

turnalar

Uluslararası Hakemli Türk Dili, Çeviri, Kültür ve Edebiyat Dergisi • Yıl: 28 • Sayı: 103 • Ederi: 300 TL



ABA MÜSLİM ÇELİK
AHMET RIFAT İLHAN
AMRİDİN PULOTOV
AYDA YÖNDEM
AYSEL OĞUZ
AYSEN RİTZAUER
AYTEKİN KARAÇOBAN
BEDRİYE KORKANKORKMAZ
BERRİN AKARSU
BETÜL MUTLU
BURCU YALÇINKAYA
COŞKUN EROĞLU
DEMET TUĞRUL YÜCEİL
EREN ŞAHİN
ESME ARAS

FATMA AYTEN
FEHMİYE ÇELİK BOSTANCI
FERRUH BAKIR
FULYA NURİYE OSAN
GÜNAY GÜNER
GÜNEŞ SEDETALTUN
HAYRİYE ERBAŞ
KORAY FEYİZ
LEYLA AVŞAR
MELİHA YILDIRIM
MELİSA ÖZTÜRK
MELTEM GÜLER
METİN TURAN
MİRİAM BRÜMMER

MOJDEH OFLAT
MURAT BOĞURCU
NACİYE YİĞİTOĞLU
NORBERT MÜLLER
NURTEN SINIRTAŞ
OSMAN NAMDAR
SENEM GÖKSEL
SERAP ASLI ARAKLI
SEVGİ EROL ÖÇAL
ŞAHBENDER KORKMAZ
ŞAHİN YENİŞEHİRLİOĞUL
TAHSİN ŞİMŞEK
ULAŞ DURMAZ
YAŞAR SEYMAN
ZEYNEP OKTAY



turnalar

ULUSLARARASI TÜRK DİLİ, ÇEVİRİ,
KÜLTÜR VE EDEBİYAT DERGİSİ

103



Sahibi

KIBATEK[Kıbrıs, Balkanlar, Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu] Vakfı adına
İsmail Bozkurt

Genel Yayın Yönetmeni

Metin Turan

Yayın Yönetmeni (Editör)

Prof. Dr. Mehmet Çevik

Yayın Koordinatörü

Dr. Hüseyin Ezilmez

Kapak Desen

Ayda Yöndem

Kapak 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 Canhaşı- Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz-
 Prof. Dr. Hanife Nalan Genç- Doç. Dr. Reyhan Çelik- Dr. Ceyda Özcan-
 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 Miskina-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

Konur Sokak 36/13 • Tel: (0.312) 425 39 20
 0532 787 37 30

Fax: (0.312) 417 57 23 Kızılay - Ankara
 E-mail: kibatek@gmail.com www.kibatek.tr

Abone Bedeli (Posta Bedeli Dahil) : 20000 TL
 Öğrenci ve öğretmenlere %50 indirimlidir.
 Katkılarınızı

Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu'nun
 Türkiye İş Bankası, 4213-0734181 numaralı hesabına yatırıp,
 kibatek@gmail.com adresine bilgi veriniz.

Baskı:

Başkent Klîşe &Matbaacılık, Bayındır Sokak. 30/1, Ankara

Yerel Süreli Yayın

Baskı Tarihi : 5 Temmuz 2026

İçindekiler**MAKALE/İNCELEME/DENEME**

YAŞAR KEMAL'İN DAĞIN ÖTE YÜZÜ ÜÇLEMESİNİ ÇEVRECİ YAKLAŞIM EKSENİNDE OKUMAK/ METİN TURAN	5
ADANA SICAĞINDA ERGUVANLAR/ ESME ARAS	14
YASIN ŞİRSEL TEMSİLİ: ELİSABETH KÜBLER-ROSS'UN YAS MODELİ BAĞLAMINDA MAKBER	
BETÜL MUTLU- FULYA NURİYE OSAN	21
GÜNEŞİN DE BİLİMİN DE DOĞDUĞU YERDİR ANADOLU/ TAHSİN ŞİMŞEK	34
GÖKLERİNİN İZİNDEN BUGÜNLERE ÜÇ HATUN/ YAŞAR SEYMAN	38
YAŞAR KEMAL KÖR KARANLIKTAKİ İŞİĞİ ANLATMAK/ FEHİMİYE ÇELİK BOSTANCI	47
HAYATIN NAKŞI – SEMERKAND NAKİŞÇİLİK OKULUNUN KENDİNE HAS SÜSLEME ÜSLUBU/ AMRİDDİN PULOTOV	55
AHMET TELLİ'NİN <i>YANGIN YILLARI</i> KİTABI ÜZERİNE KIRK YEDİ YIL SONRA BİR YENİDEN OKUMA DENEMESİ/ AYSEL OĞUZ	66
<i>YÜRÜYEN ZAMAN</i> 'IN KÜLLERİ: HAYDAR ÜNAL'DA TARİH, BELLEK VE DİRENİŞİN TOPLUMSALCI- GERÇEKÇİ POETİKASI/ KORAY FEYİZ	77
TANPINAR'IN KEDİSİ / HAYDUT YAHUT KAFKA/ DEMET TUĞRUL YÜCEİL	90
PAZARYALNIZLIĞI TEZER ÖZLÜ VE HAYATTA KALMA BİÇİMİ OLARAK YAZMAK ÜSTÜNE. <i>ÇOCUKLUĞUN SOĞUK GECELERİ VE BİR İNTİHARIN İZİNDE</i> YAPITLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME/ NORBERT MÜLLER (ÇEV: AYSÉN RITZAUER)	93
TANRIÇA AFRODİT'İN ADASI: KIBRIS/ MELTEM GÜLER	96
'KARANLIK DÜNYANIN' AYDINLIK OZANI: ÂŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME/ HAYRİYE ERBAŞ	104
İNSAN NEDEN DANS EDER? DANSIN İŞLEVLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME/ MELİSA ÖZTÜRK	111

Şiir

ZEYNEP OKTAY	4
AYTEKİN KARAÇOBAN	13
OSMAN NAMDAR	20
MURAT BOĞURCU	33
ŞAHİN YENİŞEHİRLİOĞLU	37
NACİYE YİĞİTOĞLU	45
SERAP ASLI ARAKLI	46
NURTEN SINIRTAŞ	54
MİRİAM BRÜMMER (ÇEV: AYSÉN RITZAUER)	62
BERRİN AKARSU	71
ABA MÜSLİM ÇELİK	73
FERRUH BAKIR	83
AHMET RIFAT İLHAN	92
SENEM GÖKSEL	95
SEVGİ EROL ÖÇAL	95
ULAŞ DURMAZ	101
GÜNEŞ SEDETALTUN	110
EREN ŞAHİN	118

ÖYKÜ

KURBAĞA TERZİ / COŞKUN EROĞLU	53
MAVİ HAP VE İKİ ARTI BİR/ ŞAHBENDER KORKMAZ	64
KÜSTÜM/ MOJDEH OLFAT	74
MAZMUN / MELİHA YILDIRIM	84
AKŞAMÜSTÜ / BURCU YALÇINKAYA	102

SÖYLEŞİ

USTA OYUNCU KERİM AFŞAR ÜZERİNE LEYLA AVŞAR'LA SÖYLEŞİ/ GÜNAY GÜNER	72
--	----

KİTAP TANITIM

MEHMET RAUF'UN ADAPTE TİYATRO ESERİ: AMCA BEY VE OYUN ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ/ FATMA AYTEN	119
---	-----

Turnalar'dan

Her edebiyat dergisi, yayımlandığı dönemin tanığı olduğu gibi yazınsal belleğin kurucu öğelerini de oluşturur. Çünkü dergiler, birbirinden bağımsız metinlerin rastgele yan yana geldiği mecralar değil; düşüncenin, estetik arayışın ve ortak duyarlılığın zaman içinde birbirini beslediği canlı yapılarıdır. Turnalar otuz yıla yaklaşan yayın serüveni boyunca bu anlayışı benimsemiş; Türkçenin geniş kültür coğrafyasında şiirin, öykünün, denemenin, incelemenin, akademik araştırmanın ve çeviri edebiyatın aynı çatı altında buluşabileceğini gösteren edebiyat ve kültür dergisi olmuştur.

Kıbrıs'tan Anadolu'ya, Balkanlar'dan Avrasya'ya uzanan ortak kültür havzasını yalnızca koruyan değil, yeniden üreten bir yayın anlayışıyla hazırladığımız *Turnalar*'ın 103. sayısı da bu çizginin doğal bir devamıdır. Elinizdeki sayı, farklı disiplinlerden gelen özgün makaleleri, şiirleri, öyküleri, denemeleri ve çevirileriyle edebiyatın çok katmanlı yapısını görünür kılarken, aynı zamanda türler arasında kurulan görünmez bağları da duyumsatmayı amaçlıyor. Çünkü iyi bir dergi, yalnızca iyi metinleri bir araya getirmez; metinler arasında yeni anlam alanları da kurar.

Bu sayının dikkat çekici yönlerinden biri, birbirinden bağımsız kalemlerin aynı kültürel iklimde buluşmasıdır. Yazılar planlanmış bir dosyanın parçaları değildir; buna rağmen insanın doğayla, bellekle, tarihle ve yaşadığı coğrafyayla kurduğu ilişkinin etrafında kendiliğinden oluşan ortak bir düşünce zemini meydana getirmişlerdir. Bu ortaklık, edebiyatın en sahici tesadüflerinden biridir.

Metin Turan'ın Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini çevreci eleştiri ekseninde değerlendiren kapsamlı incelemesi, bu ortak zeminin düşünsel omurgasını oluşturuyor. Doğayı yalnızca estetik bir unsur olarak değil; toplumsal adaletin, yoksulluğun, emeğin ve insan yazgısının kurucu bileşeni olarak ele alan bu çalışma, klasik bir yapıtın çağdaş kuramsal yaklaşımlarla yeniden okunabileceğini gösteriyor. İlginç olan, Yaşar Kemal'in kurduğu bu büyük kültürel evrenin yalnızca inceleme yazısında değil, sayımızın başka metinlerinde de farklı biçimlerde karşılık bulmasıdır. Esme Aras, Murathan Mungan'ın öykülerinin izini sürerek çıktığı Adana yolculuğunda, kaçınılmaz biçimde Yaşar Kemal'in Çukurova'sına ulaşır. Fehime Bostancı Çelik ise anı/yorum başlıklı yazısında aynı coğrafyanın insanını, gündelik hayatın sessiz ayrıntılarında yeniden kurarken, Anadolu anlatısının sürekliliğini çağdaş bir duyarlılıkla yeniden üretir.

Bu sayıdaki akademik çalışmalar da *Turnalar*'ın yalnızca bir ürün dergisi değil, aynı zamanda güçlü bir düşünce ve araştırma platformu olma niteliğini pekiştiriyor. Betül Mutlu ve Fulya Nuriye Osan'ın Abdulhak Hâmit Tarhan'ın Makber şiirini yas modeli bağlamında irdeledikleri makale ile Melisa Öztürk ve Meltem Güler'in çalışmaları bu yelpazenin genişliği ve

zenginliğini yanında edebiyatı farklı disiplinlerle buluşturarak metinlerin kültürel, tarihsel ve estetik katmanlarını yeniden değerlendirme imkânı sunarken; eleştirel bakışın güncel yöntemlerle nasıl zenginleşebileceğini gösteriyor. Aysel Oğuz'un Ahmet Telli'nin *Yangın Yılları* kitabı üzerine, yayımlanışından kırk yedi yıl sonra kaleme aldığı inceleme ise şiirin zamana karşı direncini hatırlatan önemli bir metin olarak öne çıkıyor.

Şiirlerimiz de bu ortak atmosferin önemli taşıyıcıları arasında yer alıyor. Zeynep Oktay'ın tasavvuf geleneğinin kadim sesini çağdaş şiirin estetik imkânlarıyla buluşturan şiiri yer alırken, Aytekin Karaçoban, çağımızın vicdan yaralarını insan merkezli güçlü bir söyleyişle dile getiriyor. Sayfalar ilerledikçe farklı kuşaklardan şairler, Osman Namdar, Şahin Yenişehirlioğlu, Serap Aslı Araklı, Aba Müslim Çelik, Senem Göksel, Eren Şahin, Muat Boğurcu, Berrin Akarsu, Ahmet Rıfat İlhan, Sevgi Erol Öçal, Ulaş Durmaz, Güneş Sedetaltun, Eren Şahin, Naciye Yiğitoğlu, Nurtan Şahin Türkçenin olanaklarını kendi poetik evrenleri içinde yeniden yorumluyorlar. *Turnalar*'ın yıllardır önem verdiği şiir anlayışı, tek tip bir poetikayı değil; nitelikli şiirin çoğul sesini görünür kılmayı hedefliyor.

Mojdeh Oflat, Coşkun Eroğlu, Şahbender Korkmaz, Meliha Yıldırım ve Burcu Yalçınkaya'nın kaleminden çıkan öykülerimiz de aynı çeşitliliği taşıyor. Hayatın görünmeyen ayrıntılarını, insan ruhunun kırılğanlığını ve modern zamanların yalnızlığını farklı anlatım teknikleriyle işleyen öyküler, okuru yalnızca olay örgüsünün içine değil; karakterlerin zihinsel ve duygusal dünyasına da davet ediyor.

Turnalar'ın ayırt edici özelliklerinden biri de akademik titizlik ile estetik duyarlılığı aynı yayın politikası içinde buluşturabilmesidir. Bilimsel yöntemle hazırlanmış araştırmalar ile özgün yazınsal ürünlerin aynı sayfalarda yer alması, edebiyatın yalnızca yaratıcı yazıyla değil; eleştiri, kuram ve düşünceyle de gelişebileceğine olan inancımızın sonucudur. Bugün edebiyat dünyasının en önemli ihtiyaçlarından biri, yaratıcı üretim ile akademik araştırma arasındaki mesafeyi azaltmaktır. *Turnalar*, bu iki alanı karşı karşıya getirmek yerine birbirini besleyen iki yaratıcı damar olarak değerlendirmeyi sürdürüyor.

Amriddin Pulotov'un, kendine özgü süsleme üslubu ile bilinen Semarkand nakışçılık okulu ile ilgili yazısını değerli eleştirmen, şair ve çevirmen arkadaşımız Milat Bülent Kılıç'ın emekleriyle sayfalarımıza taşıdık.

Bugün hızın düşüncenin önüne geçtiği, dijital çağın metinleri giderek yüzeyselleştirdiği bir dönemde edebiyat dergilerinin üstlendiği sorumluluk her zamankinden daha büyüktür. Dergiler, yalnızca yeni ürünlerin yayımlandığı mecralar değil; aynı zamanda kültürel sürekliliğin, eleştirel düşüncenin ve estetik ölçünün korunduğu ortak hafıza alanlarıdır. Turnalar, bu sorumluluğun bilinciyle Türkçenin farklı coğrafyalardaki seslerini buluşturmaya, yeni yazarları usta kalemlemlerle aynı sayfalarda bir araya getirmeye ve edebiyatın çok sesli zenginliğini geleceğe taşımaya devam edecektir.

Zeynep Oktay

ABDAL

Şiire dök bozgunu
Topla yokluğumu an gibi
İncecik bir resim çiz sırtıma
Oy kalçama salkım salkım
Nasipsiz geyiklerin soyunu
Sandık koksun tırnakların

Mahrum kaldım ölümlülükten
Viran şehrin üzerinden
Yel gibi estim dinç ve dalgın
Müstehcen kraliçe
Yılanlar şahı

Altın taşlar yığ önüme şimdi
Dört anasırda doyur tarihsiz çanağımı
Adaletin göğsüne yasla
Nadir ve çocuksu bir hayal gibi
Dudaklarınla söndür
Himmet sandığım isyanı

Yatır toprağa
Ağaçlar bana soyunsun
Çağır günü arzulardan



ZEYNEP OKTAY

(d. 1984, Bursa) Ortaöğretimini Robert Kolej'de tamamladıktan sonra Amerika'ya giderek Dartmouth College'da Karşılaştırmalı Edebiyat (Fransız ve İngiliz Edebiyatları) alanında lisans eğitimi gördü. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde hazırladığı yüksek lisans tezi Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Çalışmaları tarafından 2013 yılında Mesnevi-i Baba Kaygusuz adıyla basıldı. Fransa'da Sorbonne Üniversitesi École Pratique des Hautes Études'de (EPHE), İslam Medeniyeti alanında doktora çalışmalarını tamamladı. Hollanda'da Brill Yayınevi tarafından I am the Essence of God: Kaygusuz Abdal and Dervish Poetry adıyla yayımlanacak olan doktora tezinde Alevi-Bektaşî edebiyatının en eski yazılı metinlerini inceledi. 2025 yılında Edebiyat dalında Bilim Akademisi BAGEP (Genç Bilim İnsanları Ödül Programı) ödülüne layık görüldü. Hâlen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapıyor, tasavvuf, halk edebiyatı ve Türkçe edebiyatın doğuşuna dair dersler veriyor. Toplu makalelerinin Türkçe çevirisi *Yol Benim Menzil Benim: Tasavvuf ve Alevi-Bektaşî Edebiyatı İncelemeleri* adıyla 2026 yılında Alfa Kitap'tan yayımlanan Zeynep Oktay'ın 2024 yılında Epona Kitap tarafından yayımlanan *Birlerken* adlı bir şiir kitabı, *Devridaim* adında bir de YouTube kanalı mevcut.

