inmeye başladı. Yaklaşık otuz metre aşağıda olan yere vardığında bağırdı. Ancak gün doğmak üzeriydi. Onun için acele ediyorlardı. Ka-

lın bezle sarılan heykeli yukarı çektikten sonra onu sevinçle ilerdeki pikaba taşıdı. Arkadaşı ise oldukça yorulmuştu ve zorla çıkıyordu. ‘Yapamıyorum!’ diye, seslendiğinde; ipi çekerek yardımcı olmaya çalıştı ona. Fakat bunun imkansız olduğunu anladığında vazgeçti. O arada, arkadaşı tırmanmayı bırakarak beklemek istemişti. Biraz sonra yukarı hamle yaptığında ise kafasını bir kayaya vurdu. O anda bir feryat ve çarpma sesi geldi. Biraz bekleddikten sonra elleri titreyerek fenerle baktığında arkadaşı yerde yatıyordu. Üstelik başının olduğu yerde, koyu bir leke büyüyordu. Oraya bakarken dondu kaldı. Ancak ilk ışık demetleri karanlığı yırtarken kasabadan tüfek sesleri gelmeye başladı. Ne yapacağını bilemiyordu! Onu bir yıldır tanıyordu. Köyünün bağlı olduğu kentte, define hikâyelerinin eksik olmadığı akşamcı kahvesinde tanışmıştı onunla. Fazla konuşmayan, bazen gülüşü bile buz gibi olan adamlar aylarca omuz omuza çalışmıştı. Aşağıya bakarken artık ağlamaya başladı. Ellerini önce kalbine götürdü sonra ona uzanmak istercesine aşağıya uzattı. En sonunda pikaba doğru koştu...’

Geçmişe yaptığı seyahat orada sonlanmış, zamanın durduğu yere tekrar gelmişti.

Şimdi arkadaşının yaralı yüzündeki donan ifadeye bakarken tüm bu olanlara hala inanamıyordu. Konaktaki ailesine zarar verip vermeyeceğini düşünürken bir anda fark etti. Kürek kemiğinin üstünde kan izi vardı. Hemen ön tarafa geçip baktı. Koyu yeşil gocuğu, kalbin olduğu yerden delinmişti.

Artık rahatlayıp çözünmeye başladığında ise zaman durup kaldığı yerden yeniden akmaya başladı.

SON



Güler Özçelik

YÖN

Ana yön ara yön
 İnsanların gideceği yeri
 Kim bilecek senden başka
 Yönü ne tarafa düşer
 Hangi çıkar kapısında
 Pusulayla mı bulacağız yönümüzü
 Nereye gideceğimizi
 Sevgiler mi belirler, nefret mi
 Sadece kendilerinden olana
 Adaleti nerede arayanlara
 Pusula mı yön gösterecek
 Yanlış yola saptığımızı
 Kim bilecek bizden başka
 Nerede olduğumuzu.
 Dünya ne tarafa kayıyor ana
 Biz ne tarafa hangi yana.

DAMLANIN ŞAİRİ

DENEME

Zerrin Taşpınar

1965 DOĞUMLU Haydar Ünal'ı, Özgen Seçkin'le DAMAR dergisini kurdukları yıllarda tanıdım. Heyecanlı, içi içine sığmayan, yerinde duramayan bir genç şairdi. O kadar heyecanlıydı ki cümlelerini tamamlamaması, el kol hareketleriyle sözünü bitirmesi hem çocuksu hem de sevimli gelirdi bana... Küçük kardeş gibi gördüm onu çoğunlukla...

1991 yılında Damar yayınlarından çıkan "SİĞMADIM" şiir kitabı ile kendini tanımlıyordu sanki... Ölüm, aşk, hüznün, yolculuk temalarını, toplumsal bir anlayışla şiirine yansıtan, bireysel acıları toplumsal sorunlara bağlayan, bunlarla açıklayan genç bir şair vardı karşımızda...

Hapisler, hücreler, görüş günleri... 12 Mart ve 12 Eylül'ün yarattığı baskılar bütün ağırlığıyla abanır bu şiirlere. Yaşananları bazen aşkla bazen bir çocuğun gözünden anlatır Haydar:

Hangi sevgi uğruna düştüğünü zindanlara
Okumak isterim gözlerinden
Okumak baba...

Sınıf mücadelesinin, hatta devrimci olmanın bile birden fazla mağduru vardır ve o mağdurların çoğunu toplum bilmez. Şair bilinmeyen mağdurları anar dizelerinde... Devrimci babası tutsak edilen bir çocuğun öğrenim sorusudur şiirde sorulan... Babanın zindana düşmesinin nedeni bellidir oysa. "Demir, çelik, tütün ve pamukla kavganın tam ortasındayız" der şair. Devrimcileri, Ölüm Goncaları başlıklı şiirinde şöyle tanımlar:

Tıpkı bir dülger balığı gibi parçalayarak ağları
Derin suların dibinde

Yeşil yosunlarla sevişerek giriyorsunuz tarihin gerdeğine...



Kitap, babasını yitiren 9 yaşında bir çocuğu anlatan dizelerle biter. O çocuğun tek sığınağı "onur kalesi" gözleridir annesinin.

Haydar Ünal, sevdası ve inancıyla, hiçbir yere, saraylara, tapınaklara sığmayan bir şairdir. Yaşama sarılırken, tüm güzelliklerden herkesin pay almasını ister. Bunu sağlamak içinse dünyanın düzeninin değişmesi gerekiyorsa değişmelidir. Yeter ki umut yeşersin...

Haydar'ın 2. Kitabı YÜZÜMDEKİ NEHİR de artık zamanın ve tarihin altının çizildiği şiirlerle karşılaşırız. 12 Eylül'ün yarattığı acılar sezilir dizelerde:

Çocuksun deme bana
Neden anlamıyorsun
Çağların girdabında yükselen etimin kokusuydu
Gümüş tepsilerde generallere sunulan.

Erdal Eren görünür dizelerde. Dün gibidir yaşadıklarımız... Ancak hepimiz bir kez daha anlarız ki... bugünün taşları 12 Eylül'de döşenmiştir...

2002'de GELSEYDİN O GÜN, 3. Şiir kitabıyla karşılamızdaydı Haydar. Sunullah Arısoy ve Ses Şiir ödülünü kazanan bu kitapta bir dize, bir soru çakılıp kaldı belleğimde:

Doruklarda buz tutuyor temmuz
Yanık gülleri yüklenip
Gitmek mi kalıyor bana
Bize bu mu kalmıştı?

Evet... bize o yangın yerinden, gençlerimizin yarım kalan yaşamlarını... arkadaşlarımızın anılarını... dumanı tüten bavullarını... okuyup bitiremedikleri kitaplarını yükleyip omuzlarımıza yaşamak kalmıştı. O otelden sağ çıkarken, yaşamımızın bir bıçak dar-

besiyle ikiye bölündüğünü ve artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını... hepimizin derin bir kesikle değişeceğini biliyorduk... Yan bina ile otel arasındaki boşluğa atlarken, Haydar'ın pencere camından kesilen omzu... oradan sızan ince kan... kuduran kalabalıkla aramızdaki davaydı aslında.

Madımak katliamı bizi hayatın olağanlığından koparmıştı. Haydar'ın dizeleriyle sevgi de payını aldı bu kopuştan:

Özledim diyemem

Yakılmış şairler gelir aklıma

O sevdim diyemez

Son imgeler gibi.

Kitabın son dizeleri bizleri tanımlıyor belki de... sağ kalanları:

Ses

Ve yüz

Kenarları yanık bir fotoğraf

İnsanın kendini unuttuğu yerde

Hiçbir albüme sığmadı...

İçi içine sığmayan bir çocuk olarak tanıdığım Haydar, otelden sağ çıkan insanla aynı kişi miydi?

Değildi elbette... Omuzundaki kan çoktan durmuştu ama içi hep gizlice kanayacaktı...

Bu ilk üç kitapta sık kullanılan temalar aşk, ölüm, hüznün, yolculuk ve zamandır. Zaman, 4. Kitapta (YÜRÜYEN ZAMAN) şairimizi ustalık evresine taşıyan temadır. Haydar; gelişmiş, o çocuksu (çokça da sevimli) telaşı yatışmış, yine de heyecanlı ama biraz da sabra yaslanmış bir kimlikle gözükür kitaptaki dizelerde.

YÜRÜYEN ZAMAN, şairin sesine tutunduğu derişe adanmıştır. Kimdir bu derviş? Kitabı okudukça tanırsınız onu.

Kitabın ilk sayfalarında, üçüncü şiirde bir söylene yer alır: İbrahim Peygamberin (tahmini 1263) yakılma söylenesi. Haydar Ünal bu söyleneğe gönderme yaparak başlar DAMLA'yı şiirleştirmeye. İbrahim, putlara inanmadığı için, Firavunun gazabına uğramış, ateşte yakılarak ölüm cezasına çarptırılmıştır. Halk odun yığmaya başlar. İbrahim yığının ortasına bağlanır ve odunlar tutuşturulur. Bir karınca – bazı kay-



naklara göre güvercin- ağzında bir damla suyla ateşe gitmeye çalışır. "Bu kadarlık suyla söndüreceğini mi sanıyorsun?" sorusuna yanıtı ibretliktir: "Söndüremeyeceğimi biliyorum maksat tarafım belli olsun!"

Haydar bu söyleneğe bizim Sivas'da taşlanıp yakılmamızı birleştirir: Firavun gibi tüm egemenler... düzenden çıkarları olanlar inançları kullanıp, özgür düşünceyi yok etmek istemiştir tarih boyunca çünkü... Biz de Sivas'da özgür düşünmeyi, fikir açıklama özgürlüğünü, yazma özgürlüğünü temsil ediyorduk... Bu nedenle yakıldık.

İbrahim'e su taşıyan karınca

Bilir

Damlanın sudaki gerçeklik payını

Tarihin bulanık gölgelerinde

İrinle yakılan ateşe doğru

Madımak kadar

Sivas kadar

Bağışlanmaz acısına yürür.

DAMLA'yı barındıran sözcükler ırmak, deniz, yağmur bulutları, kan, ter girer dizelere kitap boyunca... DAMLA bazen zalimin ateşini düşürür, içimizi yakar... Bazen bulutların unuttuğudur... Bazen balıkçıların teridir ve güneşi yansıtır içinde... Bazen yanı başımızda akıp gider de umursamaz geçtiği kıyıları... Bazen yanılıp çöle düşer... Alnımızdaki emek teridir DAMLA... Emeğimiz çalındıkça artar ve ağırlaşır....

İnsan bedeninin çoğu su olduğuna göre... düşünün taşıdığımız DAMLALARI... Her DAMLA'nın bir öyküsü, bir serüveni varsa da... taşıdığımız her DAM-

LA bize benzer giderek... Kitapta benim hayran olup peşine takıldığım DAMLA, dün kuşun ya da güvercinin İbrahim'e taşıdığıdır... bugün Haydar'ın şiiri olur akar yüreğimize...

Şair kendi anıları kadar, toplumsal belleğin anılarıyla da yaralıdır... Hallac-ı Mansur örneğin... Pir Sultan, Nesimi... Şiirini adadığı dervişlerdir belki de... Çektikleri acıyı, şairimizin ta içinde duyduğu ozanlardır... Kaderimizin benzeştiği ustalarımızdır... Öldürümle, ölümlle sınanan ustalarımız... YÜRÜYEN ZAMAN'da peşine düştüğüm DAMLA'ya TAŞ imgesi eşlik eder zaman zaman... Sivas'ta otele atılan taşlar. İşkenceyle insan öldürmek üzere tasarlanmış Recm taşları...

Aslında taşın suçu yoktur elbette. Taşları üst üste koyarsak sığınak olur... Zalimin elindeyse silah... Doğadaki her element insanın onu biçimlendirmesiyle değişir... dönüşür... İnsandır iyiliğin de kötülüğün de özü... Tanrının bile iyi ya da zalim yüzüdür insan...

Haydar "Yüzülmüş derimi taşıyorum" derken, çektiği acının boyutunu duyumsatır okura... Böyle söylerken bile direncini yitirmez... umudunu da... Kendine, şiire, sanata, insanın; kapitalizmin ne kadar çabalasa da yok edemediği iyi yanına güvenerek tazeler umudunu...

Beklesin diye

Çağların yorgunluğunda

Taşın uğultusuna dondurulmuş hayatlar

Aklıma rastlıyorum mağara yontularında

Belli değil mi

Sırtımdaki kırbaç ve kılış izlerinden

Bir dil doğacak biliyorum

Sürekli bana bakan suretlerden

Asırların anlamı

İmgelerin o derin sonsuzluğunda

Sınırsız bir dünya kımıldayacak

Az ötemde duran

Şu köle tüccarı

Tüm zamanları içeren

Ağır yokluğudur insanlığın...

Köle tüccarlarının – 21. Yüzyılın köle tüccarları da dahil- insansız kimliklerine karşın bir dil doğacaktır ve bu dil eşit paylaşımın... kardeşliğin dili olacaktır elbette... Şairimizin çeliğe su verir gibi özendiği dil... şiir...

Dünyamızın ve ülkemizin asla doymayanları... bir lokma ekmeği olanların bile sofrasına göz dikenleri... Haydar'ın ve bizim savaşımız onlarla... Onlar DAMLA'yı içimize keder sokmak için... taşı yaralamak üzere kullanırlar... Filistin halkını yok edip, yurtlarını rant olarak kullanmayı düşlerler... Bizim düşlerimiz bile çatışır onlarla...

Son kitabı YÜRÜYEN ZAMAN'la Dervişliğe yürüyen Haydar Ünal, DAMLA'nın öyküsüyle "şiir nedir?" sorusuna da yanıt veriyor bence...

Not: Bu yazı, 22 Kasım 2025 tarihinde Ankara'de BİSED'in düzenlemiş olduğu etkinlikte yapılan konuşma notlarından yola çıkarak yazılmıştır.



Senem Gökel ile Söyleşi

EMRAH ÖZTÜRK

Merhaba Senem. Kitabının başlığı olan “Kapadım Kapıyı” ifadesi sanki bir bağlantının kesilişini çağırıyor. Ya bir yerden çıkıp gidiş ya da bir geri dönüşün; dolayısıyla da birilerini / bir şeyleri içeriye veya dışarıya kilitleme hissini veriyor. Gerçekten böyle mi?

Başlık, kitabın içeriği bağlamında elbet çeşitli şekillerde okunabilir – kitabın detaylarına indikçe başlığın anlamları birbirine bağlı şekilde çeşitlenecektir. Benim için temelde, dünya ve toplum içinde bir duruşu, varoluşu, yazarın kendini ve yaratıcılığını gerçekleştirebileceği alanı temsil ediyor. Başlığı, çağımızda varoluşuna alan bulamayan, törpülenmeye çalışılan, ne olması, nasıl olması gerektiği devamlı kendisine söylenen insanın, özelde de kadının, özünü korumak için direndiği, kendine sadık kaldığı, yaratıcılığını daha özgürce dökülebileceği bir yer ve/ya eylem biçimi olarak tanımlayabiliriz.