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* Üçlemesini Çevreci Yaklaşım Ekseninde Okumak

Metin Turan

Sadece Türk edebiyatında değil, genel olarak edebiyatta doğayı çok katmanlı ve sarsıcı boyutuyla anlatan yazarların en önemlilerinden biri tartışmasız Yaşar Kemal'dir. Onun romanlarında doğa, bir dekor, bir manzara, bir fon olmaktan çıkar; insan yazgısının kurucu ögesine, toplumsal çelişkinin maddi zeminine ve varoluşsal çatışmanın esas sahnesine dönüşür. Bu yüzden Yaşar Kemal'i, özellikle de *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini, klasik gerçekçilik başlığı altında değerlendirmek romanların gücünü eksik okumaya yol açar. Çünkü *Ortadirek*, *Yer Demir Gök Bakır* ve *Ölmez Otu*, köylünün sefaletini, pamuk ekonomisini, ağalık düzenini, borç ilişkilerini ve kırsal çözülmeyi anlattıkları kadar; toprağın, yolun, karın, sığağın, kıtlığın, bitkinin, kuşun ve hayvanın insan yaşamı üzerindeki belirleyiciliğini de anlatır. Bu bakımdan üçleme, çevreci eleştirinin olanaklarıyla yeniden düşünülme gerektiren bir yapıya sahiptir.

Çevreci eleştiri, edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen; insanı mutlak merkez kabul eden yorum geleneğini sorgulayan; doğanın ve insan dışı varlıkların edebî anlam üretimindeki rolünü açığa çıkarmaya çalışan disiplinlerarası bir yaklaşım olarak tanımlanır.¹ Ufuk Özdağ'ın aktardığı çerçevede alan, birinci dalgada doğa yazını, doğa tarihi ve yabanıl doğa merkezli metinlere yönelmiş; ikinci dalgada ise çevresel adalet, yapılanmış çevre, kentler ve tahrip edilmiş coğrafyalar üzerine yoğunlaşmıştır (Özdağ, 2017: 17, 30). Türkiye bağlamında bu ikinci yönelim, kurgusal metinleri çevre, yoksulluk ve toplumsal adaletsizlik ekseninde yeniden okuma olanağı sunar. Özdağ, Yaşar Kemal'in *Deniz Küstü* romanını

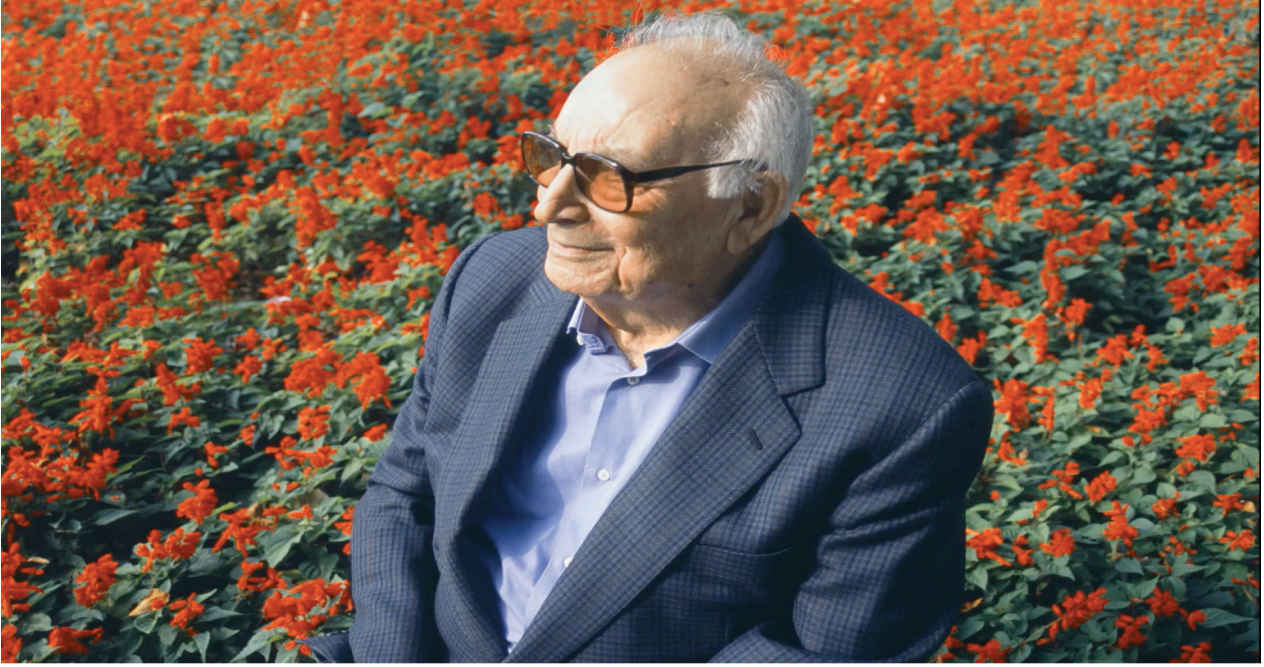
¹ Çevreci eleştirinin kurucu tanımları ve gelişim seyri için Özdağ'ın Türkçe literatüre yaptığı katkı önemli bir başlangıç noktasıdır. Özdağ, çevreci eleştiriyi disiplinlerarası bir alan olarak tarif ederken birinci ve ikinci dalga ayrımını Buell üzerinden aktarır. Bkz. Özdağ, Ufuk. (2017). *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat*. Ankara: Ürün Yayınları.

bu çizgi içinde konumlandırırken, ikinci dalga çevreci eleştirinin çevresel adalet konularına yakınlaştığını, doğal alanların yanı sıra tahrip edilmiş bölgeleri ve toplumsal çevre sorunlarını da görünür kıldığını vurgular. Bu saptama, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesine de uygulanabilecek güçlü bir kuramsal kapı açmaktadır.

Üçlemenin önemi de burada belirir. *Ortadirek*'te (1960) Toroslar'ın ardındaki köylülerin pamuk için Çukurova'ya inşi, öncelikle geçimlik bir mevsim göçüdür, ama aynı zamanda bu hareket, coğrafya ile girişilmiş varoluşsal bir mücadeledir. *Yer Demir Gök Bakır*'da (1963) doğa ile insan arasındaki gerilim, açlık, kıtlık ve umarsızlığın ortasında mit üretimine dönüşür; köylü, yaşadığı ekolojik ve toplumsal çıkmazı bir "ermiş" figürüyle aşmaya çalışır. *Ölmez Otu*'nda (1968) ise değişen koşullar altında mitin çözülüşü, şiddetin büyümesi ve insanın kendi karanlığıyla baş başa kalışı öne çıkar. Böylece üçleme, yürüyüş, kıtlık, inanç, çözülme, öfke, şiddet ve hayatta kalma ekseninde doğa ile toplum arasında kurulan bağın farklı eşiklerini izler.

Fethi Naci'nin değerlendirmeleri, bu üçlemenin Türk romanı içindeki yerini saptamak bakımından önemlidir. Naci'ye göre Yaşar Kemal, "Türk köylüsünü olduğu gibi" gösterebilen romancıdır; bu başarı, romantik köylücülüğe ya da kaba toplumcu şemalara yaslanmadan, köylüyü bütün iç farklılıklarıyla kurmasından gelir. Özellikle *Ortadirek* için "Türk köylüsünün tabiatla savaşını" büyük bir mükemmellikle anlattığını söylemesi, çevreci okumanın da çıkış noktalarından biri olabilir. Naci'nin *Yer Demir Gök Bakır* için "bir köy topluluğunun bir mit yaratmasının hikâyesi", *Ölmez Otu* için ise o mitin yıkılışı saptaması da üçlemenin ekolojik-toplumsal izleğini güçlü biçimde özetler.

Bu yazının temel savı şudur: *Dağın Öte Yüzü* üçle-



Fotoğraf: Lütü Özgünaydın (Yaşar Kemal Vakfı arşivinden)

mesi, çevreci eleştiri açısından okunduğunda, doğayı insan trajedisinin arka planı olmaktan çıkarıp toplumsal düzenin maddi temeli hâline getiren; ekolojik kırılancılık ile sınıfsal sömürüyü aynı romansal yapı içinde birleştiren; mit ve efsaneyi de yoksulluk, çevresel güvencesizlik ve kolektif korku içinde üretilen kültürel savunma düzenekleri olarak görünür kılan bir yapıttır. Bu nedenle üçleme, hem çevresel adalet tartışmaları hem de doğa-kültür ilişkisi bakımından Türk edebiyatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.²

Çevreci Eleştirinin Kuramsal Zemini

Çevreci eleştirinin ortaya çıkışı, modern edebiyat eleştirisinin uzun süre ihmal ettiği bir soruna, insan ile yeryüzü arasındaki ilişkinin kültürel temsil biçimlerine dikkat çekmiştir. Bu yaklaşım, bir metinde doğanın nasıl betimlendiği sorusunu aşarak, doğanın hangi değer rejimi içinde kurulduğunu, insan dışı varlıkların ne ölçüde özneleşebildiğini ve çevresel yıkımın hangi toplumsal ilişkiler içinde görünmez kıldığını da sorgular. Özdağ'ın vurguladığı gibi çevreci eleştiri, disiplinlerarası yapısı gereği çevre etiği, antropoloji,

çevresel adalet, çevre tarihi, fenomenoloji ve feminist kuram gibi alanlarla ilişki kurar. Böylece metin çözümlemesi, ahlaki ve siyasal bir boyut kazanır.

Alan içinde Lawrence Buell'in yaptığı birinci ve ikinci dalga ayrımı önemlidir. Birinci dalga, daha çok doğa yazını ve yabanıl doğanın korunmasına dönük eserlerle ilgilenir; ikinci dalga ise çevresel adaletsizlikleri, sosyal mekânları ve tahrip edilmiş çevreleri ele alan kurgusal metinlere yönelir (Özdağ, 2017: 17, 30). Bu ayrım, Yaşar Kemal'in romanlarını yeni bir kavramsal çerçevede düşünmeyi olanaklı kılar. Çünkü onun metinlerinde doğa, ne bütünüyle yabanıl ve korunmuş bir cennet ne de insan iradesine boyun eğmiş bir üretim nesnesidir. Tersine, doğa ile emek, doğa ile yoksulluk, doğa ile sınıf ilişkileri iç içe geçer. Böylece çevre sorunu soyut bir "tabiat sevgisi" meselesi olmaktan çıkar, toplumsal adalet sorusuna bağlanır.

Türkiye'de çevreci eleştiri henüz Batı'daki kadar kökleşmiş bir birikime sahip değilse de Özdağ'ın çalışması, bu alanın Türk edebiyatına uygulanabileceğini açık biçimde göstermiştir. Özdağ, kurgusal yazının çevresel adalet bağlamında okunabileceğini vurgulayarak Yaşar Kemal'i önemli bir hat üzerinde konumlandırır. Her ne kadar örnek olarak *Deniz Küstü* üzerinde dursa da, aynı yöntemin *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi için de son

² Özdağ'ın Yaşar Kemal'i doğrudan *Deniz Küstü* üzerinden değerlendirmesi, onun kurgusal yazında çevresel adalet ve çevre farkındalığı bakımından taşıdığı önemi göstermektedir; bu çerçeve *Dağın Öte Yüzü* üçlemesine de genişletilebilir.

derece verimli olduğu açıktır. Pamuk, yol, yağmur, kar, ot, bataklık, kuş, açlık, hayvan ve borç aynı roman mekânı içinde çalışır. Dolayısıyla burada, çevre ile toplumsal yaşam arasındaki ilişki, görünür ve maddidir.

Çevreci eleştirinin Türk romanına uygulanışında karşılaşılan güçlüklerden biri, doğa betimlemelerinin salt üslup meselesi sayılmasıdır. Oysa Yaşar Kemal'de doğa betimlemesi, atmosfer yaratma işlevinin çok ötesine geçer. Fethi Naci'nin dikkat çektiği gibi, Yaşar Kemal'in dili romanın içeriğine göre dönüşür; *İnce Memed*'in diliyle *Akçasazın Ağaları* ya da *Deniz Küstü*'nün dili bir değildir. Aynı şekilde *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde de doğa, dilsel şiirselliğin kaynağı olduğu kadar anlatı örgüsünün belirleyicisidir. Bu da çevreci eleştirinin çevre, metnin biçimsel yapısında ve anlam ekonomisinde asli rol oynar temel teziyle örtüşür.

Bu bağlamda Lévi-Strauss'un "yaban düşünce" kavramsallaştırması da önemli bir eşik oluşturur. Lévi-Strauss, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi açıklarken, insan topluluklarının doğal varlıkları sınıflandırma, ilişkilendirme ve simgesel düzene dönüştürme yetisinin rastgele değil, son derece tutarlı olduğunu savunur. Ona göre mesele, "ilkel" bir düşüncenin dağınıklığı değil; somutun bilgisiyle kurulan bir düzen mantığıdır. "Yaban düşünce", işlenmiş ya da evcilleştirilmiş düşünceden ayrı bir biçimdir; fakat düşünce olma niteliği bakımından eksik değildir. Bu yaklaşım, Yaşar Kemal'in üçlemesindeki mit, kuş, çiçek, ot, taş ve ermiş üretiminin basit hurafeler değil, topluluğun çevresiyle kurduğu anlamlandırma sisteminin parçaları olduğunu göstermeye yarar.³Dolayısıyla çevreci eleştiri, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini iki yönden açar: Birincisi, doğanın maddi belirleyiciliğini ve çevresel adaletsizliği görünür kılar. İkincisi, doğanın simgesel olarak nasıl işlendiğini, köylü muhayyilesinin doğal varlıklar üzerinden nasıl düşünce ve mit ürettiğini açıklamaya yardım eder. Bu iki yön, Yaşar Kemal'in romanlarında birbirinden ayrılmaz.

Yolun Ekolojisi ve Çevresel Adaletsizlik

Ortadirek, görünüşte çok yalın bir anlatı kurar: Toroslar'ın ardındaki yoksul bir köyün insanları, her yıl olduğu gibi Çukurova'ya pamuk toplamaya gitmek üzere yola çıkarlar. Ancak romanın esas gücü, bu basit olay örgüsünü bir "yol romanı" olmaktan çıkarıp coğrafya, bedenle, yoksullukla ve toplumsal düzenle kurulan çatışmanın sahnesine çevirmesindedir. Fethi Naci'nin belirttiği gibi *Ortadirek*, "Türk köylüsünün tabiatla savaşını" ve sefaletini erişilmesi güç bir yetkinlikle anlatır.

Romanın açılışında döngelerin görülmesi, Çukurova'ya iniş zamanının geldiğini haber verir. Bu ilk işaret, üçlemenin tamamı için belirleyici olacak bir ilkeyi de açığa çıkarır: Kırsal, dolayısıyla da köylü yaşamı, doğanın döngüsü bağlıdır. Mevsim, bitki, ürün ve yol durumu, ekonomik yaşamın da takvimini belirler. İnsan burada doğadan bağımsız bir özne değildir; geçimini sağlamak için onun işaretlerini okumak zorundadır. Bu zorunluluk, çevreci eleştiri bakımından iki şeyi görünür kılar. Birincisi, insan-doğa ilişkisi doğrudan ve kesintisizdir. İkincisi, bu ilişki toplumsal eşitsizlik tarafından daha da sertleştirilir. Çünkü köylü, doğaya muhtaç olduğu kadar, ağalara, muhtara ve pamuk ekonomisine de bağımlıdır. Koca Halil'in gecikmesi, Meryemce'nin öfkesi, Uzun Ali'nin iyi niyetli acemiliği, atın tökezleyişi ve yolun giderek ağırlaşması, doğal çevre ile yoksul beden arasındaki mücadelenin kademelerini oluşturur. At burada özel bir önem taşır. O, insan ile coğrafya arasındaki aracıdır; düştüğü anda köylü bedeni doğrudan doğanın şiddetine açılır. Atın ölümü, ekolojik desteğin ve hareket imkânının da çöküşüdür. Bu nedenle romandaki hayvan varlığı, çevreci okumada araçsal bir unsur gibi değil, toplumsal-ekolojik sistemin taşıyıcı birimi gibi değerlendirilmelidir.