Kitabında sana ait illüstrasyonlar da yer alıyor. Sadece sözcükler değil, biçimler, çizgiler de şiirinin bir parçası. Bu konuda neler söylemek istersin?

Resmi şiirin bir parçası olarak değil, yaratıcılığımı aktardığım alanlardan biri olarak görüyorum. *Kapadım Kapıyı* kitabındaki şiirlerle desenler aynı dönemin, deneyimin yaratımları olduğu için uyuyorlardı. Bu dönem Londra yıllarımın 2015-2017 aralığına denk gelir. Bu nedenle desenleri de kitaba eklemek istedim. Böylelikle kendi tarihimi, yaşantımı da kayıt altına almış oluyorum. Deneyimimi daha bütün ve anlamlı kılıyor. Elimin değdiği şeyler bakış açımı yansıttığı için, şiirimde azla konuşan yoğunluğun, desenlerimde de kendini gösterdiğini düşünüyorum.

“Günümüzde kadın olmak zor, şair bir kadın olmak daha zor...” demiştin bir söyleşinde. Kapadım

Kapıyı, bu zorluğa da değiniyor, diye düşünüyorum. Ne dersin?

Evet, ilk soruya verdiğim cevaba ek olarak kapısını kapadığınız ve penceresi olan bir oda şaire yaratıcı bir alan sağlar. Gerçekte bir oda gereklidir – bu noktada Virginia Woolf’un ‘Kendine Ait Bir Oda’sı aklıma gelir. Bunun yanında, odayı içinizde de taşıyabilirsiniz. Kadını görmeyen bir dünyada, görünmezliği görünürlüğüne baskın olan Kıbrıslı-şair-kadın kimlikleri bir araya geldiğinde, çıplak gerçekliği dik durarak sunuyorsanız, ataerkil anlayışı destekleyen kadınları da içine alan bir toplumda sizin fikirlerinizi, bağımsızlığınızı, kendiliğinizi ortaya koymanız rahatsız edici olabilir. Kimse için küçülmezsiniz. Kapladığınız alan için özür dilemezsiniz. Kitabın başlığı bu anlamda da anlam kazanıyor. Bunlardan bağımsız kendi yolunuzda istikrarlı bir şekilde ve yeri geldiğinde parlayarak yürümeniz sığ çevreyi rahatsız edebilir. Bu durum sadece yazarlar için geçerli değil diye düşünüyorum, fakat kadınlar için daha zor. Ahlak değerleri yozlaşmış toplumlarda yalnızlaşmayı göze alarak yürüyebilmek cesaret gerektiriyor. Bunu Kıbrıs özelinde daha ayrıntılı düşünebiliriz. Ancak kökeni fark etmeksizin, dünyanın birçok toplumunda kimi sanatçılar zamanında anlaşılmaz, hatta küçümsenir; kendi zamanında değil sonrasında, o da şanslıysa, yerini bulur – ki bu da şüphelidir, popüler kültürün elinde yüzeysel bir araca da dönüşebilir. Yine de iyi okuyucu her zaman vardır.

Kıbrıs’a, kendi şiirinin penceresinden bakacak olursan; nasıl bir görüntü görüyorsun?

Elbet bir şair şiirinin nasıl bir pencere sunduğunun farkında olarak yazmalıdır. Benim işim, eğer pencere benzetmesini kullanacaksak, pencereyi çizmek, açıklamak değil. Olabildiğince açıklamaktan geri durmaya çalışıyorum, kitabı okuyucuya teslim etmeyi tercih ediyorum.

Foto: Mehmet Nevzat Erdoğan



1. Kapadım Kapıyı üç bölümden oluşmakta. Hatta kitabın adı da ikinci bölümün başlığından geliyor. Merak ettim, dosyanı hazırlarken biçimsel anlamda bir öngörün var mıydı? Yoksa süreç geliştikçe, kendi kendine mi şekillendi?

Taslağı oluşturmaya başladığımda bunu görebildim. Hayatı yaşıyor ve yazıyorum. Başka yerde de söylediğim gibi, sözcükten yaşama gitmiyorum, yaşamdan sözcüğe gidiyorum. Belli dönemin şiirlerini bir araya getirdiğimde, kitabı bölümlere ayırdığımda ve dönüp yaşadıklarımaya baktığımda, ortaya çıkmakta olan kitabı bütünselliğiyle algılayabiliyor ve bu bütünsellikle kitabı oluşturuyorum. Kitap okuyucunun eline geçtikten sonra, kitabın bütünlüklü olduğunun söylenmesi hoşuma gidiyor, demek ki amacıma ulaşmışım. Birkaç kitabı bu şekilde çalıştıkça, artık dönemlerimin farklılıklarını yakalayabildiğim için sonraki kitabın atmosferini önceden seziyorum ve bu yazım sürecimi de etkiliyor. Şimdiye kadar iki kitap yayımladım, bunlar iki farklı dönemi yansıtıyor, oysa şu an beşinci dönemimdeyim. Kendimi, içinde bulunduğum yaşamı şimdi daha kolay okuyorum. Önceki kitap hazırlama süreçlerim, içinde bulunduğum zamanda kendi deneyimimi algılama, ayrıca şiir yazma deneyimim konusunda daha bilinçli olmamı sağladı.

2. Şiirini bir geleneğe, bir estetik akıma veya bir yaklaşıma bağlar mısın? Bağlarsan eğer, şiirinin damarları nerelere uzanıyor?

Şiirimi herhangi bir geleneğe, estetik akıma veya yaklaşıma bağlamıyorum. Buna bağlı kalarak yazmıyorum. Şiirim hakkında yazılanları ilgiyle okuyorum – ah, okuyucuya bu geçmiş, diyorum. Bazı durumlarda beni aydınlatan analizler olduğu gibi, öyle bir niyetim yoktu dediğim anlamlandırmalar da oluyor. Nihayetinde bu beni ilgilendirmiyor – metni anlamlandırma çabası belli bir emel için çarpıtılmadığı sürece. Elbet şairin eserlerini bir çerçeveye oturtmaya çalışmak edebiyat tarihini anlamlandırma çabasıdır. Yine de eleştirmenlerin analizleri beni ilgilendirmiyor. Bir şair olarak olması gereken farkındalıkla, kendiliğime, yapmam gerekene odaklanmak. Esas aldığım nokta evrensel olanı yakalamak. Durduğum yer, mikroskoptan kuş bakışına ve onun da dışına geçişkenlik sağlayabilen bir bakış açısı.

Çalışma masanda yeni projelerin var mı?