Romanın unutulmaz yanlarından biri, yürüyüşün giderek bedensel bir harap oluşturmaya dönüşmesidir. Yalınayak çocuklar, yaşlı kadın, gücü tükenen hayvan, susuzluk, dik yamaçlar, sıcaklığın baskısı ve yolun sonu gelmeyen sertliği, doğanın şiirselliğini bir ölüm eşğine dönüştürür. Yaşar Kemal, bu sahnelerde doğayı romantikleştirmez. Güzellik ile zorluk, yücelik ile eziyet aynı anda vardır. Üçlemenin ikinci kitabının başındaki kar manzarası bu gerilimin daha gerilimli bir versiyonunu sunar; fakat

³ Lévi-Strauss'un sınıflandırma ve "yaban düşünce" kavrayışı, doğal varlıklar etrafında kurulan topluluk mantığını açıklamak için yararlıdır. Doğal türlerin anlamlandırılması, onun için dağınık bir inanç alanı değil, düzenli bir düşünce sistemidir. Bkz. Lévi-Strauss, Claude. (1994). *Yaban Düşünce* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ortadirek'te de benzer bir yapı vardır: doğa hem büyüleyicidir hem de kırıcdır. Bu durum romanın çevresel adalet boyutunu açar. Zira doğa koşulları herkes için aynı değildir. Muhtar Sefer'in eşiği vardır; başka köylülerin yoktur. Verimli tarlaya girecek olanla verimsiz tarlaya sürülecek olan aynı çevresel geleceği yaşamaz. Muhtarın, köylüyü kendi çıkarı doğrultusunda düşük verimli alanlara yönlendirmesi, çevresel adaletsizliğin roman-daki açık örneklerindendir. Köylü toprağa en yakın yaşayan sınıftır; fakat toprağın veriminden en az pay alan da odur. Bu nedenle *Ortadirek*, çevre sorununu bir "doğa sertliği" sorunu olarak değil, doğa ile emek arasındaki bağın sömürü düzeni içinde bozulması olarak kurar.

Ortadirek, kişilerin olayları oluşturduğu bir romandır. Ne var ki bu kişiler, kendi eylemlerini doğadan bağımsız biçimde kuramazlar. Koca Halil'in yanlış hesabı, Meryemce'nin bedduaları, Uzun Ali'nin taşkın iyi niyeti, Elif'in sessiz direnci hep coğrafyanın basıncı altında biçimlenir. Böylece doğa, romanın dış çevresi olmaktan çıkar; kişilikleri açığa vuran bir sinema alanına dönüşür.

Romanın sonundaki "İndik ya! Geldik ya!" cümlesi, Fethi Naci tarafından bir zafer narası olarak yorumlanır. Gerçekten de bu cümle, insanın doğa ile savaştan sağ çıkışının bir ifadesi olarak okunabilir. Fakat bu "zafer", tamamlanmış bir kurtuluş anlamına gelmez. Köylü Çukurova'ya ulaşmıştır ama sömürü düzeni sürmektedir. Bu yüzden romanın sonunda bir zafer varsa bile, bu zafer, yaşamın hemen her an elinden kayıp gittiği bir dünyada "ulaşabilmiş olma"nın trajik ferahlığıdır. Çevreci eleştiri açısından bakıldığında, burada doğa yenilmiş değildir; köylü de galip değildir. Daha doğru deyişle, beden ile coğrafya arasındaki boğuşma bir süreliğine ertelenmiştir.

Meryemce karakteri, *Ortadirek*'in çevreci boyutunu daha da güçlendirir. Meryemce'nin sesi taşlara, yollara, hayvanlara, ölüm korkusuna ve dağa dağılır. O, toplumsal şiddetin, yoksulluğun ve ekolojik baskının sözlü belleğidir. Fethi Naci'nin Yaşar Kemal'de "Türk köylüsüne roman malzemesi olarak değil, insan olarak bakma" tavrı diye öne çıkardığı nitelik, burada Meryemce üzerinden bütün ağırlığıyla hissedilir. Meryemce, romandaki çevresel çöküşün insan sesine dönüşmüş biçimidir. Bu bakımdan *Ortadirek*, Türk

romanında doğa ile emek arasındaki bağın en güçlü kurulduğu metinlerden biridir. Yol, yoksulluğun coğrafyasıdır; coğrafya, sınıfsal yazgının maddi zeminidir; insan bedeni ise o zeminin üzerinde aşınan bir varlıktır. Romanın çevreci eleştiri açısından değeri de doğayı, yoksul insan yaşamlarının yazgısını belirleyen ve aynı anda toplumsal sömürünün içine çekilmiş bir güç olarak kurmasında yatar.

Doğal Döngü ve Mitin Kuruluşu

Üçlemenin ikinci kitabı *Yer Demir Gök Bakır*, bir geçim romanından çok, bir yokluk ve inanç romanıdır. Burada mesele artık Toroslar'dan Çukurova'ya inişin zorluğundan ibaret değildir; asıl mesele, bozulmuş yaşam koşullarının köylü ruhunda yarattığı çöküş ve bu çöküşe karşı geliştirilen simgesel savunmalardır. Bu nedenle roman, çevreci eleştiri ile antropolojik yaklaşımın birleştiği en yoğun halkadır.

Romanın başlangıcındaki kar manzarası, hayatın neredeyse askıya alınmış hâlini verir. Hasan ile Ummahan karla örtülü dünyada meşeliğe doğru yürürken, doğa bir boşluk, bir soğukluk ve bir kapanma olarak belirir. Kar, burada pastoral bir safiyet değil; geçimin durduğu, hareket alanının daraldığı, açlığın sertleştiği mevsimsel bir kuşatmadır. Çevre, insan ruhu üzerinde doğrudan etkili bir güçtür. Kıtlığın ve borç yükünün ortasında doğa ile toplumsal düzen iç içe geçer.

Fethi Naci, *Yer Demir Gök Bakır* için "bir köy topluluğunun bir mit yaratmasının hikâyesi" der. Bu saptama, romanın çevreci okuması için merkezidir. Çünkü burada mit, soyut bir halk inancı değil; ekolojik ve toplumsal güvencesizlik içinde kurulan kolektif bir sığınaktır. Köylünün umudu yoktur, borcu büyüktür, açlık yakındır, devlet uzaktır, çıkar ilişkileri köy içini kuşatmıştır. Böyle bir dünyada topluluk, Taşbaşoğlu'nu "ermiş" yaparak kendi gerçekliğiyle baş etmenin bir yolunu üretir. Burada Lévi-Strauss'un "somutun bilimi" ve sınıflandırma düşüncesi hatırlanabilir. Lévi-Strauss'a göre topluluklar doğal ve toplumsal evreni dağınık şekilde değil, tutarlı sınıflandırma düzenleri içinde kavrar; önemli olan, somut unsurları bir anlamlar sistemi içine yerleştirme yetisidir. *Yer Demir Gök Bakır*'daki ermiş üretimi de benzer biçimde çalışır. İşaretler, söylentiler,

korkular, kar, kuş, çocukların bakışı, köylü dilindeki tekrarlar, Taşbaşoğlu'nun çevresinde giderek çoğalan yorumlar, somut hayatın dayanılmazlığını anlamlandırmak için kurulmuş bir düzen oluşturur. Yani burada mit, düzensiz bir korku değil; düzen kurma çabasıdır.

Romanın kökünde çevresel adaletsizlik vardır. Adil Efendi'ye borçlanan köylü, pamuktan umduğunu bulamamış; doğanın ritmi ile piyasanın baskısı arasında sıkışmıştır. Çukurova'daki emek, borcu silmeye yetmez. Bu durumda doğa ile insan arasındaki ilişki, ekonomi tarafından daha da sertleştirilir. Köylü, toprağın ve ürünün gerçek sahibi olmadığı için çevresel döngülerin her kırılması onu doğrudan açlık eşiğine iter. İkinci dalga çevreci eleştirinin çevresel adalet vurgusu tam da bu tür metinlerde açıklık kazanır. Özdağ'ın çevreci eleştiri çerçevesi, kurgusal yazında çevresel adalet konularına yoğunlaştığını söylerken bu tür bir okuma imkânını işaret eder. Ayrıca romanın çocuk figürleri, çevresel duyarlılığın ayrı bir katmanını oluşturur. Hasan'ın mavi kuşla, nazarlıkla ve çiçekle kurduğu ilişki, doğanın topluluk belleğinde nasıl simgeselleştirildiğini gösterir. Hasan'ın anımsadığı kuş başı, Koca Halil'in yakaladığı ve çocukların omzuna nazarlık diye taktığı kuş, çiçekle ve kismetle birlikte düşünülür. Bu sahne, doğa ile kültürün birbirini dışlamadığını; tersine, köylü düşüncesinde iç içe geçtiğini gösterir. Kuş, nazar, çocuk, bereket ve yoksulluk aynı sembolik kümede toplanır. Çevreci eleştiri burada, doğa unsurunun estetik betimleme sınırını çoktan aştığını fark eder.

Yer Demir Gök Bakır'ın sonunda "doğadaki karşı durulmaz gelişmenin iyimserliği" öne çıkar; Hasan'ın daha başta taş altında gördüğü yaratıkların baharda üç çiçeğe dönüşmesi bunun örneğidir. Bu, romanın çok önemli bir yönüne işaret eder. Yaşar Kemal, yoksulluğun ve korkunun en ağır anlarında bile doğadaki sürekliliği gösterir. Doğal döngü sürmektedir; bahar gelir, çiçek açar, kar çözülür. Ancak bu süreklilik, toplumsal adaletsizliği ortadan kaldırmaz. Doğa kendi dönüşümünü sürdürürken insan topluluğu borç, korku ve efsane ile baş etmeye çalışır. Bu nedenle romandaki doğa sadece umudun metaforu değil; aynı zamanda insan hayatının trajik sınırlılığını da açığa çıkaran bir karşı ölçüdür.

Yer Demir Gök Bakır'da mitin kurulması, bir "kaçış"

olarak okunabilir; fakat bu okuma eksik kalır. Mit, kaçıştır; ama aynı anda bir dayanma biçimidir. Fethi Naci'nin sözleriyle, yaşama şartlarını değiştirmek için bir umudu ya da düşüncesi olmayan köylünün "naçar kaldıkça" başvurduğu çözümdür. Çevreci eleştiri açısından ise bu, bozulmuş çevresel-toplumsal koşullar altında kültürel imgelemin hayatta kalma mekanizması olarak işleridir. Bu nedenle roman, ekolojik yıkım ile kültürel üretim arasındaki bağlantıyı görmek için çok önemlidir.

Köylünün Ekolojik Mantığı

Dağın Öte Yüzü üçlemesi, özellikle ikinci ve üçüncü romanlarda, köylü muhayyilesinin doğa unsurları üzerinden kurduğu anlam örgülerini yoğun biçimde görünür kılar. Bu örgüler, dışarıdan bakıldığında "batıl inanç", "hurafe" ya da "geri kalmışlık" diye etiketlenmeye elverişli görünse de aslında çok daha karmaşık bir düşünce sisteminin ürünüdür. Burada Lévi-Strauss'un "yaban düşünce" kavramı verimli bir açıklama zemini sunar. Lévi-Strauss, Batı düşüncesinin yaygın önyargısına karşı çıkarak "yaban düşünce"yi eksik ya da ilkel bir akıl yürütme saymaz; tersine, somut nesneler, türler, renkler, cinsellikler ve işlevler arasında kurulan ilişkilerin son derece düzenli bir sınıflandırma mantığına dayandığını savunur. Doğal türlere dayalı sınıflandırmanın, topluluğun bütün düzlemlerde işleyen genel gönderme sistemlerinden biri olduğunu söyler. Bu çerçevede düşünüldüğünde, Yaşar Kemal'in köylüsü de doğayı rastgele değil, yoğun bir anlamlandırma faaliyeti içinde kavrar.

Hasan'ın anımsadığı mavi kuş, yuvasının ağzında biten çiçekler, çocukların omzuna takılan kuş başı, nazar, kismet ve yoksulluktan korunma arasındaki bağlantı, bu düşünce biçiminin örneklerinden biridir. Burada doğa nesnesi, doğrudan yaşamsal ilişkilere bağlanır. Kuş, bir tür "bilim dışı" gösteren değildir; aksine, topluluk için sosyal ve varoluşsal işlevi olan bir işaretir. Aynı şey, Taşbaşoğlu'nun ermişleştirilmesinde de görülür. Köylü, çevresel ve ekonomik çaresizlik içinde, doğal ve toplumsal işaretleri yeni bir düzen içinde bir araya getirir. Bu, düşüncenin zayıflaması değil, başka bir mantıkla çalışmasıdır.

Böyle bir okuma, Yaşar Kemal'in halk kültürüne yaklaşımını da daha doğru kavramaya yardım eder. O, halk inançlarını ne aşağılar ne de masalsi bir egzotizm olarak sunar. Anlatıcı ile anlattığı halk dünyası arasında geçirgen bir yakınlık vardır. Yaşar Kemal halkın sözlü anlatı geleneğini özümseyerek romanına taşır. Bu yüzden mitik unsurlar romanda yapay durmaz; yaşamın içinden doğar. Yaşar Kemal'in romancılığı, halkın düşünce biçimini içerden kavradığı için sahicidir. Bu sahicilik, çevreci eleştirinin bir başka boyutunu da açar. Modern insanmerkezci düşünce, doğayı insan dışı, suskun, araçsal ve sınıflanabilir bir madde alanı olarak kurar. Oysa Yaşar Kemal'in köylü dünyasında doğa suskun değildir; işaret verir, çağrışım üretir, tehdit eder, korur, büyüler ve korkutur. Bu tavır, Christopher Manes'in sözünü ettiği "doğanın sessizleştirilmesi"ne karşı farklı bir kültürel imkânı düşündürür. Doğa burada henüz tümüyle sessizleşmemiştir.⁴ Dolayısıyla *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki mitik yapıların çevreci yorumu, iki ucun da dışına çıkmayı gerektirir. Ne bunları saf hakikat diye kutsamak gerekir ne de basit hurafeler diye dışlamak. Daha doğru olan, bunları çevresel güvencesizliğin, kültürel hafızanın ve topluluksal anlam üretiminin keşiştiği noktalar olarak görmektir.

Ölmez Otu: Mitin Çözülüşü

Üçlemenin üçüncü halkası *Ölmez Otu*, önceki iki romandaki toplumsal-ekolojik birikimin daha sert ve daha karanlık bir aşamasıdır. Bu romanda hem mitin taşıyıcılığı zayıflar hem de bireysel öfke, cinsellik, cinayet dürtüsü ve toplumsal parçalanma daha açık hale gelir. Fethi Naci, *Ölmez Otu*'nu bir yandan değişen şartlar içinde mitin yıkılışı, öte yandan bir cinayet mitinin kuruluşu olarak okur. Aynı değerlendirmenin başka bir yerinde, köylülerin bolluğa erişince yaratıkları evliyayı yıktıkları özellikle vurgulanır. Bu saptama, romanın ekolojik-toplumsal mantığını kavramak bakımından belirleyicidir.

Yer Demir Gök Bakır'da yoksulluk ve kıtlık, Taşbaşıoğlu'nu bir sığınak figürüne dönüştürmüştü.

Ölmez Otu'nda ise ekonomik koşulların değişmesi, cephelerde para görülmesi ve çalışma imkânlarının açılması, ermişe olan ihtiyacı gevşetir. Böylece mitin kurulduğu zemin de çözülür. Fakat burada dikkat çekici olan, mitin çözülmesinin özgürleştirici bir sonuç doğurmamasıdır. Tersine, insanın iç şiddeti daha çıplak hale gelir. Bu da Yaşar Kemal'in çevreci-toplumsal bakışının önemli bir yönünü açığa çıkarır: çevresel ve toplumsal baskı kalktığında insan dünyası otomatik biçimde huzura kavuşmaz; başka karanlıklar, başka çatlaklar görünür olur. Romanda Memidik'in öfke ve cinayet etrafında yoğunlaşan iç dünyası, bu karanlığın en belirgin örneğidir. Fethi Naci, Yaşar Kemal'in bu romanda tek tek kişilere eğildiğini, nesnel şartları geri plana çekerek doğrudan "insan"a yöneldiğini belirtir. Bu, doğrudur; fakat çevreci okuma burada da geri çekilmez. Çünkü kişisel şiddetin yükseldiği zemin, önceki iki romanda birikmiş çevresel-toplumsal baskılardan kopuk değildir. Memidik'in karanlığı, ova, dağ, yoksulluk, emek, köy içi güç ilişkileri ve kırılmış dayanışma içinde düşünülmelidir.

Romanın doğa betimlemeleri bu yüzden son derece önemlidir. Ay ışığının gümüşlediği ova, ağaçlar, tümsekler, kayalıklar, dereler ve Ceyhan Irmağı, insan şiddetiyle aynı sahnede yer alır. Doğa burada ne insanı aklayan ne de onu mahkûm eden bir otoritedir; insan olaylarına kayıtsızmış gibi süren büyük bir varlık alanıdır. Bu kayıtsızlık, çevreci eleştiri açısından insanmerkezci dramatik yapının aşılması anlamına gelir. İnsan kendi trajedisini yaşarken, yeryüzü kendi sürekliliğini sürdürür.

Üçlemenin arka kapak yazısında (2015), *Ölmez Otu* için "mitin yıkılışını anlatan satırlar, vahşi olduğu kadar olağanüstü bir türkü gibi içimize işler" saptamasında bulunulur. Bu söz, romanın çift yönlü yapısını iyi özetler. Bir yanda türkü, yani halk belleğinin ritmi, doğa ile iç içe geçmiş yaşama biçimi; öte yanda vahşet, çözülme ve yıkım. Yaşar Kemal'in yazınsal yeteneğinin farkı da bu iki düzlemi aynı estetik organizma içinde birleştirebilmesindedir. Doğa ile şiirsellik, insanla şiddet, mit ile yıkım aynı anda vardır.

Ölmez Otu'nda çevresel adaletsizlik teması önceki romanlara göre daha dolaylıdır; ancak bütünüyle geri çekilmez. Çukurova'daki çalışma koşulları, mevsimlik

⁴ Özdağ'ın çevreci eleştiri tartışmasının giriş bölümlerinde Christopher Manes üzerinden aktardığı "doğanın sessizliği" meselesi, Yaşar Kemal'in halk ve doğa ilişkisini yorumlamada düşünsel bir arka plan sunar. Bu bakımdan Yaşar Kemal'in roman dünyası, modern kültürde bastırılan doğa sesinin bütünüyle yitmediği bir alan gibi okunabilir.

emeğin çetinliği ve köylünün kırılgan ekonomisi sürmektedir. Fakat anlatı odağı, bu kez daha çok kişilerin iç çatışmalarına ve mit-sonrası dünyaya kayar. Çevreci eleştiri bakımından bu, önemli bir dönüşümdür: doğa, artık topluluğun ortak savunma düzeneklerini kuran alan olmaktan çok, insan iç karanlığını daha görünür kılan geniş bir uzam haline gelir.

Yine de romanın adı olan “ölmez otu”, bütünüyle karanlık bir tabloyu reddeder. Ot, en zorlu koşullarda bile süren yaşamı çağırıştırır. Bu çağrışım, Fethi Naci’nin “yaşam sürüyor” diye özetlediği roman sonuyla da birleşir. Yaşam sürmektedir; fakat bu sürüş, huzur içinde değil, kırılgan ve trajik bir devamlılık şeklindedir. İşte çevreci yorum, bu devamlılığı önemli görür. İnsanın düzeni yıkılır, miti çöker, şiddet yükselir; buna karşılık doğa yine de akar, çiçek yine de açar, kuş yine de uçar. Yaşar Kemal’in romanlarında bu süreklilik, bir teselli olmaktan çok, insanın sınırını hatırlatan büyük bir ölçüdür.

Coğrafyanın Özneselliği

Dağın Öte Yüzü üçlemesini çevreci eleştiri bakımından benzersiz kılan yanlardan biri, coğrafyanın romanda neredeyse bir karakter gibi işlemesidir. Toroslar, Çukurova, meşelik, kar, dere, kaya, bataklık, pamuk tarlası ve ot, olayların dışında duran birer sahne ögesi değildir. Bunlar, anlatının ritmini, kişilerin ruh hâlini, topluluğun hareket biçimini ve çatışmaların yönünü belirler. Örneğin Toroslar, aşılması gereken doğal bir engel olmakla kalmaz; köylünün yaşadığı yoksulluğun mekânsal ifadesi haline gelir. Çukurova, bereketin, umudun ve sömürünün aynı anda toplandığı bir ovadır. Kar, *Yer Demir Gök Bakır*’da yaşamı durduran beyaz bir kapanmadır. Ot ve çiçek, umarsızlık içinde bile doğadaki dönüşümün sürdüğünü gösterir. Bu bakımdan üçlemede coğrafya, “yazgı” olmaksızın öte anlatı kurucu bir özneliktir.

Yaşar Kemal’in doğa dili, bunu estetik düzeyde de güçlendirir. Yaşar Kemal’in Türkçesi olağanüstü zengin, renkli ve doğa betimlemelerinde dilin olanaklarını zorlayan bir şiirsellik taşır. Bu şiirsellik, manzara kurma amacı taşımaz; coğrafyanın etkinliğini duyulur kılar. Örneğin çiçeklerin “billur kırmızısı”, “güneş

sarısı”, “camgöbeği” renklerle anlatılması, doğayı boyamak için değil, onun iç enerjisini açığa vurmaktır. Bu nedenle Yaşar Kemal’in doğa betimlemeleri, realizm ile şiirsellik arasında özgün bir eşik kurar.

Coğrafyanın özneselliği, üçlemede zaman duygusunu da belirler. Mevsimler, ürün döngüsü, göç zamanları, yolculuk, borcun kapanacağı dönem, karın çözülmesi, yağmurun durması, pamuğun açması, hepsi toplumsal zamanın temelidir. Modern romanda sık görülen bireysel zaman bilinci burada geri plandadır; onun yerine ekolojik zaman baskındır. İnsan yaşamı bu büyük döngünün içinde ilerler. Çevreci eleştiri, işte bu zaman örgüsünü görünür kılar. Bu durum, insanın merkeziliğini de sarsar. İnsan kendi niyetleriyle yaşayan mutlak fail değildir; toprağın, iklimin ve ürünün enerji ve hareketene bağlı bir varlıktır. Ancak Yaşar Kemal, bu bağımlılığı edilgenlik olarak değil, trajik bir karşılıklık olarak kurar. İnsan doğaya karşı koyar, ama onu yenemez. Doğa insanı besler, ama onu korumaz. İnsan doğanın içindedir, ama onun efendisi değildir. Bu düşünce, çevreci eleştirinin en temel önermelerinden biriyle birleşir.

Üçlemenin Politik Ekolojisi

Çevreci eleştiri içinde çevresel adalet kavramı, ekolojik risklerin ve çevresel yüklerin toplumun hangi kesimlerine yüklendiğini sorgular. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi, bu açıdan son derece zengin bir örnek sunar. Çünkü romanda doğa karşısında savunmasız bırakılanlar hep aynı toplumsal kesimdir: yoksul köylüler, yaşlılar, kadınlar, çocuklar ve hayvanlar.

Pamuk ekonomisi, bu savunmasızlığın merkezin dedir. Köylü, Çukurova’nın verimine muhtaçtır; fakat o verim üzerinde denetimi yoktur. Muhtar Sefer gibi araçlar, köylüyü kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirir. Adil Efendi’ye olan borç, çevresel döngüyü ekonomik baskının bir parçasına dönüştürür. Doğada burada hem yaşam kaynağıdır hem de sömürü mekanizmasının malzemesidir. Yani çevresel adaletsizlik, doğal koşullarla değil, toplumsal ilişkilerle derinleşir. Bu yüzden üçleme, doğa ile toplumsal gerçekliği bir-

birinden ayırmaz. Yaşar Kemal, ekonomik-toplumsal yapıyı ayrıntısıyla bilir; fakat bunu bir rapor haline getirmez. Bu bilgi, romanın kişileri, dili, coğrafyası ve çatışmaları içinde dağılır. Çevreci eleştiri, bu dağılmış yapıyı yeniden toplar ve çevre ile sınıf arasındaki bağı görünür kılar.

Üçlemenin çevresel adalet bakımından bir başka önemi, yoksulluğun ekolojik niteliğini göstermesidir. Buradaki yoksulluk, gelir eksikliği olarak tarif edilemez. O, aynı zamanda yürüyememek, ayakkabısız kalmak, soğuğa açık olmak, verimsiz tarlaya mahkûm edilmek, hayvanını kaybetmek, nazardan ve kıtlıktan korkmak, borcun baskısıyla mit üretmek, suyun ve toprağın insafına kalmaktır. Bu yüzden yoksulluk, doğrudan bedensel ve çevresel bir deneyimdir.

Bugünün çevresel adalet tartışmaları açısından bakıldığında, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi şaşırtıcı ölçüde günceldir. İklim, emek, borç, geçimlik göç ve ekolojik kırılganlık arasındaki bağ, çağdaş dünyada da sürmektedir. Yaşar Kemal'in romanları, bu ilişkinin tarihsel boyutunu yazınsal derinlikle kayda geçirir.

Sonuç

Dağın Öte Yüzü üçlemesi, Türk romanında doğa ile toplumsal düzen arasındaki ilişkinin en kapsamlı ve en sarsıcı anlatılarından biridir. *Ortadirek*, *Yer Demir Gök Bakır* ve *Ölmez Otu*, ayrı ayrı okunduklarında da güçlü romanlardır; fakat bir bütün olarak düşünüldüklerinde, yoksul köylü dünyasının coğrafya, emek, açlık, borç, mit ve şiddet içindeki büyük trajedisini sergilerler.

Yinelemek olsa da belirtmek gerekir ki üçlemede doğa bir manzara değil, romanın etkin kurucu gücüdür. Yol, kar, pamuk, kuş, ot, çiçek, hayvan ve ova, insan yaşamını dışarıdan kuşatan nesneler gibi değil; toplumsal düzenle beraber çalışan kuvvetler gibi işlenir. Böylece doğa ile toplum arasındaki bağ, yapay bir ayırım olmaktan çıkar. Bu da çevreci eleştirinin temel saptılarından biriyle örtüşür. Aynı biçimde üçleme, çevresel adalet meselesini de güçlü biçimde görünür kılar. Toprağa en yakın yaşayanlar, onun veriminden en az yararlananlardır. Ekolojik riskler ve yoksunluklar, köylü bedenlerine, kadınlara, çocuklara ve hayvanlara

yüklenir. Muhtar, tüccar ve borç ilişkileri, çevresel kırılganlığı daha da ağırlaştırır. Bu nedenle üçleme, çevre sorununu toplumsal adaletten ayırmaz.

Öte yandan *Yer Demir Gök Bakır* ve *Ölmez Otu*, mitin ve halk muhayyilesinin ekolojik-toplumsal baskı altındaki rolünü de açığa çıkarır. Taşbaşıoğlu'nun ermişleştirilmesi, köylü düşüncesinin doğa ve toplum unsurlarını yeni bir anlam örgüsünde birleştirmesidir. Lévi-Strauss'un sınıflandırma ve "yaban düşüncesi" kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünde, bu süreç ne akıldışılık ne de basit bir hurafe olarak kalır; aksine hayatta kalma mantığına dönüşür. Ne var ki *Ölmez Otu*'nda koşullar değiştiğinde mit de çözülür; böylece insanın iç karanlığı daha açık hale gelir.

Fethi Naci'nin *Ortadirek* için doğa ile savaş, *Yer Demir Gök Bakır* için mit yaratımı, *Ölmez Otu* için mitin yıkılışı saptamaları, üçlemenin ana damarını özetler. Bu üç hareket birlikte düşünüldüğünde Yaşar Kemal'in yaptığı şey, köylünün tabiatla ilişkisini anlatmak değil, doğa ile toplum arasındaki yaralı bağı bütün tarihsel ağırlığıyla romana dönüştürmektir.

Sonuç olarak *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi, Türk edebiyatında çevreci eleştiri açısından başlıca metinlerden biri olarak okunmalıdır. Çünkü bu romanlarda doğa, insanın karşısında duran sessiz bir nesne değil; sömürü düzeninin, yoksulluğun, umudun, mitin ve şiddetin içinden konuşan büyük bir varlık alanıdır. Yaşar Kemal'in yaratıcılığının gücü, bu alanı destansı bir arada tutarak kurabilmesindedir. Bu yüzden üçleme, geçmişe ait bir kırsal anlatı olmaktan çok, bugün de sürmekte olan çevresel adaletsizliklerin ve insan-doğa ilişkilerindeki kırılmanın yazınsal belleğidir.

Kaynakça

- Kemal, Yaşar. (2015). *Dağın Öte Yüzü: Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu*. 11. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, Claude. (1994). *Yaban Düşünce* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Naci, Fethi. (2004). *Yaşar Kemal'in Romancılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özdağ, Ufuk. (2017). *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat*. Ankara: Ürün Yayınları.

Aytekin Karaçoban

SESİNİ BANA BAĞIŞLA

İranlı dostumun sözleri çınlıyor kulaklarımda:
"Kardeşimin yaşamından daha değerli, diye kafasına
sıktıkları kurşunun bedelini ödettirdiler mollalar
bana!"

Bir korkunçluktan yeni kurtulmuşken daha korkunç
başka birine asılıyor evrenim.

Sesini bana bağışla, sesini, verdiği sözü tutan.

Çölleşen dünyayı güzelleştirmek için düşlerimden
yonttuğum yontuları yerleştirecek yer bulamakta
zorlanıyorum.

Sesini bana bağışla, sesini, mayası insan olan.

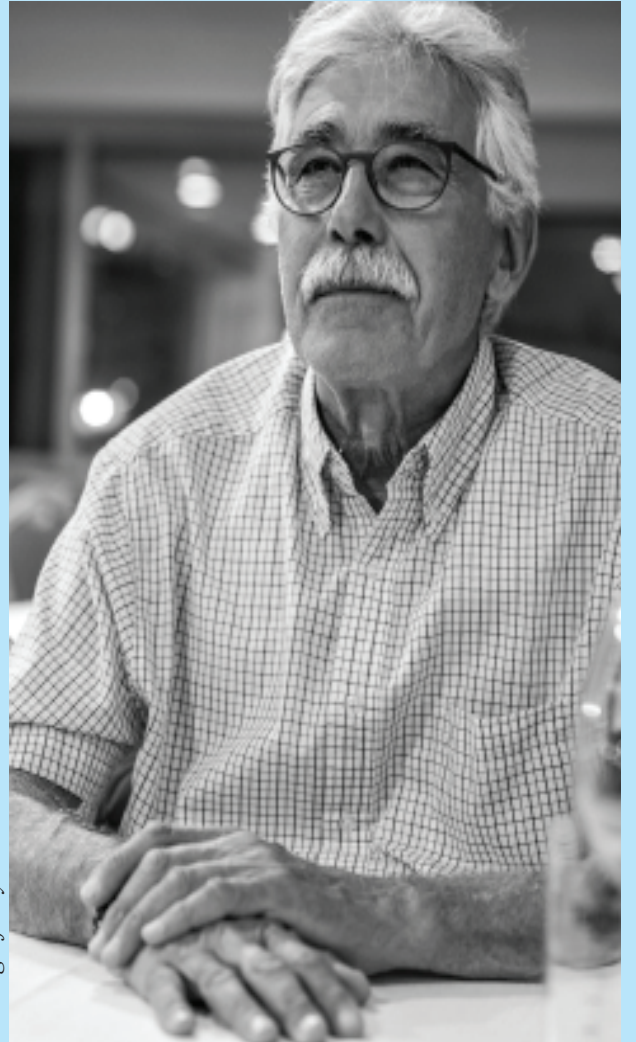
Sarp kayalarda kendi düşüşünü besleyen çığa
benziyor bedenim; duyular çakılı çivi.

Gökdelen mağaralarda, sanalağ bağlantılı eşyalar
arasında, sarayında volta atan sultan havasıyla fildişi
kapıları dövülüyor sessizliğin.

Büyüyor insanlığımda açılan çatlaklar.

Başka sözcükler tutuşturmak gerekiyor yanında,
yoksa parlamıyor yıldız sözcüğü bile tek başına.

Fotoğraf: Aysen Ritzauer



Adana Sıcığında Erguvanlar

Esme Aras

Yola çıkmadan bir gün önce, Murathan Mungan'ın *Kadınlardan Kentler* kitabını valize yerleştirdim. Daha önce yazdığım bir incelemede, kitaptaki öykülerin kentlerin kimliğine cinsiyet yüklemek gibi bir derdi olmaksızın kaleme alındığını belirtmiştim. Kuzeyden güneye, doğudan batıya Türkiye'nin farklı kentlerinde geçen bu öykülerde, genelde ekonomik özgürlüğünü kazanmış, kariyer yapan, güçlü kişiliğe sahip, ayakları yere basan, ne istediğini ya da istemediğini bilen kadınlar var. Her biri iş, meslek ya da bir sanat sahibi olarak karşımıza çıkıyor. Öykülerin bir yerinde geçmişe açılan kapıların eşliğine kadar gelen öykü kişileri, bıraktıkları izlere basarak zamanda geriye doğru hareket ediyor; olaylara, seçimlerine ve içinde bulundukları hayata geçen yılların üstünden bakıyorlar. Böylece karakterlerine aydınlanma anları yaşatan Mungan, onların dünyasına ait koşulları titizlikle bir araya getirerek, ayrıntıları iğne oyası gibi işliyor.

"Kentler, Hikâyesi İle Vardır" başlıklı yazım üzerinde çalıştığım günlerde, aklıma böyle bir fikir düştü. Yapabilirsem, Murathan Mungan'ın öykülerindeki kentleri ziyaret edip kadın karakterlerin yaşantısını ve kişiliğini belirleyen mekânlara, bugünün koşullarında kendi algımla yakından bakmaya çalışacağım. Bu amaçla gideceğim kentin öyküsünü, yeniden ele alıyorum.

"Adana Sıcığında Erguvanlar" adlı öyküde başkarakter Emine ile bazı yönlerden benzeştikimizi görmek, daha yola çıkmadan onu anlamamı sağlıyor. Ne zaman bir yere gidecek olsam valiz hazırlamaya günler öncesinden başlar, okuyacak vakit bulup bulamayacağımı düşünmeden çantama bir iki kitap atarım. Çoğu kez kapağını bile açmadan kitapları geri getiririm. Hep bir şeyleri unutma korkusu taşıyarak hazırlanan Emine, yanına hangi kitabı alacağı konusunda kararsızdır. Aklına gelenleri, yatak odasında ağzı açık duran valizin

içine bırakır. Kolaylık sağlar düşüncesiyle akıl defterinde bir liste oluşturmuş. Evet, liste iyi fikir. Aklıma geldikçe ben de telefona kaydediyorum. Ufak tefek kişisel ihtiyaçlar ve ilaçların bulunduğu fermuarlı küçük birer el çantasını, ikimiz de hazır bulunduruyoruz. Sık seyahat edenler bunu alışkanlık hâline getirmenin kolaylığını iyi bilir. Otuz iki yıldır ev bildiğim memleketimden uzakta, yolculuklar öncesinde planlı programlı, valiz yerleştirmede epeyce tecrübeli olmama rağmen Emine gibi kaygılanmadan duramam. Yerli ve yabancı sitelerden hava durumuna bakılmalı, -varsa- bilet defalarca kontrol edilmelidir. Kendime notlar: Gidiş dönüş tarihlerini takvime kaydetmeyi unutma, telefonun alarmini kur, vaktinde kalk ve saatinden önce hazırlıkları bitir. Kapıdan çıkana dek listede tamamlanması gerekenlerin sonu nedense hiç gelmez. Hep bir eksiklik duygusuyla hareket edilir.