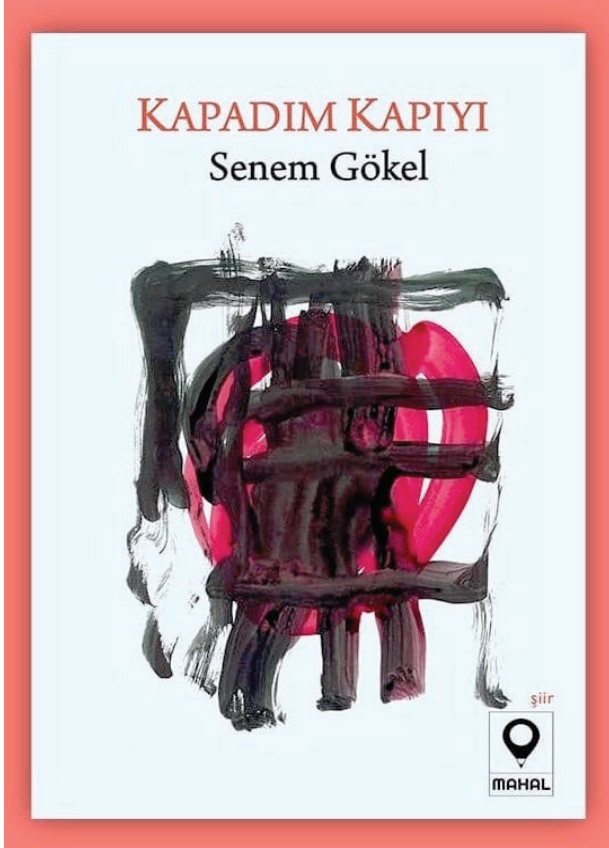
Son zamanlarda, önceden yazdıklarımı gözden geçirip bitirmekle meşgulüm. Böyle böyle son sekiz ayda dergi ve fanzinlerde, daha önce yayımlanmamış doksanın üzerinde şiir yayımladım. Şiir göndermemi isteyen dergiler de oldu. Sonraki şiir kitabımı zamanında çıkarma imkanı bulamadığım için, bu kitapta yer alan, daha önce yayımlanmamış şiirleri de dağıttım. Yıllar önce yazıp bıraktığım öyküleri gözden geçirdim. Birkaç söyleşi ve yazı bitirdim. Dergilerde şiir yayımlamak benim çalışma yöntemlerimden biri. Bu, sırayla tek şiire yoğun şekilde odaklanmamı ve şiire son halini vermemi sağlar. Şiir kitaplarım zamanında

yayımlanacak imkanı bulamazken, kitaptaki şiirlerimi görmüş oldular – süreç uzadı, ben de onları dağıttım. Zaten bitmiş olan şiir kitaplarını gözden geçirmek kalıyor geriye. Bunun dışında kalan şiirleri de bir araya getirip kitaplaştırmak istiyorum. Daha önce başladığım başka projelerim var, onlara daha sonra döneceğim.

Senem Gökel bugünlerde hangi şairleri okuyor acaba?

En son Pablo Neruda'nın Can Yayınları'ndan çıkan 'Ayaklarına Dokunurum Gölgede, Yeni Bulunmuş Şiirler'ini okudum. Deneme, günlük, mektup ve yazmak üzerine olan kitapları da çok seviyorum. Londra'dan son aldığım kitaplar Emily Dickinson'un şiirleri, mektupları, Stephen King'in yazmak üzerine bir kitabı, George Orwell'in kitapları, Wendy Cope, Sylvia Plath ve William Wordsworth'ün şiir kitapları. Soruların için teşekkür ederim, Emrah.

Sorularımı içtenlikle yanıtladığın için çok teşekkür ederim Senem.



SENEM GÖKEL 22 Ocak 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* ve *Kitap-lık* 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 özel ödülünü aldı. Son kitabı *Kapadım Kapıyı* Ekim 2024'te Türkiye'de yayımlandı. Deneme ve öyküleri *Kitap-lık*, *Isırgan*, *Hasat fanzin*, *Yitik Ülke* edebiyat dergilerde yayımlandı. Ortaöğretim kurumlarında öğretmen olarak görev yapıyor.

E-posta: gokel.official@gmail.com

Web-sitesi: www.senemgokel.com

EMRAH ÖZTÜRK (Lefkoşa, 10 Mart 1986) Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV-Sinema Bölümü'nden 2008'de mezun oldu. Film ve Kültürel Çalışmalar yüksek lisans programını 2010'da, İletişim ve Medya Çalışmaları doktora programını ise 2020'de tamamladı. *Evine Dönemeyen Adam* adlı kitabı 79. Yunus Nadi Öykü Ödülü'ne değer görülmüştür. Öztürk ayrıca 2005 yılında *Salamis'in Sütunları* adlı şiiriyle Süleyman Uluçamgil Şiir Ödülü'nü, 2012'de *Bir Leğenin Hikâyesi* adlı öyküsüyle Tarık Dursun K. Hikâye Yarışması'nda Seçici Kurul Ödülü'nü kazandı. *Makas: Bir Masal* adlı öyküsü KKTC Milli Eğitim Bakanlığı'nca edebiyat dersi müfredatına alınmıştır. Öyküleri Sen Varsan Güzel (2015), Öyküden Çıktım Yola (2016), *Geri Dön Hayat* (2016) ve *Aynı Gökyüzü Altında* (2022) adlı kitaplara öyküleriyle, *Türk Sinemasının 100 Unutulmaz Karakteri* (2016) ile *Hayatın Taklidi Dünyanın Derdi* (2022) adlı sinema inceleme çalışmalarına ise yazılarıyla katkıda bulundu. Öztürk, Edgar Allan Poe'dan çevirdiği kimi öyküleri *Usher Konağının Çöküşü* (2019) adlı kitapta topladı.

Haritadan Dünyalar

FATMA AYTEN

Yaptığım araştırmalar ışığında Türk yazınında edebiyat-harita üzerine şimdiye değin kitap oylumunda yapılmış herhangi bir çalışmayla karşılaşmadım.

Yakın zamanda (Ekim 2025) Ürün Yayınları arasında A. Özkan Çakırlar'ın editörlüğünde yayımlanan *Haritadan Dünyalar Edebiyatta Harita İmgesi* adlı derleme, ilk olma özelliğinin dışında haritanın poetik, politik ve estetik boyutlarını hem şiir hem kurmaca hem de tarihsel anlatılar üzerinden tartışmaya açıyor.

Edebiyatın coğrafyayla olan ilişkisi, yazınsal yapıtlarda genellikle arka planda sezgisel bir bağlamda işlenir. Ancak *Haritadan Dünyalar: Edebiyatta Harita İmgesi*, bu ilişkiyi tüm yönleriyle ortaya koyarak haritayı yalnızca bir yön bulma aracı olmaktan çıkarıp, yazınsal kurgunun kurucu unsurlarından biri olarak konumlandırıyor. Kitabın en dikkat çekici yanı, haritayı temsilin ve kurmacanın kalbine yerleştirmesi.

Kitap, altı bölümden oluşuyor ve her bir bölüm farklı yazarların katkılarıyla edebiyat ve haritacılık arasındaki bağları çok yönlü biçimde tartışıyor. Haritanın bir kurgu aygıtı, ideolojik araç ve estetik nesne olarak konumlandığı bu yazılarda, farklı yazınsal türler üzerinden bir tür harita-eleştiri hattı kuruluyor.

İlk bölümde, Çakırlar'ın kaleme aldığı "Yalan, Gerçek, Güzel: Haritadan Şiirler" başlıklı yazı, haritanın şiirdeki izini sürüyor. Wisława Szymborska'dan Elizabeth Bishop'a, Cahit Sıtkı Tarancı'dan Nazım Hikmet'e uzanan bir seçkide haritanın kimi zaman bir güzellik objesi, kimi zaman ise yanılsamaların temsilcisi olarak nasıl işlev kazandığı gösteriliyor. Özellikle Szymborska'nın "haritaları severim çünkü yalan söylerler" dizesiyle dile gelen ironi, haritanın görünüşteki nesnellüğünün ardında yatan ideolojik boyutları ifşa ediyor. Bu bölüm, haritayı salt topografik değil, estetik bir imge olarak da düşünmemizi sağlıyor.

İkinci ve üçüncü bölümler, haritanın romana nasıl sızdığını ve yazınsal yapının mekânsal mantığını nasıl

kurduğunu gösteriyor. Özlem Uzundemir, *Puslu Kıtalar Atlası* üzerinden haritanın bilgiyle değil hayalle çizildiği alternatif bir dünya tasarımı sunduğunu gösteriyor. Harita burada bir bilgi kaynağından çok, kurmaca bir evrenin eksenini çizen düşsel bir figür haline geliyor. Özge Üstündağ Güvenç ise Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* romanını ele alıyor. Güvenç'in çözümlemesi, Minger Adası'nın üç ayrı haritası üzerinden kurulan siyasi, epidemiyolojik ve kültürel iktidar biçimlerini analiz ediyor. Haritaların burada yalnızca yön değil, hüküm verme aracı olduğu açık biçimde ortaya konuyor. Dördüncü bölümde Berkem Sağlam, *Yüzüklerin Efendis'i*ndeki iç ve dış haritaların anlatının inşasındaki rolünü tartışıyor. Harita burada artık bir anlatı haritasıdır; karakterlerin yolculuğunu belirleyen, anlatıya yön veren ve kurgusal dünyanın tutarlılığını sağlayan bir yapı taşı olarak işlev görür. Ancak bu bölümde, kitabın diğer bölümlerine kıyasla daha kuramsal derinlik beklenebileceği not edilmiştir.

Beşinci bölümde Yağmur Sönmez Demir, haritanın sömürgecilik anlatılarıyla nasıl iç içe geçtiğini, Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* ve Bernardine Evaristo'nun *Beyaz Köle* romanlarını karşılaştırarak gösteriyor. Harita burada sadece coğrafi değil, ideolojik bir aygıttır; Batı'nın bilgi ve iktidar kodlarını dayattığı bir temsildir. Evaristo'nun metni, bu temsili tersyüz ederek haritanın yeniden kurgulanabilirliğini ortaya koyuyor.

Son bölümde Neslihan Ekmekçioğlu, Rönesans haritacılığının sanatsal ve politik boyutlarını Fra Mauro ve Piri Reis'in haritaları üzerinden inceliyor. Meredith F. Small'un *Here Begins the Dark Sea* adlı tarihsel anlatısı ile Gülşah Çeliker'in *Haritacı ve Kaşif* romanı, haritanın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel bir bellek nesnesi olduğunu ortaya koyuyor. Harita, burada yalnızca keşfi değil, iktidarı ve tarihsel temsili de şekillendiriyor.

Haritadan Dünyalar, farklı türleri ve yöntemleri bir araya getirmesiyle hem güçlü hem de dağınık bir kitap. Kuramsal çerçevesi net çizilmiş yazılarla daha açıklayıcı ve betimleyici olanlar arasında zaman zaman bir dengeleşme sezilse de, her bölüm kendi bağlamında özgün katkılar sunuyor. Kitabın en büyük başarısı ise haritanın bir anlatı ve temsil aygıtı olarak edebiyatla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye çağırması.

Haritadan Dünyalar Edebiyatta Harita İmgesi, A. Özkan Çakırlar (ed.), Ürün Yayınları, 2025.

Başöğretmenden Öğretmenlere Bir Öğretmenden Başöğretmene

ÖZLEM ARSLAN

Cumhuriyet'in Eğitim Düşüncesine Pedagojik Bir Ayna

Dr. Niyazi Altunya, 1942 Isparta-Sütçüler doğumlu. Gönen İlköğretmen Okulu'nu (1962) dereceyle bitirince, atama için öncelikli üç yer seçme hakkı vardır. O, Türkiye'nin her yerinde görev yaparım vurgusu yaparak: "Hakkari, Hakkari, Hakkari" der ve bir süre Hakkari'nin Ördekli Köyü'nde ilkokul öğretmenliği yapar. Ardından Gazi Eğitim Enstitüsü pedagoji bölümün (1968), sonrasında ise Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü'nü (1970) tamamlar.

Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nde yüksek lisans, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde ise, Prof. Dr. Mümtaz Soysal'ın son dotoranı olarak "Anayasa ve Yasalarda Eğitim Hakkı" doktorasını yapar.

1990 yılında ise bir grup arkadaşı ile birlikte 12 Eylül askeri darbe sonrası Türkiye'de ilk memur sendikası olan Eğitim-İş Sendikası'nın kurucusu olur ve genel başkanlığını üstlenir.

Eğitim sorunları ve Türkiye'de öğretmen örgütlenmesi konularında çok sayıda yapıtı bulunan Altunya'nın son yapıtlarından biri olan *Başöğretmenden Öğretmenlere Bir Öğretmenden Başöğretmene* adlı yapıtı, Atatürk'ün eğitim anlayışını tarihsel süreklilik ve pedagojik dönüşüm içinde yeniden ele alan önemli bir inceleme niteliği taşır. Kitap, yalnızca bir tarihsel anlatı değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in kurucu felsefesinin eğitim üzerinden yeniden yorumlanmasıdır. Altunya, "Atatürk'ü doğru anladık mı?" sorusuyla açtığı önsözde, meseleyi bir nostalji ya da yüceltme alanı olmaktan çıkararak, eleştirel bir bellek çalışması düzlemine taşır (Altunya, 2024, s. 5). Yazarın temel kaygısı, Atatürkçülüğün tarihsel içeriğinin ideolojik manipülasyonlardan arındırılması ve eğitim

kavramının yeniden kamusal bir anlam kazanmasıdır. Bu yönüyle kitap, Türkiye'nin modernleşme sürecinde öğretmenliğin ideolojik ve toplumsal konumuna dair güçlü bir sorgulama içerir.

Altunya, anlatısını yalnızca Atatürk'ün eğitimle ilgili söylemlerine dayandırmaz; aynı zamanda onu tarihsel süreçte izleyen bakanların, kurumların ve dönemin dönüşümlerinin bir toplamı olarak sunar. Böylece *Bir Öğretmenden Başöğretmene*, bir "düşünce biyografisi" ile "kurumsal tarih" arasındaki geçişken bir yapı kazanır. Kitapta kullanılan diyalogik yöntem -"Ben Size Demiştim Ki" başlığı altında Atatürk'ü konuşurma biçimi- hem tarihsel kaynaklara dayalıdır hem de pedagojik bir bilinç inşasına yöneliktir (Altunya, 2024, s. 13). Bu yöntemin asıl amacı, Atatürk'ün fikirlerini bugünün öğretmenlerine doğrudan seslenir biçimde yeniden dolaşıma sokmaktır.

Atatürk'ün Eğitim Felsefesinin Yeniden İnşası

Altunya, Atatürk'ün eğitim anlayışını tarihsel bağlamından koparmadan, bir uygarlık projesi olarak ele alır. "Eğitim demek öğretmen demektir" diyen Atatürk'ün sözünü merkeze alan yazar, öğretmeni Cumhuriyet'in inşa sürecinde yalnızca bilgi aktarıcısı değil, aynı zamanda ideolojik taşıyıcı bir özne olarak yorumlar (Altunya, 2024, s. 20). Bu vurgu, Atatürkçü düşüncenin temelinde yerleşen "akıl" ve "bilim" kavramlarının eğitim kurumları aracılığıyla topluma yayılmasının zorunluluğunu gösterir.

Yazar, Atatürk'ün öğretmenlerle ilişkisini bir "kader ortaklığı" olarak sunar: "Sizlere 'arkadaşlar' demekten gurur duyuyorum. Çünkü sizler bana mesleğinizin başöğretmenliğini verdiniz" (Altunya, 2024, s. 15). Bu ifade, Atatürk'ün öğretmenlik kimliğini politik bir otoritenin ötesine taşır; öğretmenliğin, ulusun yeniden doğuşundaki asli rolünü vurgular. Altunya'ya

göre, Atatürk'ün bu özdeşliği, Cumhuriyet'in eğitim modelinde hem pedagojik hem de etik bir eksen oluşturur.