O sırada Emine'nin telefonu çalar. Onca zaman sonra arayan eskilerden bir arkadaşı, Gülsüm'ün ablası Güler'dir. Tesadüfe bakın ki hazırlanırken beni de İsmail arıyor. Emine'nin hoşnutsuzluğunun aksine ben arkadaşım ile enikonu konuşuyor, odalar arasında mekik dokuyorum. Valizin fermuarını sabah çekerim artık.

Gün daha doğmadan, Mungan dışında yanımda iki Kemal'in birer kitabı, yazarların ve karakterlerin hayatında iz bırakan güneydeki ilimize doğru yol alıyorum. Yolda olmak, yol almak benim açımdan her zaman güzeldir. Bir insanı tanımak kadar bir kenti keşfetmeye hazırlanmak da öyle. Tabii birine ya da bir kente yakından bakınca onda ne göreceğini, gördüğünden hoşnut kalıp kalmayacağını hemen bilemez insan. İlk anda yeni bir heyecanın kıpırtısını duyar. Bendeki kıpırtının nedeni, Adana'nın vahşi sıcaklığına şimdiden maruz kalmayacağım için duyduğum sevinç.



Hava insanı bunaltmayan bir ılımanlıkta, yağmur belli aralıklarla düşüyor. Niğde otobanında ilerliyoruz. Sağımızda tüm görkemiyle Hasan Dağı, dorukları karla kaplı. Pozantı geçidi, memlekete gidip dönerken geçtiğimiz Bozüyük-İnegöl arasındaki Mezitler denilen vadiyi andırıyor, iki bölgeyi birbirinden ayıran sınır konumunda. Coğrafya Toroslar'da değişiyor, bitki örtüsü coşuyor. Mayısın ilk günlerini yaşadığımız bahar ikliminde tünelleri aştıkça, yeşilin her tonuyla göz güzeyiz artık. Yaşar Kemal'in doğa tasvirlerinin içinde seyrederim. *Hüyükteki Nar Ağacı*'nda Orta Anadolu'dan, dağ köylerinden toprak işçisi olarak çalışmak üzere yayan yapıldak, Çukurova'ya inen insanların hayal kırıklığını düşünüyorum. Sonra ustanın "Çukurova Yana Yana, Yanan Ormanlarda Elli Gün" röportajlarını yazabilmek için ayağındaki lastik ayakkabılar yırtılana dek bu arazileri nasıl karış karış gezdiğini. Bir başka yazarın izinde çıktığım bu seyahatte, şansım varsa Hemite'yi ve İnce Memed'in diyarı Anavarza kayalıklarını ziyaret edeceğim. Orhan Kemal'in *bereketli topraklarını* kendi gözlerimle göreceğim. Heyecanlıyım.

Bu kez az eşyayla hareket etmeyi başardım sanırım. Bunun için kendimi kutlamalıyım. İhtiyacım olmayanı yük etmemeyi zamanla öğrendim. Çünkü insan, elinde taşıdıklarından çok yüreği ve zihnini

dekilerin fazlasını geride bırakamadıktan sonra, nereye giderse yüklerini de oraya götürdüğünü er geç kavıyor. Böyle yapmazsa varmayı planladığı durakta yenilerine yer kalmadığını yaşayarak görecektir. İşte o noktada ihtiyatlı davranmak başka, yükün fazlasını zamanında bırakmayı bilmenin önemi gene başka.

Emine, bir ajanda titizliğiyle işleri yapılması gereken zamanda yetiştirmeye çalışan biri. Sürekli ön alarak, dikkatli yaşamının yoruculuğunu bilenlerdenim. Onun iş yaşamını kolaylaştıran bu özellik, çoğu zaman özel hayatını sekteye uğratan, yanındakileri bıktıran nedenler arasında verilmiş. Ben öykünün yalancısıyım. Gerçekten öyle midir? Bunu bir ara yakınimdakilere sorsam iyi olur. Emine, aynı zamanda yalnız yaşayan bir kadın. Eşinden ayrıldıktan sonra yeni ilişkileri sürdürememiştir. Başında bir erkeğin bulunmayışı, başkalarının gözünde onu savunmasız kılsa da kendi işini kendi görmekten yana. Üstelik başarılı bir iş insanı. Kaldı ki bir kadının bekârlığı eksiklik, olumsuzluk gibi algılanmamalı. Yalnızlık, beraberinde duygusal katılaşmayı getirirse de onunki bilinçli bir tercih.

Güler'in beklenmedik telefonunu açmasıyla canı sıkılan Emine, konuşmayı mümkün olduğunca kısa tutmaya çalışır. Birkaç gün sürecek iş gezisi için Adana'ya gideceğini, Seyhan Otel'de kalacağını söyler.

Bunu duyan Güler, orada yaşayan kardeşi Gülsüm ile görüşmesi için ısrar eder. Emine'ye göre, "Dünya, her şeyi, kendi zamanı, kendi duyguları, kendi durumlarıyla ölçüp biçen insanlarla doluydu ve o insanlara bir şeyler öğretmek gerçekten zordu." Böyle durumlarda insan kendisini olduğu hâliyle, farklı bir gözle görebilse keşke. Ama ne yapsa olmaz, insan kendine dışarıdan bir gözle bakamaz. Oysa aradan geçen zamanda yıllar, önüne ne çok şeyi katıp götürmüştür. Emine boşandıktan sonra iki kardeşle daha az görüşmüş, arkadaşlık savrulup gevşerken, her biri farklı yönere doğru ilerleyip değişmişlerdir. Yine de Güler ile konuştuktan sonra içinde eski gençlik günlerine ait birtakım duyguların filizlenmesine engel olamaz Emine. Valizi yerleştirmeye dönünce, üstüne daima büyük ya da küçük gelen ablasının eski elbiseleriyle Gülsüm, onun gözlerinde belirir. Geçim darlığındaki orta sınıf ailelerin tutumluluk gerektiren alışkanlıklarıyla yetişmiş, şimdi Adana'nın -sonradan görme- zenginlerinden biriyle evli, eksiksiz bir hayat sürmektedir. Emine, ertesi gün toplantıyı bitirip otele döndüğünde Gülsüm'ün her yarım saatte bir arayıp not bıraktığını öğrenir. Odanın penceresinden kuşbakışı görünen, betebe mavisıyla David Hockney'in¹ Pop Art resimlerini andıran havuza iç geçirerek baktıktan sonra mecburen Gülsüm'ü arar.

Emine'nin aksine ben Adana'ya ilk kez geliyorum. Geliş yönünde kolaylık sağladığı için ilk iki durağım, Arkeoloji Müzesi ile 100. Yıl Çırçır Sanat Merkezi oluyor. Kentin tarihini yansıtan eserleri, Çukurova'nın kültürel mirasının estetik bir yaklaşımla yeniden üretildiği çalışmaları görmeden, öylece geçip gidemem. Üstelik müzede karşıma çıkan bir yazı bu merakımı destekliyor: "...İlgisini sanata yoğunlaştıran insan, farkında olmadan felaketlerin üstesinden gelir..." Doğru hem kişisel hem de toplumsal yaşamın getirdiği sorunlar karşısında edebiyata sığınarak yoluma devam ediyor, dağılan parçalarımı sanatla bir araya getiriyorum. Edebiyat ve sanatın buradaki işlevi yalnızca yapıştırıcı bir bant etkisi gibi düşünülmesin, bilakis benim açımdan şifalandıran bir yanı var. Akhilleus Lahdi, Ay Tanrısı, Dor-lyon-Korint sütunları, mozaikler, ülke ve şehir kartpostalları derken, pek çok tarihi objenin sergilendiği müzede zaman kavramını unutuyorum. Kültürel üretimin bir parçası hissettiren sanat merkezinde ise renkler, denizler, balıklar, mercanlar, martılar, suretler,

zeytin dalı figürleri hiç de yabancısı olmadığım bir dünyanın kapılarını ardına kadar açıyor. Küratörlerin Ankaralı komşularımız olduğunu öğrendiğim sıcacık sohbetle yol yorgunluğunu şimdiden unuttum.

Her yere yürüyerek ulaşmak kolay olur düşünceyle şehir merkezinde, zincir otellerden birini tercih etmiştim. Resepsiyonda giriş işlemleri yapılırken, bir köşede duran sebilden limonlu naneli soğuk su ikram ediliyor. Gülsüm ve Emine'nin otelin lobisinde buzlu çay içtikleri sahne gözümde canlandı şimdi. Oh, bu ferahlatıcı tat serum etkisi yaratıyor. Kaldığım otelin betebe mavisinden havuzu yok ama günün sonunda erguvanların, pardon begonvillerin köpürdüğü taş avluda, yorgunluk kahvesi içmek keyifli olacak. Odalar geniş, temiz ve konforlu. Beni cezbeden yönü ise küçük bir çalışma masasının bulunması. Ustaların kitaplarını, not defteri ve kalemlerden oluşan dosyayı yukarı çıkar çıkmaz masanın üstüne bırakacağım.

Giysilerimi değiştirip lobiye tekrar indiğimde, Gülsüm'ün topuk sesleri zeminde duyuluyor. Sanki beklediği Emine değil de benmişim gibi kuaförden yeni çıkmış saçları, boyalı yüzü ile uçuk mavi keten tayyörün içinde abartılı bir sevinçle az sonra üzerime atlayacak. Bir iş insanının karşısına yıllar sonra çıkarken gösterdiği bu çaba, kıyafetinin zorlama uyumu fark edilmeyecek gibi değil. Gülsüm, "Belli ki, çok televizyon seyreden ve seyrettiklerine inanan kadınlardan." Oysa Emine, Hint ipeğinden tiril tiril askılı elbisenin altına giydiği sandaletleriyle sadeliğin altını çiziyor. Onlar buzlu çay içip ne yapacaklarına, nereye gideceklerine karar vere dursun ben illaki mavili gömleğimi, pantolonumu, spor ayakkabılarımı üstüme çekmiş kenti adımlamaya hazırım. Birini *görmekten, yorumlamaktan, didiklemekten yorgun düşene dek*, yeni bir kenti de en iyi içinden geçerek tanıyabilir insan.

Kısa sessizliklere bile tahammül edemeyen Gülsüm, sohbet esnasında durmaksızın konuşur. Cevabını dinlemediği, dinlemeyeceği yeni sorular sorar. Ona göre sessizlik yalnızlık demektir. Yalnızlığıyla geçimsizdir. Olası susuş anlarında gözle, bakışla, tebessümle, iç çekişle paylaşılanlar, onun dünyasında ne yerini ne de karşılığını bulur. Boşlukların doldurulması gerekir. "Sürekli konuşur halde olmayı, iletişim kurmak sananlardandır besbelli." Gülsüm'ün benzerlerine denk gelmenin sıkıntısını tecrübe edenlerdenim. Bir monolog sırasında lafın ucu ne zaman kaçsa, övünmenizi böldüğüm için

¹ 1937 doğumlu İngiliz sanatçı, bu yazının yazıldığı günlerde, 11 Haziran 2026'da hayatını kaybetmiştir.

üzgünüm, deyip bu tek taraflı iletişimi kestirip atmak istiyorum. Sayılıp dökülen her gereksiz detayın, karşı taraf için aynı önemi taşıdığından nasıl bu kadar emin olabiliyor insan? İki nefes arasına denk getirebilersen söz sırası sana da gelecek, az daha sabret. Kaçarın yoksa sallabaş olmayı göze almalısın; ancak sonrası kaçınılmaz bir baş ağrısı. Bu konuya Onur Çalı'nın *Mahsus Selam* kitabında rastlayınca yalnız olmadığımı sevindim. Çalı, denemelerine bir hayalinden söz ederek başlar: "Lüzumsuz sözden, kimsenin birbirini dinlemediği sohbetlerden, tekrar tekrar aynı şeylerin anlatıldığı konuşmalardan yorulanların ruhlarını dinlendirebilecekleri bir vaha olacak Sessizlik Odaları. Bu odalarda yan yana ya da karşı karşıya oturulacak olsa bile kimse konuşmayacak, tek laf etmeyecek." Ne var ki Gülsüm'ün konuk ağırlama yöntemi de sohbetinden farksızdır. Sahip olduklarını, oturduğu semti, evini, mobilyalarını, yazlığını, Avrupa şehirlerine gerçekleştirdiği seyahatleri, tatilleri, tercih ettiği markaları, kocası ve çocuklarının yer aldığı aile albümlerini sergileme yarışına dönüştür.

Kapıda onları bekleyen Mercedes'e binerek tam da Adana'nın en iyi kebabçısına gidilecekken, Emine vejetaryen olduğunu söyleyerek tüm programı alt üst eder. Canı sıkılır Gülsüm'ün. Günün sonunda evini göstermek isteyeceğini düşündüğünden, eve gideyim teklifi yine Emine'den gelir. Kapıyı açan yardımcı kız, hanımını ve misafiri abartılı bir kibarlıkla karşılar. Gülsüm'ün küçük bir kopyasıdır. Salon masasının üstü çeşitli ikramlarla dolup taşarken, kusur arayan gözler boş döner. Taşra yaşantısının Gülsüm'ü yaşından önce yaşlandırdığını içi sıkılarak fark eder Emine. Kendine oyalanacak bir şeyler bulmak isteyen kadınlarda, bu sıkışıp kalmışlıkta *Madam Bovary*'nin hazin sonunu görür. Onca esere karşın *sanatın hayata hiç yardım etmediği* düşüncesi geçer aklından. Onu kendi düşünceleriyle baş başa bırakıp bir sürprizle salona dönmeyi planlayan Gülsüm'ün, koridordaki ayak sesleri duyulur.

Öğlen kentin köklü kebab salonlarından birine girip önce karnımı doyuruyorum. Emine'nin aksine, görüldüğü gibi vejetaryen değilim. Ancak ilk tercihim her zaman sebze ve deniz ürünlerinden yana kullanırım. Eh, serde mübadillik olunca. Sonra eski şehrin ara sokaklarına dalıyorum. Sarımtırak taş binalar, cephesi işlemeli tarihi camiler, yuvarlak kemerli geçitler beni iki katlı, ahşap yapı elemanlarıyla ayakta kalabilmiş, şu anda Atatürk ve Sinema Müzesi olarak kullanılan eskinin evlerine

ulaştırıyor. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Abidin Dino gibi ustalara birer selam çakıp soluğu Seyhan kıyısında alıyorum. Su kenarında olmak insana kendini iyi hissettiriyor. Güneş yakıyor, suyun yarattığı serinlik gölgelerde hafiften ısıyor. Kıyı boyunca tutmuş küçük işletmelerin birinde kahve molası verip geldiğimden beri dilimden düşmeyen *Adana Köprü Başı* türküsüyle Taş Köprü'ye çıkıyorum. Gölgelerimiz önden önden gidiyor, belli ki saat ilerlemiş. Kazancılar Çarşısı kapanmadan acele etmeli, yanı başındaki Büyük Saat Kulesi'ni görmeliyim. Elimde bir külâh limonlu dondurma, arnavutkaldırımlarına benzer kesme taş sokaklarda bir hayalin peşindeyim. Şimdiki zamanda, sarı sıcağın altında, aynı şehrin kaldırım taşlarına basarken buluyorum kendimi. Seninle aynı atmosferi soluyorum. Duygularımı bir Yeşilçam klasiği kelimeyle tarif edersem, mesudum.

Birazdan neyle karşılaşacağını bilmeyen Emine, sessizlik içinde geçen şu birkaç dakikanın tadına varmaya çalışır. Ev ya da otel odası fark etmez, bu kavramlar uzun zamandır bir yalnızlığı çağrıştırmaktadır ona. Ama seçilmiş bir yalnızlığı. Belli ki evliliği sırasında da yalnızlık hisseden kadınlardan olmuştur. Yalnız kalmanın, yalnız olmanın, yalnız bırakılmanın tersine içinde olmayı istediği yalnızlık, birçok evliliğin vaat ettiğinden fazlası demektir onun için. Yardımcı kızın CD çaları çalıştırmasıyla düşünceleri bıçak gibi kesilir. Oryantal müziğin tıngırtısı odayı doldurduğunda Gülsüm, simli tüllere sarınmış dansöz kıyafeti içinde gerdan бүker, bel kıvrır. Onun terlemiş göbeğine yapışan renkli pullar, oynadıkça parıldar. Bariyle, pavyonuyla meşhur bu kentte, kocayı evden kaçırmamak için tutunulan numaralardan birini sergiledikten sonra, üstüne Henri Rousseau²'nin doğa resimlerini çağrıştıran yaprak desenli bir elbise geçirip arkadaşını balkona davet eder. Elllerinde çift buzlu birer viski kadehi tutarlar, sohbet akmasa da damlar. Adana'nın kaynar sıcağı ve viski. Benzin bidonu ve çakmağın yan yana durması kadar tehlikeli bence. Her an alev alabilirsin. Hayır, viskiyi sevmediğim sanılmasın. Emine'nin tercihi olan narenciye aromasının öne çıktığı hafif bir kadeh *Cutty Sark*³ yerine, ben Ankara kışında isli bir *Talisker*'i soğutulmuş kadehte sek içmeyi severim.