Bu yaklaşım, yazarın kendi konumunu da belirler: "Bir öğretmenden başöğretmene" sözü, hem mesleki bir saygı göstergesi hem de çağdaş öğretmenin Atatürk'e hesap verme sorumluluğunun sembolüdür. Dolayısıyla kitap, bir "öğretmen manifestosu" niteliği taşır; geçmişe sadakatle değil, eleştirel bir bilince çağrıyla yaklaşır.

Eğitimde Cumhuriyetçi Kuruluşun Pedagojik Anatomisi

Altunya, Cumhuriyet'in eğitim tarihini bir ilerleme anlatısı olarak değil, kesintilerle, kırılmalarla ve geriye dönüşlerle dolu bir süreç olarak ele alır. "Osmanlı'dan devralınan eğitim mirası hem nicel hem nitel yönden çok kötüydü" (Altunya, 2024, s. 16) cümlesi, yalnızca tarihsel bir tespitten ibaret değildir; aynı zamanda bugünün eğitim sorunlarına da dolaylı bir göndermedir.

Yazar, erken Cumhuriyet döneminde öğretmen yetiştirme politikalarının Atatürk'ün doğrudan müdahaleleriyle şekillendiğini belirtir: "Milli eğitim bakanlarını kendim seçmişim" diyen Atatürk, eğitimin stratejik önemini kavrayan bir lider olarak resmedilir (Altunya, 2024, s. 30). Bu noktada Altunya, Mustafa Necati, Reşit Galip ve Saffet Arıkan gibi bakanların eğitimdeki atılımlarını ayrıntılı biçimde aktararak bir "aydın kadrosu geleneği" yaratıldığını öne sürer.

Kitapta, "Köy Enstitüleri'nin tarihsel köklerinin 1920'li yıllara uzandığına dair açıklama dikkat çekicidir. Altunya, bu kurumların yalnızca Tonguç ve Arıkan dönemine özgü bir reform olarak değil, Atatürk'ün köy merkezli kalkınma vizyonunun doğal sonucu olarak doğduğunu savunur (Altunya, 2024, s. 29). Bu görüş, Cumhuriyet pedagojisinin sınıfsal ve mekânsal yönünü —köylünün ulus inşasındaki yerini— yeniden gündeme getirir.

Yazar, Cumhuriyet eğitimini salt modernleşme bağlamında değil, aynı zamanda **ulusal bir bilinç inşası** olarak okur. Atatürk'ün "ulusal eğitim" vurgusu, bu bağlamda kültürel bağımsızlığın teminatı olarak yorumlanır: "Kültür, zeminle uyumludur; o zemin milletin öz yapısıdır" (Altunya, 2024, s. 34). Bu cümle, ulusal kültürün yabancı modellerle değil, kendi tarihsel deneyiminden doğan bir sentezle kurulması gerektiği düşüncesini taşır.

Laiklik, Bilim ve Aydınlanma Ekseninde Öğretmen

Altunya'nın kitabında en belirgin çizgilerden biri, laikliğin bir eğitim ilkesi olarak değil, bir zihinsel devrim biçiminde ele alınmasıdır. "Laiklik, bilimin rehberliğinde akli özgürleştirmektir" (Altunya, 2024, s. 39) diyen yazar, eğitimin yalnızca bilgi aktarımı değil, bireyin özgürleşmesi süreci olduğunu vurgular. Bu açıdan bakıldığında, Atatürk'ün "fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür nesiller" hedefi, Altunya'nın yorumunda çağdaş bir pedagojik ideale dönüşür.

Kitap, din eğitiminin laik eğitimle çatışmaması gerektiğini açıklar: "Yapmak istediğimiz, din eğitimi kaldırmak değil, bilimin rehberliğinde vicdanı özgürleştirmektir" (Altunya, 2024, s. 39). Bu cümle, Atatürkçü düşüncenin özündeki rasyonalist karakterin altını çizer. Altunya'nın analizinde öğretmen, bu özgürleştirici projenin "etik temsilcisi"dir. Yazarın tarihsel atıflarıyla birlikte öğretmen figürü, yalnızca bir meslek mensubu değil, bir yurttaş yetiştiricisidir.

Bu bölümde, Altunya'nın dilindeki sadelik ve kararlılık dikkat çeker. Yazar, güncel eğitim politikalarına üstü kapalı göndermelerde bulunur: "Son yıllarda çıkarılan Öğretmenlik Meslek Kanunu ile getirilen başöğretmenliğin, Atatürk'ün başöğretmenliğiyle hiçbir ilgisi yoktur" (Altunya, 2024, s. 7). Bu ifade, geçmişle bugünü karşılaştıran güçlü bir eleştirel söylem oluşturur. Altunya, tarihsel olgulara dayansa da, çağdaş eğitimde yaşanan ideolojik deformasyonu gözler önüne serer.

Altunya'nın Yöntemi ve Pedagojik Duruşu

Altunya'nın kitabının akademik gücü, onun yalnızca tarihsel bilgiye değil, öğretmenliğin etik boyutuna da yoğunlaşmasından gelir. Kitapta sık sık Atatürk'ün sözlerini birincil kaynaklardan aktararak (örneğin Bursa konuşmaları, TBMM açış konuşmaları), bu sözleri dönemin sosyolojik bağlamı içinde yeniden yorumlar. Bu yöntem, eseri kuru bir derleme olmaktan çıkarır; Atatürk'ün fikirlerinin yaşayan bir öğretim yöntemi gibi okunmasını sağlar.

Yazarın pedagojik duruşu, "öğretmenlik" kavramını sınıf içi bir meslek olmaktan çıkarıp toplumsal bir aydınlanma işleviyle bütünleştirir. Bu bağlamda Altunya, öğretmeni "ulusal bilincin yeniden üreticisi"

olarak görür. Eğitimin öznesinin çocuk olduğunu vurgulayan satırları, çağdaş eğitimde hâlâ güncelliğini koruyan bir ilkeye işaret eder: "Eğitimin öznesi çocuktur" (Altunya, 2024, s. 54). Bu ifade, hem yapısal hem insancıl bir pedagojinin özüdür.

Altunya'nın dili, yer yer tarihsel belge aktarımına dayansa da duygusal bir sıcaklık taşır. Bu, onun hem bir eğitimci hem bir yurttaş olarak yazdığı gerçeğini hissettirir. Yazar, Atatürk'ün eğitim anlayışını yalnızca anlatmaz, aynı zamanda bu anlayışın günümüz öğretmenlerine yönelttiği sorumluluğu hatırlatır. Bu yönüyle kitap, Cumhuriyet'in eğitim felsefesiyle bugünün pedagojik krizleri arasında bir vicdan köprüsü kurar.

Değerlendirme: Cumhuriyet Eğitime Çağdaş Bir Katkı

Bir Öğretmeden Başöğretmene, akademik bir araştırma olmaktan çok daha fazlasıdır: bir vicdan metnidir. Altunya, Cumhuriyet pedagojisinin asli ilkelerini -bilimsellik, laiklik, eşitlik, kamusal- birer nostaljik slogan değil, hâlâ geçerliliğini koruyan toplumsal hedefler olarak yeniden yorumlar. Yazarın değerlendirmelerinde tarihsel idealizmle eleştirel gerçekçilik arasında kurduğu denge, kitabın gücünü belirler.

Altunya'nın en belirgin başarısı, Atatürkçülüğü statik bir ideoloji değil, yaşayan bir düşünme biçimi olarak sunmasıdır. Atatürk'ün eğitim politikalarının temelinde yer alan insan merkezli yaklaşım, kitabın bütününde günümüz eğitim sistemine yöneltilmiş dolaylı bir eleştiri olarak okunur. Yazar, modern Türkiye'de öğretmenlik mesleğinin karşı karşıya olduğu statü, liyakat ve özerklik sorunlarına Atatürk'ün bakışıyla yanıt verir.

Eser, tarihsel bağlamda olduğu kadar bugüne de konuşur: Laikliğin eğitimde zayıflaması, bilimselliğin yerini dogmatizme bırakması, öğretmenliğin bürokratikleştirilmesi gibi güncel olgular, Altunya'nın satır aralarında yeniden yankılanır. Kitap, Atatürk'ün 1921 Maarif Kongresi'nde dile getirdiği "Eğitim, milletin geleceğidir" sözünü, yüz yıl sonra yeniden düşünmeye çağırır.

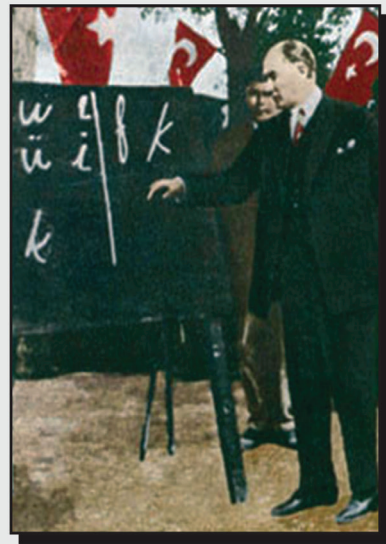
Bu yönüyle *Bir Öğretmeden Başöğretmene*, Cumhuriyet eğitim tarihini anlatmakla kalmaz; aynı zamanda Cumhuriyet pedagojisinin felsefi temelini güncelleyen bir başvuru kitabı niteliği taşır. Yazarın dili yalın ama akademik, ideolojik ama ölçülüdür. Metin

boyunca hissedilen başöğretmene saygı duygusu, eleştirel düşüncenin önüne geçmez; tersine, onu besleyen bir ahlaki zemin oluşturur.

Sonuçta Altunya'nın eseri, yalnızca geçmişin muhasebesi değil, eğitimin geleceğine dair bir eylem çağrısıdır. Kitap, öğretmenliği yeniden kamusal bir sorumluluk, laikliği yeniden düşünsel bir özgürlük, Atatürkçülüğü ise yeniden yaşayan bir değerler bütünü olarak tanımlar. *Bir Öğretmeden Başöğretmene*, bu anlamda Cumhuriyet'in yüzüncü yılında, öğretmenlere yazılmış en sahici ve en güncel mektup olarak okunmalıdır.

Altunya, N. (2024). *Başöğretmeden Öğretmenlere, Bir Öğretmeden Başöğretmene*. Ankara: Ürün Yayınları.

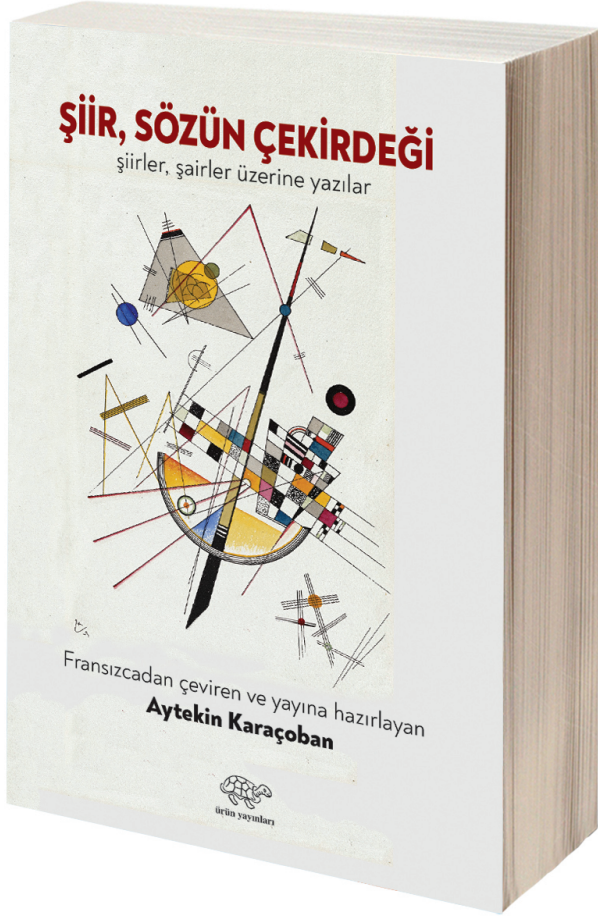
BAŞÖĞRETMENDEN ÖĞRETMENLERE BİR ÖĞRETMENDEN BAŞÖĞRETMENE



Dr. Niyazi Altunya



ürün yayınları



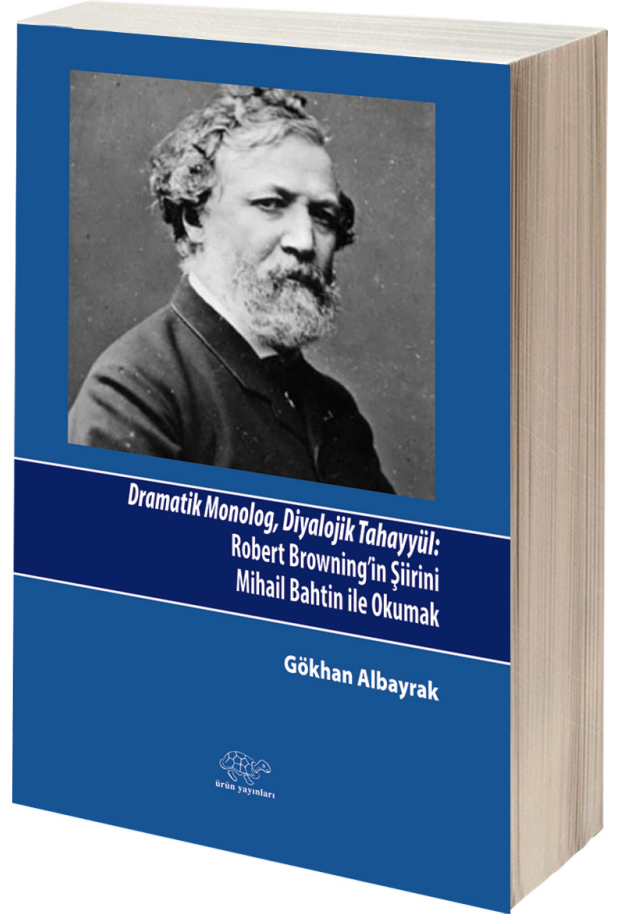
“Şair çatlaklar üretir. Ötesindeki elde edebilmek için görünen gerçekliği parçalamak ya da çatlamasını beklemek gerekir. Bunu söylerken serada üretilen güzellikten, duygusal esrimeden; oyuna, hazzı barınağa, söz ustalığına ya da etki arayışına dönüştürülmüş yazından çok uzağız. Gerçekliği güncellemeye dayalı kılık değiştirmiş bir gazetecilikten, yaratıyı yorumlarını ve değerlerini haklı çıkarmak için sözde bilimsel bir şifre anahtarına ya da moda olan bir dizgeye indirgeyen eleştiriden uzağız. Sonuçta, dili ciddi bir biçimde inceleseler de hiçbir zaman şiirin hesabının vere- meyecek olan yazınbilim ya da dilbilim gibi dallardan da uzağız çünkü onca şey arasında Borges’in ölmeden kısa süre önce bir söyleşisinde aktardığı, Emerson’un şu sözünü unuturlar: “Dil taşlaşmış şiirdir”. Başka bir deyişle: şiir taşlaşmamış yaşamdır ya da dilin taşlaşmamasıdır.”