² 1844-1910 yılları arasında yaşamış, naif veya primitif üslupta resimler yapan Fransız post-empresyonist ressam.

³ İskoç şair Robert Burns'in ilk kez 1791'de yayımlanan *Tam O'Shanter* şiirindeki kurgusal bir cadiya dayanan bu lakap, daha sonra hızından dolayı bir İngiliz ticaret yelkenlisine verilir. *Cutty Sark* viskisi, adını yelkenliden alırken, etiketinde geminin resmi vardır.



Adana'daki ikinci günümde dağ yürüyüşlerinde giydiğim teknik malzemeden üretilmiş pantolonum, gömleğim ve yürüyüş ayakkabılarımla arazi şartlarına hazırım. Tabii, Anadolu röportajları sırasında Yaşar Kemal de *Columbia* giyerdi hep! Erzurum depreminde, depremzedelerle aynı çadırı paylaştığında üzerinde başlığı, gocuğu, ayağında keçe çizimleri olduğu hâlde gece boyu titrediğini unutmadım. Sabah erkenden Hemite istikametinde Ceyhan ilçesine doğru yol alıyoruz. Kilometrelerce uzanan kızıl, acı kahverenginde bitek topraklar arabanın camından akıp gidiyor. Yazık, diyorum içimden. Yalnız bizi değil, dünyayı besleyecek ekilebilir tarlaya sahibiz ancak meyve sebzenin en pahalısını yiyoruz. Köylü mazottan dertli, aracı kişiler bire aldığını beşe satıyor, ülke Sudan dolaylarında arazi peşinde koşuyor. Pirince giderken elindeki bulgurdan olmak böyle bir şey galiba. Yaşar Kemal, 1950'lere ışık tutan röportajlarında traktör farlarını, biçerdöverleri, gece karanlığında ateş böceklerine benzetiyor. Bir yanda doğanın kendi ışığı yanarken, diğer yanda makine gece gündüz toprağı kazıyor da kazıyor. İşçinin belini büküyor. Her işi makine yaptığından topraksız köylüye iş yok, aş yok. Bir kavşakta TCDD Ceyhan İstasyonu ta-

belasını görünce öykücü arkadaşım Murat Darılmaz'a selam yolluyorum. Zafer Doruk, bu toprakların sevdiğim öykücülerinden. Behçet Çelik de öyle. Cabir Özyıldız, çağdaş edebiyatımızın yeni isimlerinden. Böylece Adanalı yazarlar aklımda resmi geçit yapıyor. Ceyhan'ın üzerindeki köprülerden kıvrıla büküle, tarım makinelerinin, ağır tonajlı araçların köstebek yuvasına çevirdiği asfaltta hoplaya zıplaya, Osmaniye sınırlarında yer alan Hemite'ye sonunda geldik. Tepedeki kale bizi uzaktan selamlıyor. Köprüyü geçerken aracı durdurup iki kare fotoğraf çekiyorum. Yakınlardaki bahçelerde havlayan köpekler, üstümden uçan, sulak alanlarda, çalılıklar arasından sesini duyuran kuşlar, börtü böcek, sarılı morlu çiçekler, incir ağaçları, kocakarı yemişleriyle bin bir renk, koku, doku bunca zamandır beni bekliyormuş meğer. Nerelerdeydin Esme, dercesine. Geç de olsa ustadan el almaya, buraların havasından, pırıl pırıl akan suyundan nasiplenmeye geldim.

Yaşar Kemal Parkı'nın demir kapısı zincirli, kültür evi kapı duvar. Tel örgünün izin verdiği ölçüde sürünerek içeri girebilirim ama geceki yağmurdan her yer ıpslak. Köy kahvesinde üç beş kişiden oluşan ihtiyar heyeti şimdiden gölgeleniyor. Önce onları selamlayıp sandalyemi bir köşeye çekerek oturuyorum. Dün akşam yerli kanalların birinde gösterilen film üstünden ortada kısır bir sohbet dolanıyor. Bazısının ağzını bıçak açmıyor. Üstten konuşanların her konuda bir fikri, kanaati var. Bir çay içimi oturup can sıkıntısıyla yola koyuluyorum. Yemyeşil tarlaların sınırlarını gelincikler basmış. Kayalıkların arasındaki dar geçitten sıyrılıp Efes harabelerini, Sagalassos antik kentini aratmayan yuvarlak kemerli anıtsal kapısı, sütunların üstündeki üçgen alınlıklı mimarisiyle Anavarza ören yerinin girişindeyim. Küçükbaş hayvan sürüsünün ardından, içeriden ot yığınlarıyla yüklü bir traktör çıkıyor. Antik yoldaki tezeklere denk gelmemeye çalışarak, mermer taşların üstünde sekiyorum. Tarihe vefasızlık edip Tanrılarını kızdırdık mı ne, hava yüzünü buruşturuyor. Rüzgâr sert esmeye başladı. Yağmur yağdı yağacak. Bozkırın ortasında karaya vurmuş bir gemiyi andıran Anavarza'yı, İnce Memed diyarını zamana direnen azametli duruşuyla hatırlayacağım. Dönüş yolunda yeni çiçeklenmiş nar ağaçları, deliceler uğurluyor beni. Durun, daha Yılan Kale'ye tırmanacağım. Kalenin seyir terasından Çukurova'ya son bakış uçsuz bucaksız, göz alabildiğine yemyeşil bir

deniz. Bitki örtüsü, yılankavi Ceyhan, sesler, her şey baş döndürücü. Bir de günün değişen zamanlardaki ışığı. Karlı dağların göle vuran aksi. Ovalar, renk renk kayalar. Çakır dikenleri, yarpuz, püren, turunç kokusu. Güneş, su, bulut, yağmur. Kıyı, dere, çay, ırmak. Romanlar, öyküler, hikâyeler, söylenceler, türküler... Her biri düşsel dünyamdaki yerini tekrar alıyor.

İki kadın arasındaki konuşma bir sohbetten ziyade sorgulama havasında ilerlemektedir. Emine, içini öyle kolay kolay açanlardan olmadığı için akşam yemeğine kalmayacağını ses tonundaki kesinlikle bildirir. Evliliğini bitirdikten sonra bu konuyu hiç kimseye konuşmamıştır. Gülsüm'ün meraklı sorularını da tek kelimelik yanıtlarla geçirir. Gülsüm, kendindeki hüznün uzağında, ikinci kadehi doldurmak üzere yerinden kalktığında onun mahzunluğu diğerinin gözünden kaçmaz. İstanbul'da nerede oturduğu sorulunca, erguvanlar yüzünden Ortaköy'ü sevdiğini söyleyen Emine'nin yanıtı, gençlik günlerinden kal-

ma bir hisle Gülsüm'ü heyecanlandırır. Unutulan bir geçmişten bugüne yağın hatıralara beklenmedik göz yaşları eşlik eder. Çiçeklerin açma mevsimlerini ezberden sıralayan Gülsüm, daha fazla dayanamaz ve sarsılarak ağlamaya başlar. Emine, arkadaşını omuzlarından tutar, onu beceriksizce teselli etmeye çalışır. O an isteseler, kızla kesmiş bozkırda ikisi de erguvanları görebilir, birlikte kanayabilir oysa. Ancak öyle bir noktaya gelmişlerdir ki "herkesin içinde kırılan yerin sahibinden alıp götürdüğü şeyler farklıdır." Ortak bir geçmişin hatırası, birbirinin uzağına düşen bu iki çocukluk arkadaşını bir araya getirmeye yetmez. Emine'ye bu seyahatten geriye kalan tek şey, ne zaman erguvanlar açsa, Gülsüm'ü bir özlemin kıyısında oturup ağlarken hatırlamak olacaktır.

Şehre girdiğimizde Bebekli Kilise'nin kapanmasına yarım saat var. Neyse ki ziyaret saatine koşarak yetişiyorum. Ege kıyılarından alışık olduğum yüksek tavanlı, aydınlık, gösterişten uzak mimariyle dikkati çeken bu taş yapı, duymak ve görmek isteyen herkese huzur dağıtmak için kapılarını açmış. Ortamdaki sükûneti bozmamaya özen gösterip cilalı oturaklardan birine yerleşiyorum. Bedenim yorgun ama bugün gördüklerimden, duyduklarımın ruhum dingin. Ahşap işlemleri, vitrayları, ikonaları incelemeye koyuluyorum. Başımın üzerine denk gelen pencerenin dış pervazına bir kumru konmuş olmalı. Bana mı sesleniyor? Kilise müziğinden yükselen kuş seslerine mi dem tutuyor? Yoksa yitirdiklerimin ardından yakılan bir ağıt mı bu? Bugün doğada, anılarımda, içimde yankılanan seslerin ezgisi giderek çoğalıyor, korkarım yüreğim daha fazlasını taşıyamayacak. Gülsüm'ün tanıdık bir yüzle çıkagelen hatırlayışında, nasıl bir hüznün içine savrulmuş olabileceğini o an anlıyorum. Bedenim gevşerken, göz yaşlarım yatağını sessizce aşan bir nehir gibi dışıma taşıyor. Ne kadar bir süre orada kaldığımı bilmiyorum. Gözlerimi açtığımda kilisenin kadın görevlisi, elinde bir bardak su ve kâğıt peçeteyle yanımda bitiyor.

İçimden dışıma yılanmış, arınmış, kutsanmış; yazarlarımın gözüyle bakmış, görmüş, duyumsamış bir derinlikle döndüm Ankara'ya. Bu seyahatten bana kalanları Edip Cansever'den bir esintiyle özetlersem, "Kalbim, serseriliğim benim."

Haziran 2026' Ankara



Osman Namdar

KİRLENME MEVSİMİ

edip cansever'le dertleşme

Usul akıyordu hiçlik deresi yeniyetme hiçlik vadisinde.

kırk bir köprü ayağıydım, köpükler içinde
kayadan uzanmış bir daldım büyümeyi unutmuş küskün gövdesine
bir ülkenin kimliksiz hali, bir insan ki yüzü yakışmıyor kendine
külü en iyi annem tarif ederdi esmer, yanık elleriyle
bölüşmeden kimseyle hiç olmanın zehrini
edip ağbiden kirli bir ağustos taşırdı heybesinde
diğer yandan lanet okurdu bu yaşadığı geceye

gidiyorum dedim anneme; tiner çekmek serbest o'lum hikayelerine
n'olur kalbinde yakma beni, sütüven saçlarında avut kimsesizliğimi
bekleme beni dönmem, dönemem. çözemiyorum bir türlü
bunca kardeş nasıl büyüdük biz; tayları kaç dizgin, kaç teneke tamtamı
nasıl alıştırdık yüzümüze, kimliklerimiz neden saklı bir güze
elbette seveceğim seni kuşdilinde, ağzımızdaki kekre tattan belli
daha çok hüznün gerekiyor hepimize
(hüzünlü otelleri bilmezdi, bilseydi de sevemezdi
hele gökyüzü olmayan bir yeri
ama kirlenip duruyordu o da istemedi.)
söndürmediği ocağa atmıştı pörsümüş memelerini

sonra bir hikaye uydurdum ben; kuşlar uçuyor, ırmaklar akıyordu
içinden. hep kuşlar, ırmaklar vardı hikayelerimde. sıkıldım ben anne
unut beni de bir kuşluk vakti bir ip yap ıslak kirpiklerinden
göğe ger upuzun, gökkuşları konsun üzerine. avunuruz belki.

bir bayram sabahı avlusunda çokuştuk annemin. bir eksik bir fazla, ne fark ederdi. solgundu bayramlık coğrafyası, üzgün bir
bayrak dalgalanıyordu yüzünde. erken ölmüş bir oğul eksikti avluda. fotoğrafı asılı duvarda. çok yaşadık çok sevdik eksikimizi,
annedir ne de olsa çocuklarını üzebilir. -ama içinden nehirler akmayan şehiri nasıl sevebilir- bir baba niye yok bu şiirde!

(baktım da eğitimsiz bir halkın hali halimiz kırmızı bir göyneğe benzeyen ezberlerimiz
nice şehirler geçtik bir eksik bir fazla. çobanla geyiğin buluşmasında buluşacaktık, yanlış bir silueti ezber ederken buldum kendimi.
allem edip kallem edip, bir kirli otelde yalnızlık defterinden sildirdim ismimi.)

hepimiz kirlendik edip ağbi!
çözebilseydik şu içinde kaldığımız ikilemi
Yıldızsız, kirli bir otel paklardı içimizi.



Yasın Şiirsel Temsili: Elisabeth Kübler-Ross'un Yas Modeli Bağlamında *Makber*

Betül Mutlu*

Fulya Nuriye Osan**

Öz

Bu çalışmada Türk edebiyatının ağıt (mersiye) türündeki en önemli eserlerinden biri olan *Makber*'de ölüm ve yas olgularının nasıl yansıtıldığı incelenmiştir. Abdülhak Hâmid Tarhan, 2352 dizeden oluşan bu eserinde, eşi Fatma Hanım'ın ölümünün ardından yaşadığı derin acıyı ve ölüm gerçeğiyle yüzleşme sürecini şiirsel bir anlatımla ortaya koymuştur. Bu yönüyle *Makber* bireysel bir kaybın ötesinde, yasın doğurduğu ruhsal çözümleri, duygusal çatışmaları ve bilinçdışı süreçleri yansıtan önemli bir metin niteliği taşımaktadır. Çalışmada eseri incelerken çeşitli yas kuramlarından yararlanmakla birlikte özellikle Elisabeth Kübler-Ross'un yas modeli temel alınmıştır. Bu kapsamda öncelikle yas kuramları ve Kübler-Ross'un geliştirdiği beş aşamalı "inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme" evreleri ele alınmış, ardından *Makber*'in şiirsel ben'inin ölüm karşısında sergilediği duygusal ve psikolojik tepkiler bu kuramsal çerçeve doğrultusunda incelenmiştir. İnceleme sonucunda, *Makber*'de yasın inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme evrelerine karşılık gelebilecek duygu durumlarının bulunduğu görülmüştür. Bununla birlikte bu evrelerin şiirde doğrusal bir sıra izlemediği çoğu zaman aynı bent içerisinde birbirine karıştığı görülmüştür. Bu bakımdan *Makber*, yalnızca eş için yazılmış bir mersiye olarak değil, ölüm karşısında insanın yaşadığı duygusal ve zihinsel kırılmaları yansıtan çok yönlü bir metin olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: *Makber*, Abdülhak Hamid Tarhan, Ölüm, Kayıp, Yas, Yas Kuramları

Abstract

This study examines how the themes of death and grief are reflected in *Makber*, one of the most important works in the elegy (mersiye) genre of Turkish literature. In this work, consisting of 2,352 lines, Abdülhak Hâmid Tarhan presents through a poetic narration the profound pain he experienced following the death of his wife Fatma Hanım and his process of confronting the reality of death. In this respect, *Makber* is a quite significant text reflecting not only an individual loss but also the psychological resolutions, emotional conflicts, and unconscious processes brought about by grief. While examining the work, various theories of grief were utilized, with particular emphasis on Elisabeth Kübler-Ross's grief model. In this context, grief theories and the five-stage model developed by Kübler-Ross—"denial, anger, bargaining, depression, and acceptance"—were first discussed. Subsequently, the emotional and psychological reactions displayed by the poetic persona of *Makber* in the face of death were analyzed within the framework of this theoretical perspective. The findings indicate that *Makber* contains emotional states corresponding to the stages of denial, anger, bargaining, depression, and acceptance. However, it was also observed that these stages do not follow a linear progression in the poem and frequently intermingle within the same stanza. From this perspective, *Makber* can be regarded not only as an elegy written for a deceased spouse but also as a multifaceted text reflecting the emotional and mental ruptures experienced by individuals in the face of death.

Keywords: *Makber*, Abdülhak Hâmid Tarhan, Death, Loss, Grief, Grief Theories.

* Prof. Dr., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Ereğli Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Zonguldak, betulmutlu10@gmail.com

** Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni, nuriye.ttn@gmail.com

Giriş

Tanzimat dönemi Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olan Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937) şiire kazandırdığı yeni duyuş tarzı, biçimsel denemeleri ve romantik duyarlılığıyla Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Şairin en çok ses getiren eserlerinden biri olan *Makber* (1885) ise yalnızca bir mersiye olmanın ötesinde, ölüm ve yas karşısında bireyin yaşadığı ruhsal sarsıntıları yansıtan önemli bir metin niteliği taşımaktadır. Eserin gördüğü yoğun ilginin temel nedenlerinden biri, Hâmid'in metnin başına eklediği "*Birkaç Perişan Söz*" adlı mukaddimede dile getirdiği kişisel duygular ile şiirdeki anlatıcı ben'in yaşadığı deneyimler arasındaki güçlü paralelliktir. Bu durum, eserin samimiyetini artırırken onu geleneksel mersiye örneklerinden de farklı bir konuma taşımaktadır.