Roberto Juarroz

Robert Browning, Viktorya şiirinde tek sesli lirizmi kırarak, konuşan ama asla bütünüyle kendini ele vermeyen figürler yaratır. Katiller, dükler, münzeviler, piskoposlar ve rahip-ressamlar... Bu karakterler yalnızca bireysel psikolojilerin değil, çatışmalı bir söylem alanının taşıyıcılarıdır. Bu kitap, Browning’in dramatik monologlarını Mihail Bahtin’in diyalojik tahayyülü ışığında yeniden okumayı önerir.

Bu çalışma, dramatik monoloğu kapalı ve otoriter bir “ben” söylemi olarak değil; çok sesli, çatışmalı ve etik olarak açık uçlu bir edebi biçim olarak ele alır. Bahtin’in diyalojik tahayyül, heteroglossia ve karnavalesk gibi kavramları, Browning’in şiirlerinde bastırılmış seslerin, sessiz muhatapların ve okurun etik konumunun nasıl metnin asli unsurları hâline geldiğini görünür kılar. “Porphyria’s Lover”, “My Last Duchess”, “Soliloquy of the Spanish Cloister”, “The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed’s Church” ve “Fra Lippo Lippi” şiirleri üzerinden ilerleyen kitap, Browning’in aykırı konuşmacılarını bir “aykırılar cemaati” olarak düşünür: Kendini mutlaklaştırmaya çalışan ama her seferinde kendi söylemi tarafından çatlatılan figürler.

Viktorya dönemi edebiyatını tarihsel bir arka plan olarak ele alan bu çalışma, Browning’i yalnızca döneminin değil, modern şiirin diyalojik imkanlarının öncüsü olarak konumlandırır. Edebiyat kuramı, Viktorya şiiri ve dramatik monolog üzerine çalışan araştırmacılar için olduğu kadar, Browning’in şiirlerinde yankılanan huzursuz seslere kulak vermek isteyen okurlar için de bu kitap, yeni bir okuma daveti sunuyor.



ürün yayınları

Konur Sokak No: 36/13 06650 Kızılay - Ankara
Tel: 0312 425 39 20 • Faks: 0312 417 57 23
urunyayinlari@gmail.com • www.urunyayinlari.tr

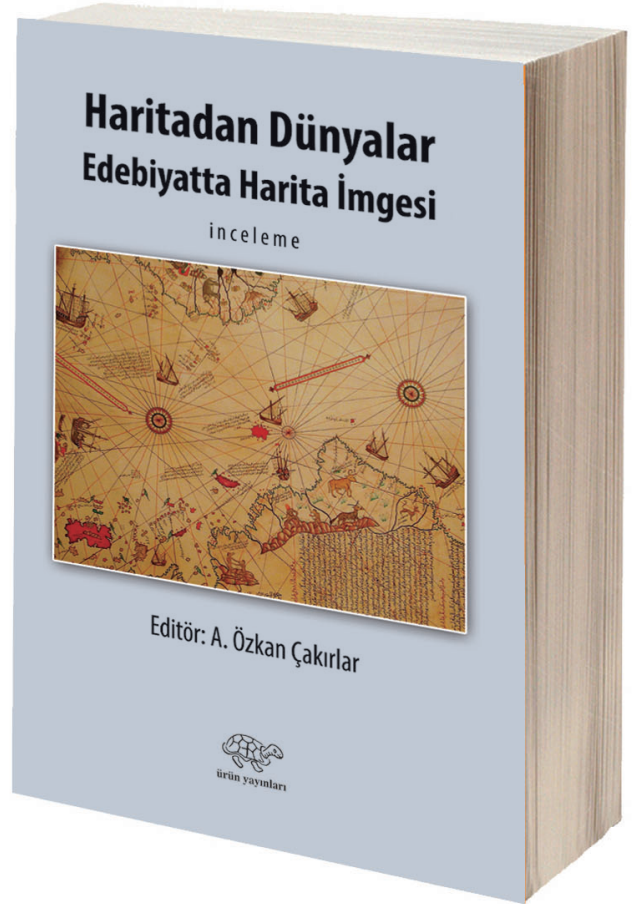


ürün yayınları



Adı önce öykü ve romanla anılan Mehmed Rauf, Tanzimat devrinde ilk örnekleri sahnelenen Batı tarzı tiyatronun Türk edebiyatı ve tiyatrosunda gelişmesi için çok çalışmıştır. Meşrutiyet yıllarında ve sonrasında gerek yazılarıyla ve piyesleriyle gerek aldığı görevlerle tiyatroya gönül verdiğini ortaya koyan sanatçı, "Besime Rauf" imzasıyla yayımladığı üç perdelik adapte tiyatro oyunu Amca Bey ile tiyatrodada da başarı yakalamıştır. Bu oyunun çeviri metni ve dönem tiyatro anlayışı üzerine yapılmış bu çalışma ve silesiyle sahnelenmeyi bekleyen bir tiyatro oyunu daha literatüre eklenmiştir.

Haritabilim ve haritaların algılanışında yaşanan değişim ve dönüşüm, haritaların değeri ve kullanımı açısından farklı fikir ve yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tasarlanma ve yapım süreçlerinde bilimsel disiplinlerin ve teknik uygulamaların önemli bir rol oynaması, haritaların kullanım amaçları ve hizmet ettikleri niyetler çok fazla irdelenmeden, doğruluğu tartışılmaz bir otorite ve başvuru kaynağı olarak kabul edilmesini beraberinde getirmiştir. Ancak harita yapımı ve kullanımıyla birlikte, haritaların temsil yet biçimi, okunması ve eleştirel yaklaşımlarla değerlendirilmesi alanlarındaki gelişmeler, haritaların şekillendikleri sosyo-politik, ekonomik ve kültürel arka planlar çerçevesinde yeniden ele alınıp yorumlanması yaklaşımını güçlendirmiştir. Coğrafi unsurları, bazı özel durumlarda ekonomik, toplumsal ve kültürel olguları, gerçeklik ve onun temsili arasında benzerlikler kurarak ve kullanıcının dikkatini çekmeye çalışarak yansıttığı için harita, ele aldığı alanın bir eğretilemesi olarak kabul edilebilir. Aynı zamanda, özünde bir temsil biçimi olan harita, neyi nasıl temsil edeceğine bağlı olarak önceden belirlenmiş amaçlar, niyetler ve hedeflerle sınırlıdır. Harita olgusunun bu paradoksal yapısı, haritalara, yapabilecekleri ve yapamayacakları, sınırsızlıkları ve sınırlarıyla, yazınsal yapıtlarda izleksel, imgesel ve simgesel biçimlerde kullanım alanı bularak, hem edebiyat yazarları hem de okurları için olağanüstü bir çekicilik katar. Bu kitap, harita imgesinin çeşitli türlerdeki edebiyat metinlerinde hangi bağlamlarda yer aldığını, nasıl kullanıldığını, iki ayrı yaratı ve temsil biçimi olarak harita ve edebiyatın metinlerdeki etkileşim sürecini ele almaktadır.



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