Nitekim Mehmet Kaplan ve Orhan Okay gibi araştırmacıların da dikkat çektiği üzere, *Makber* her ne kadar mersiye geleneği içerisinde değerlendirilse de biçim ve içerik bakımından klasik divan mersiyelelerinden ayrılmaktadır. Tanzimat sonrasında Batı edebiyatının etkisiyle şekillenen yeni şiir anlayışı, ölüm temasının da farklı biçimlerde ele alınmasını sağlamıştır. İsen'in belirttiği gibi, klasik şiirde çoğunlukla sorgulanmadan kabul edilen ölüm olgusu, Hâmid'le birlikte varoluşsal ve metafizik bir problem hâline gelmiştir (İsen, 1994: 11-12). Tanpınar'ın ifadesiyle *Makber*, Türk şiirine daha önce görülmemiş bir derinlik ve ürperti kazandırmıştır (Tanpınar, 2008: 490).

Eserin ortaya çıkışında şairin kişisel yaşamında derin izler bırakan ağır kayıp belirleyici olmuştur. Hâmid 1874 yılında evlendiği Fatma Hanım'ı 1885 yılında Beyrut'ta kaybetmiş, eşinin hastalığı ve ölümü karşısında yaşadığı acıyı *Makber*'de şiirleştirmiştir. Bu nedenle eser, yalnızca bir ağıt değil, aynı zamanda kayıp karşısında bireyin yaşadığı duygusal çözümlerin, varoluşsal sorgulamaların ve yas sürecinin şiirsel bir kaydı olarak da değerlendirilebilir. Eşinin vefatının hemen ardından kaleme aldığı *Makber*, Hâmid'in yaşadığı yoğun yasın ve bu kaybı anlamlandırma çabasının en önemli ürünüdür. Şiirde özlem, inkâr, öfke, çaresizlik, depresyon ve kabullenme gibi farklı duygu durumları iç içe geçmiş bir şekilde yer almaktadır. Bu duyguların yoğun biçimde işlenmesi, eserin psikoloji temelli okumalara da açık olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada *Makber* psikanalitik yaklaşımların yanı sıra özellikle Elisabeth Kübler-Ross'un yas modeli çerçevesinde ele alınacaktır. Öncelikle yas kuramları ve Kübler-Ross'un geliştirdiği yas evreleri üzerinde durulacak, ardından eserdeki şiirsel ben'in ölüm karşısında sergilediği duygusal ve psikolojik tepkiler bu kuramsal çerçeve doğrultusunda yorumlanacaktır. Böylece *Makber*'de yansıtılan yas sürecinin psikolojik boyutları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Yas Kuramları

Kayıp sonucunda ortaya çıkan duygusal, bilişsel ve davranışsal tepkileri açıklayabilmek amacıyla yas olgusuna ilişkin çeşitli kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar bireyin kayıp karşısında yaşadığı psikolojik süreci anlamlandırmaya ve yasin farklı boyutlarını açıklamaya yöneliktir. Yas kavramını psikodinamik çerçevede ele alan ilk önemli çalışmalardan biri, Sigmund Freud'un 1917 yılında yayımladığı *Yas ve Melankoli* adlı makalesidir. Freud, bu çalışmada yas ile melankoli arasındaki ayrımı kuramsal düzeyde temellendirerek kayıp karşısında bireyin yaşadığı ruhsal süreci açıklamaya çalışır. Ona göre yas "sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş, vatan, özgürlük, bir ideal gibi soyut bir değer kaybedilmesine gösterilen tepki"dir (Freud, 2023: 10). Freud, normal yas ile melankoliyi birbirinden ayırır. Normal yas sürecinde bireyin anlam dünyası geçici olarak sarsılsa da zamanla yaşam ve ölüm gerçeğine yeniden uyum sağlanır. Melankolide ise birey kaybettiği nesnenin farkında olmakla birlikte, bu kaybın benliğinde yarattığı eksikliği tam olarak kavrayamaz, bu durum da melankoliyi normal yastan ayıran temel özellik olarak öne çıkar (Freud, 2023: 9-11).

William Worden yas sürecinin bireyin yaşamını yeniden anlamlandırmasına katkı sağladığını belirtir. Yas sürecindeki bireyin bilişsel ve duygusal fonksiyonlarının yeniden yapılanmasının gereklilik arz ettiği (Kara, 2016: 256) düşüncesinden yola çıkan Worden söz konusu yapılanmanın dört aşamada ortaya çıkabileceğini ileri sürer. Bu modele göre yas sürecinin ilk basamağı, kaybedilen kişinin artık yaşamadığı gerçeğiyle yüzleşmek yani ölümü kabul etme aşamasıdır. Bu durum, ölümün geri döndürülemezliğini kabul etmeyi ve yeniden kavuşmanın mümkün olmadığını inanmayı gerektirir. Ancak bu gerçekle yüzleşmek duygusal açıdan oldukça güçtür; bu nedenle birey,

savunma mekanizmaları geliştirerek bu gerçeği inkâr edebilir. Kabul süreci zaman alabilir ve psikolojik açıdan zorlayıcı olabilir. Sürecin ikinci aşaması *yasın acısı üzerinde çalışmak* bireyin yaşadığı acının farkına vararak bu duyguyla yüzleşmesidir. Acının bastırılması ya da yok sayılması durumunda, ruhsal ve davranışsal düzeyde çeşitli olumsuzluklar ortaya çıkabilir. Bu aşamada önemli olan, bireyin acıyı bastırmak yerine onunla duygusal bir bağ kurması ve yaşadığı yası içselleştirebilmesidir. Yas sürecinin üçüncü aşaması, *kaybedilen kişinin bulunmadığı bir ortama uyum sağlamak* bireyin kaybın ardından günlük yaşamını yeniden yapılandırması ve ölen kişinin artık fiziksel olarak bulunmadığı bir yaşama uyum sağlamasıdır. Worden'in öleni duygusal olarak yeni bir yere yerleştirerek yaşama devam etme şeklinde ifade ettiği son aşamada birey, kaybettiği kişiyle kurduğu bağı tamamen sonlandırmadan, bu ilişkiyi duygusal olarak yeniden konumlandırma ve yaşamını sürdürmeye odaklanmalıdır. (Worden, 2003: 6-11). Bu modelde birey, yas sürecinin pasif bir öznesi değil, aktif bir katılımcısı olarak değerlendirilir.

Yas kuramları içerisinde en yaygın yaklaşımlardan biri de Elisabeth Kübler-Ross'un geliştirdiği beş evre modelidir. Yas sürecini, *kayba maruz kalan bireyler ile hayatını kaybeden kişi arasındaki dinamiğin aşamalar şeklinde yeniden yapılanması* olarak tanımlayan Kübler-Ross yas sürecini aşağıda özetlendiği şekilde beş aşamada sınıflandırmaktadır:

1. İnkâr ve Yalnızlaşma: Bireyin ölümü kabullenmediği, "bu benim başıma gelmiş olamaz", "bu olamaz" benzeri cümlelerle kendi fikirlerini ve hislerini açığa çıkardığı aşama.
2. Öfke: Ölümle yüzleşmeden sonra ölüme yönelik bir sebep veya sorumlu arayışının gerçekleştiği evre.
3. Pazarlık: Bireyin kendini oldukça umutsuz ve çaresiz gördüğü ve bu durumun yanında gerçeği değiştireceğine yönelik yaklaşımlar sunduğu erteleme evresi.
4. Depresyon: Bireyin ölümü kabullendiği evre.
5. Kabullenme: Bireyin ölüm gerçeğini kabullenmesinin ardından kendini yeniden organize edip yapılandırıldığı evre. (Kübler-Ross, 2023)

Kübler-Ross'un modeli, bireylerin bu aşamaları her zaman aynı sırayla ve aynı biçimde yaşamadıkları gerekçesiyle eleştirilmiştir. Nitekim yas süreci bireyin ki-

şilik özelliklerine, kayıpla kurduğu ilişkiye, başa çıkma yöntemlerine ve içinde bulunduğu toplumsal-kültürel koşullara bağlı olarak farklılık gösterebilmektedir (Apaydın, 2020: 34). Söz konusu yaklaşımların ortak noktası, yası psikolojik bir süreç olarak ele almalarıdır. Bununla birlikte Freud, yası bilinçdışı dinamikler ve benlik süreçleri üzerinden açıklarken, Worden bireyin aktif biçimde yerine getirmesi gereken görevler üzerinde durur. Kübler-Ross ise yasın duygusal boyutlarını evreler hâlinde sınıflandırır. Bu çalışmada her üç yaklaşımın verilerinden yararlanılmakla birlikte, sunduğu daha açık ve somut çerçeve nedeniyle, özellikle edebî metinlerin çözümlemesinde işlevsel bir model sunan Kübler-Ross'un yas kuramı esas alınmıştır.

Makber'de Yas

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eşi Fatma Hanım'ın ölümü üzerine kaleme aldığı *Makber*, Türk edebiyatında ölüm ve yas temasını en yoğun işleyen eserlerden biridir. Şair, eser boyunca sevdiği bir insanı kaybetmenin ardından yaşadığı ruhsal sarsıntıyı, ölüm karşısındaki sorgulamalarını ve duygusal dalgalanmalarını dile getirir. Bu yönüyle *Makber*, yalnızca bireysel bir ağıt değil aynı zamanda yasın farklı görünümünü yansıtan psikolojik bir metin niteliği taşımaktadır. Eserde yer alan duygusal çözümler ve ruhsal değişimler, Elisabeth Kübler-Ross'un yas kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde daha belirgin hâle gelmektedir. Ancak şiirde bu evreler kesin sınırlarla birbirinden ayrılmamakta, çoğu zaman inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme duyguları iç içe geçmektedir. Buna rağmen metinde belirli eğilimlerin öne çıktığı bölümler tespit edilebilmekte ve şairin yas sürecindeki ruhsal dönüşümü bu evreler aracılığıyla izlenebilmektedir.

1. İnkâr

Makber'de inkâr teması, birçok beyitte belirgin biçimde işlenmektedir. Şair, eşi Fatma Hanım'ın vefatının ardından derin bir çaresizlik ve ruhsal çöküntüye sürüklenmiş; bu durum onun iç dünyasında inkâr ve isyan duygularının yoğunlaşmasına yol açmıştır. Ölüm olgusuyla yüzleşmekte zorlanan şair, *Makber*'in ilk bölümlerinde bu hakikati reddetme eğilimdedir.

Kübler-Ross'a göre ölüm haberiyle karşılaşan bireylerde en sık gözlenen ilk savunma mekanizması inkârdır. Kişi, varoluşunu tehdit eden bir gerçeklikle

karşı karşıya kaldığında, bu tehditle başa çıkabilmek ya da ondan kaçınabilmek amacıyla inkâr eğilimine yönelmektedir (Kübler-Ross, 2023: 24). Ölümün kaçınılmaz gerçekliğini kabullenmekte zorlanan Abdülhak Hamid de yaşadığı acıyla baş edebilmek için öncelikle inkâra yönelir ve “Çık Fâtıma lahddan kıyâm et / Yâdımdaki hâline devam et” (2013: 108) dizeleriy-le ölümün kesinliğini reddeden bir algı dünyası kurar. Bu dizelerde, kaybedilen kişinin ölümünden sonra hâlen varlığını sürdürdüğüne dair inanç ve bu inancı devam ettirme arzusu dile getirilmektedir. Ardından gelen “Ketmetme bu râzı, söyle bir söz / Ben isterim âh, öyle bir söz...” (2013: 108) dizelerinde ise şair, eşinin yokluğunu kabullenmek istememekte ve onunla yeniden iletişim kurabilme beklentisine kapılmaktadır. Böylece ölümle birlikte ortaya çıkan sessizliği reddetmekte, bir ses ya da işaret arayarak inkârını sürdürmektedir. Bu durum, şu dizelerde daha açık biçimde yansıtılmaktadır:

*“Yok ben bu tahavvüle dayanmam,
Ben böyle hakîkate inanmam.
Şiddetle bu benziyor muhâle,
Bilmem, niçin ağlarım bu hâle!...”* (2013: 112)

Tarhan, bu dizelerde içinde bulunduğu duyguların karmaşasını, ruhsal çözülmeyi ve acı karşısındaki direncini ortaya koymaktadır. Yaşadığı kaybın katlanılmaz boyutlara ulaştığını hissettiren şair, “Ben böyle hakîkate inanmam” sözüyle ölümün gerçekliğini kabullenemediğini açıkça ifade etmektedir. Yaşananları “Şiddetle bu benziyor muhâle” şeklinde nitelendirerek ölümü akıl almaz ve imkânsız bir durum olarak değerlendirmekte, böylece ölüm karşısındaki inkârını görünür kılmaktadır. Bu durum, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da dikkatini çekmiş, Tanpınar, “Zaten bunu yani ölümü tam kabul etseydi bütün bu isyanlara lüzum kalmazdı.” (2008: 484) sözleriyle Hamid’in inkârının, esere hâkim olan isyan duygusunun temel kaynağı oluşunu vurgulamıştır. Ölüm gerçeğiyle yüzleşmekten kaçınan ve derin bir kaybetme endişesi yaşayan Hamid, sevgiliyi zihninde canlı tutmaya çalışarak hayal dünyasında onun varlığını sürdürmektedir. Şairin şu dizelerinde sevgiliyi hâlen karşısında görüyormuş gibi konuşması, ölüm gerçeğini reddeden ruh hâlinin devam ettiğini göstermektedir:

*“Ölmek mi denir bu hâle?... Hâşâ!..
Karşımdasın işte sen serâpâ.*

*Kim der ki, bugün hayâlsin sen,
Bir sâika-i cemâlsin sen
Hâil mi olur sana bu eşya?..
Emvâtı kılar vücûdun ihyâ.
Ben gâib olur sen kalırsın,
Ömrüm sana kaybolur, o gûyâ.”* (Tarhan, 2013: 129)

İnkâr savunma mekanizmasında karşılaşılan en yaygın tepkilerden biri, bireyin kendi ölümünü ya da sevdiği birinin ölümünü yaşayamayacağına dair inancıdır. Kübler-Ross’s göre, bireyin ölümle yüzleşme sürecinde yaşadığı en baskın tepkilerden biri, kendi ölümlülüğünü ya da sevdiklerinin bir gün öleceğini kabullenememesidir. İnsan zihni, ölümün kaçınılmaz gerçekliğini çoğu zaman bilinç düzeyine taşımakta zorlanır. Bu nedenle kişi, ölümün kendisine veya yakın çevresine ait olabileceği düşüncesini reddederek savunma geliştirebilir. (Kübler-Ross, 2023:67). Bu bağlamda, ilk dizede geçen “Hâşâ!” kelimesi, bireyin sevdiğinin ölümünü reddettiğini ve bu gerçeği kabullenmediğini göstermektedir. Hamid’in inkâr duygusu o denli baskındır ki daha sonraki dizelerde eşinin verem olduğunu bile kabul etmez, sevdiği kişinin güzelliğinin ve canlılığının yerini artık mezar taşının almasını kavrayamaz ve bu durumu büyük bir değişim olarak nitelendirir. Sevdiğinin kısa bir süre içinde mezar taşına dönüşmesi ve toprak altına girmesi şair için kabul edilemez. “Gerçek mi, onu yiyor mu akreb?/ Olmaz bu, bu söz yalandır, olmaz!..” (2013:161) gibi sözleriyle de inkârın yanı sıra ölümün fiziksel etkileri karşısında duyulan dehşeti de ifade ettiği görülür.

Makber’de inkârın farklı bir görünümü olarak değerlendirilebilecek meydan okuma tutumu, ölümün kabullenilmesine karşı geliştirilen güçlü bir direnişi yansıtmaktadır. Ölüm, insan zihninde kimi zaman kaçınılmaz bir gerçeklik, kimi zaman ise aşılması gereken bir engel olarak algılanmaktadır. Elisabeth Kübler-Ross, inkârın sürdürülemediği aşamada bireyin ölüme meydan okuyarak ona egemen olmaya çalışabileceğini belirtmektedir (2023: 35). Bu bağlamda Hamid’in, Makber’in bazı bentlerinde bir yandan ölümün anlamını sorguladığı, diğer yandan ise ölüme karşı açıkça meydan okuduğu görülmektedir.

İçsel bir çatışma yaşayan şair, inanç ekseninde sorgulamalara yönelirken aynı zamanda isyan ederek öfkesini ölüm, zaman, mezar, şehir ve tabiat gibi kavramlara yöneltmektedir. “Vaktiyle aceb şu hâr-ı mûhiş

/ Bir kız mı idi bu hâle gelmiş?" dizelerinde, sevdiği kişinin güzelliğinin korkutucu ve ürpertici bir görüntüye dönüşmesini anlamlandıramayan şairin derin bir öfke ve şaşkınlık içinde olduğu görülmektedir. Benzer biçimde, "Allah belânı versin ey mevt / Allah belânı versin ey dehr!" (Tarhan, 2013: 148) sözleriyle şair, ölümü kabullenemediğini açık biçimde dile getirmekte ve ölüm olgusuna doğrudan meydan okumaktadır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Zaten bunu yani ölümü tam kabul etseydi bütün bu isyanlara lüzum kalmazdı." (2008, s. 484) değerlendirmesi de Hamid'in isyanının temelinde ölüm gerçeğini içselleştiremeyişinin bulunduğunu göstermektedir.

2. Öfke

Öfke, yas sürecinin bir diğer aşamasıdır. J. William Worden'a göre bu duygu, yas tutan bireyin deneyimlediği karmaşık duyguların merkezinde yer almakta ve yas sürecinin sağlıklı biçimde ilerlemesini güçleştirebilmektedir (Worden, 2003: 16). Benzer şekilde Elisabeth Kübler-Ross, inkâr evresinin sürdürülemez hâle gelmesiyle birlikte bireyde öfke, hiddet ve kıskançlık gibi duyguların açığa çıkabileceğini belirtmektedir (Kübler-Ross, 2023: 76). Bu çerçevede yas sürecinde kaybın geri döndürülemez niteliği karşısında hissedilen çaresizliğin bireyi derin bir öfke duygusuna yöneltebildiği söylenebilir.

"Makber'de, öncelikle ölümün doğurduğu 'insancıl' acı, öfke, başkaldırı, şaşkınlık, umutsuzluk, özlem, korku ve yakarış yansıtılır" (Bezirci, 1991: 52). Ölümün, henüz yirmi altı yaşındaki eşi Fatma Hanım'ı zamansız bir biçimde kendisinden ayırması, Abdülhak Hâmid Tarhan'ı önce derin bir öfke ve isyana, ardından ilahî adalet ve varoluş üzerine yoğunlaşan sorgulamalara yöneltmiştir.

Şairin öfke ile isyan arasında gidip gelen acı ve çaresizlik duygularını, kimi zaman "Yarab, öleyim mi, neyleyim ben?.. / Ayı yaşayım mı sevdiğimden?" (Tarhan, 2013: 111) dizelerinde görülen serzeniş tonuyla, kimi zaman ise "Bildik seni muktezâ-yı hilkat?.. / Yarab bu mudur safâ-yı hilkat?.." (Tarhan, 2013: 118) ifadelerinde olduğu gibi doğrudan isyan biçiminde dile getirdiği görülmektedir. Bu süreçte şair, yalnızca bireysel acısını ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda ölüm, kader ve ilahî adalet gibi metafizik meseleleri de sorgulamaya yönelir. Nitekim Hikmet

Dizdaroğlu'nun belirttiği üzere, "felsefi meseleler, metafizik düşünceler kafasını kurcalamaya başlar. Ruh ötesinin neden'ini ve niçin'ini arar. İmanla şüphe arasında mekik dokur" (Dizdaroğlu, 1953: 19). Bu bağlamda giderek metafizik düzlemde yoğunlaşan sorgulamalar içerisinde şairin, "Etmez misin ey Cenâb-ı Hâlık / Mahlûkunu âşnâ-yı hilkat?" (Tarhan, 2013: 118) gibi dizelerde insanın yaşadığı acılar karşısında Tanrı'nın bunlardan haberdar olup olmadığını öfke ve kırgınlık duygusuyla sorguladığı dikkat çekmektedir. Aşağıdaki dizelerde ise derin bir çaresizlik içerisinde umudunu yitiren şiirsel ben'in serzenişi ve öfkesi belirgin biçimde ön plana çıkmaktadır:

"Mevt oldu- ne söyleyim bu hâle!..

Encam o niyaz ü ibtihâle.

Cin duysa bunu kıldı is'af.

Şeytanlar ederdi belki insaf.

Eylendi eser bu sûz u nâle;

Emvâce, sahâibe, cibâle;

Ey Sâlih-i kâinât, lâkin,

Sen bir nazar etmedin ihâle" (Tarhan, 2013: 136).

Şair ölüm karşısında, söylenecek herhangi bir sözün yetersiz kaldığını ifade ederken, tüm yakarış ve dualarının cevapsız kalışını da derin bir üzüntüyle dile getirir. Dualarının, feryatlarının ve gözyaşlarının cevapsız kalması, ilâhî adalet fikrini zedeleyen bir suskunluk olarak karşısına çıkar. Bu bağlamda özellikle "Ey Sâlih-i kâinât, lâkin / Sen bir nazar etmedin ihâle" dizesi, Tanrı'nın bu büyük acıya karşı kayıtsız kaldığına dair bir serzenişi içerir. Bu yaklaşım, yalnızca bir teslimiyet değil, aksine Tanrı'nın mutlak sessizliğine yöneltilmiş yoğun bir öfke ve kırgınlıktır. Ancak şair bu öfkeyi bir süre sonra kendi benliğine de yöneltir. Yaşadığı içsel çatışma, nefsinin arzulara kapılmaması yönündeki isteğiyle, diğer yandan bu arzuların yol açtığı sıkıntıların kaçınılmaz olduğunu kabul etmesi arasında gidip gelir. "Bunun bir sonucu olarak, duygu ve düşünceler sarmaş dolaş olurlar, bilinç-altı'ndakiler dilinin altındakiler birbirine karışır" (Akıncı, 1954: 141) ve bu çatışmanın sonucunda şair, yaşadığı yoğun duygusal gerilimle tüm öfkesini açığa çıkarır. "Ey can, yürü, Hak sezânı versin, / Çoktan geberirdim ey emel, ben.. / Allah senin belânı versin!.." (Tarhan, 2013: 150) dizeleri, şairin hem hayata hem de kendi umut ve arzularına yönelttiği bu derin öfkeyi çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır.

Makber'de ifade dilen öfkenin Worden (2003:

16)'ın belirttiği gibi yas tutan kişinin, Tarhan'ın, yaşadığı karmaşık duyguların merkezinde yer aldığı ve başlangıçta sürecin sağlıklı ilerlemesini zorlaştırdığı görülmektedir. Sevgilisinin erken ölümüyle sarsılan şair, Tanrı'nın mutlak sessizliğine öfke duyar ve bu suskunluk onu hesaplaşmaya sürükler. Ancak sonunda, bütün bu sorgulamalar, ölümün mutlaklığı karşısında duyulan öfkenin de sessizliğe mahkûm olduğu gerçeğiyle son bulur.

3. Pazarlık

Yas sürecinde birey, kaybın yarattığı duygusal ağırlıkla başa çıkmakta zorlandığında, kimi zaman pazarlık yoluyla bir çözüm arayışına yönelir. Başa çıkamadığı büyük acı karşısında kaybı geciktirme, geri döndürebilme ya da geçmişe yönelik keşke'lerin beklentisine kapılan birey, bu aşamada "(...) bir tür uzlaşma yapmaya, kaçınılmaz sonu hiç değilse biraz olsun ertelemeye çalışır." (Göka, 2009: 213-214). Kübler-Ross'a göre de kişi, önceki evrelerde gerçeklerle yüzleşememiş ya da öfke hissetmişse, kaçınılmaz olanı geciktirme çabası içine girerek bir tür anlamaya varmaya çalışabilir (Kübler-Ross, 2023: 112). Sonucu değiştirmesi mümkün olmasa da pazarlık evresi, bireyin kaybın gerçekliğiyle yüzleşme sürecinde inkâr ile kabullenme arasında bir geçiş işlevi görerek psikolojik uyum sürecine katkı sağlar.

Makber'de yas sürecinin bir aşaması olan pazarlık, Kübler-Ross'un tanımladığı anlamda açık bir biçimde ifade edilmez. Şiirde doğrudan Tanrı'yla pazarlık etmekten çok bu evreyi çağrıştıran ya da diğer evrelerle iç içe geçmiş dizelerle karşılaşılır. Sözgelimi aşağıdaki dizelerde şairin Tanrı'dan acısının hafiflemesini değil, belki de daha da güçlenerek varlığını sürdürmesini talep ettiği görülmektedir.

"Sen aldın o yâr-ı dem-güzârı,
Gam verme alınca gam-güsârı,
Deryâ mı gerek ya gözyaşından?
Alçak mı şu kûhlar başımdan?..
Sustur ya bu kalb-i nâlekârı,
Ya kârger eyle âh u zârı...
Yok, yok... edeyim figân-ı hasret,
Hem hasrete olmasın medârı..." (Tarhan, 2013: 117)

Tarhan, bu bentte Tanrı'ya doğrudan seslenerek sevgilisinin ölümünün ardından yaşadığı acının hafifletilmesini talep eder. "Sustur ya bu kalb-i nâlekârı

/ Ya kârger eyle âh u zârı" dizeleri, yas tutan öznenin kaybın yarattığı çaresizlik karşısında Tanrı'ya yönelerek çözüm aradığını göstermektedir. Bu yönüyle bent, Kübler-Ross'un pazarlık evresini çağrıştıran özellikler taşımaktadır. Ancak son dizelerde yeniden umutsuzluğa yönelmesi, pazarlık, öfke ve depresif duyguların iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır.

Makber'de bu aşamayı en belirgin biçimde ortaya koyan bentlerden biri, şairin ölümün anlamını sorguladığı şu dizelerdir:

"Öldür şu memâtı, eyle bir dek,
Kaldır şu mezarı, kalmasın şek.
Öldürme melekleri kerem kıl,
İhyâ-yı hadîka- İrem kıl.
Bedir bu, şebîh-i niktir pek,
Siyyân gibi bilmemekle bilmek,
Kardeşlerden ziyade benzer,
Yekdiğerine yalanla gerçek" (Tarhan, 2013: 148).

Daha önceki dizelerde ölümü isteyen şair bu düşüncelerinden vazgeçerek Tanrı'dan ölümü ortadan kaldırmasını diler. "Bunun içindir ki bu düşünceler, ızdırabın hafifleyip artmasına göre, değişik ve hatta birbirine zıd şekiller gösterirler ve şaire çağdaşlarınca "tezatlar şairi" sıfatını da veririr (Akyüz, 1995: 53). Tarhan, bu bentte ölümün ve mezarın ortadan kaldırılarak kaybın geri döndürülmesini istemektedir. "Öldür şu memâtı" ve "Kaldır şu mezarı" ifadeleri, ölümün gerçekliğini tersine çevirme isteğini ortaya koyarken, "İhyâ-yı hadîka-i İrem kıl" dizesi ise sevgilinin dönüşüne ilişkin beklentisini yansıtmaktadır.

Makber'de pazarlık evresi açık ve sistematik bir şekilde ortaya çıkmasa da şairin Tanrı'ya yönelttiği yakarışlarda bu evrenin izleri görülmektedir. Tarhan, bir yandan yaşadığı acının hafiflemesini talep ederken diğer yandan kaybın yarattığı duygusal yoğunluğu sürdürmek ister. Bu durum, yas sürecinin doğrusal bir şekilde ilerlemediğini, pazarlık, öfke ve depresif duyguların şiir boyunca iç içe geçerek görünür hâle geldiğini göstermektedir.

4. Depresyon

Matem sürecinin dördüncü evresi, bireyde depresif belirtilerin belirginleştiği dönem olarak tanımlanmaktadır. Bu aşamada yoğun üzüntü, umutsuzluk ve melankoli duyguları ön plana çıkar. Freud'a göre

melankolinin ayırt edici özellikleri arasında “acı veren derin bir keyifsizlik, dış dünyaya yönelik ilginin kaybolması, sevmeye becerisinin yitilmesi, her türlü etkinliğin ketlenmesi ve benlik saygısının, özgüvenin zayıflaması” yer almaktadır (Freud, 2023: 10). Kaybın gerçekliğiyle yüzleşen birey, bu evrede derin bir içe kapanma yaşayabilir. Depresif belirtilerin süresi ve yoğunluğu kişiden kişiye değişmekle birlikte bu durum bireyin yaşla baş etme ve yeniden uyum sağlama sürecini doğrudan etkilemektedir.

Makber’de yas sürecinin evreleri arasında en belirgin biçimde öne çıkan duygu durumu depresyondur. Kaybın yol açtığı derin sarsıntı, umutsuzluk, melankoli ve ruhsal dalgalanmalar eserin geneline hâkimdir. Sevgilisinin ölümünün ardından yaşla baş etmeye çalışan şair, çoğu zaman içine kapanmakta ve yaşadığı ruhsal çöküntüyü yoğun bir biçimde dile getirmektedir. Aşağıdaki bentte ise şairin, kaybın ardından değişen ruh hâlini anlamlandırmakta zorlandığı ve giderek derinleşen kederini ifade ettiği görülmektedir:

*“Suretle nasıl değişti hâlim?..
Almaz bunu, havsalam, hayâlim.
Bir şey görürüm, mezâra benzer,
Baktıkça alır, o yâra benzer,
Şeklerle güzâr eder leyâlîm,
Artar yine mâtemim, melâlîm.
Bir sadme-i inkılâbdır bu,
Bilmem ki, yakın mıdır zevâlîm?”* (Tarhan, 2013: 107).

Bu bentte şair, sevgilisinin ölümünün ardından yaşadığı derin ruhsal sarsıntıyı dile getirmektedir. Çevresindeki varlıkları mezara ve kaybettiği sevgiliye benzetmesi, zihninin sürekli kayıp etrafında dolaştığını göstermektedir. “Artar yine mâtemim, melâlîm” dizesi ise yasin yol açtığı yoğun keder ve melankoliyi açık biçimde yansıtmaktadır. Son dizelerde yer alan “Bir sadme-i inkılâbdır bu / Bilmem ki, yakın mıdır zevâlîm?” ifadesi ise, şairin bir sarsıntı yaşamakta olduğunu ve bu sarsıntının kendi içinde bir dönüşüme mi yoksa bir sona mı karşılık geldiğini sorguladığını ortaya koyar. Tanpınar, bu bağlamda Hâmid’in Garam’dan beri ölümle ya da büyük değişimlerle ilişkili durumları “inkılâp” kavramı üzerinden değerlendirdiğini belirtir (Tanpınar, 2008: 484). Şairin burada kullandığı “inkılâbın sarsıntısı” ifadesi, onun kimliğine, anlamına ve yaşadığı kırılmaya dair zihinsel bir hesaplaşma süre-

ci içinde olduğunu gösterir. Bu türden bir sorgulama, Levinas’ın insanın kendine yönelme biçimine dair görüşleriyle örtüşür. Levinas’a göre birey, zaten kendine dönük bir arayışın içindedir ve bu sorgulama süreci hem anlam kurma çabası hem de bireyliğin biçimlenme zemnidir. Bu durumda şair, yalnızca yaşadığı sarsıntıyı anlamlandırmakla kalmaz, aynı zamanda içinde bulunduğu hâli tanımlayarak kendisini yeniden şekillendirmeye çalışır (Levinas, 2006: 56, 57).

Varoluşsal bir boşluk içinde çaresizliğini haykırmaya devam eden şair, kimi dizelerde uç noktalara gidecek varlığını sürdürmenin kendisi için bir anlam taşımadığını ifade eder ve ölümü arzular. Hökelekli, bireyin ölüme yönelmesinin asıl nedeninin, yaşamı sevmemesi ya da sürdürememesi değil, içsel dengesizlik ve ruhsal bozukluklar sebebiyle hayatla başa çıkmakta zorlanması olduğunu belirtir (Hökelekli, 2017: 47). Aşağıdaki dizeler, şairin yaşadığı bu derin umutsuzluğu ve varoluşsal çıkmazı yansıtan örneklerden biridir:

*“Hiç kalmadı bir işim bu demde,
Ben kalmayı isterim ademde.
Eyvâh, ne fâide, o gitti.
Kalbim de buna şehâdet etti.
Gördüm onu pençe-i veremde,
Rûhum ebedî demek elemde.
Ben neyliyeim semâda Yarab,
Yahut bu güzergâh-i sitemde?...”* (Tarhan, 2013: 119)

Türkçapar’ın da belirttiği üzere, depresyon yalnızca bir ruh hâli değil, kişinin dış dünyayla bağlarını zayıflatan ve yaşamla kurduğu ilişkiyi sekteye uğratan bir durumdur (Türkçapar, 2022: 23). Bu bağlamda söz konusu dizeler, bireyin iç dünyasında giderek derinleşen tükenmişlik hissini şiirsel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bendin sonunda yer alan “Rûhum ebedî demek elemde” ve “Ben neyliyeim semâda Yarab” dizeleri ise şairin yaşamın anlamını sorguladığını ve geleceğe ilişkin umutlarını büyük ölçüde yitirdiğini göstermektedir. Bu yönüyle bendin yas sürecinin depresyon evresinde görülen umutsuzluk, yalnızlık, anlamsızlık ve melankoli duygularını belirgin biçimde yansıttığı söylenebilir.

Şair kimi dizelerde öylesine umutsuzdur ki bu sürecin hiç bitmeyeceğini düşünür. Freud bu bağlamda ağır yas şöyle tanımlar: “Ağır yas yani sevilen bir insanın kaybedilmesine gösterilen tepki, aynı acı veren

ruh halini, dış dünyaya olan ilginin kaybolmasını, yeni bir sevgi nesnesi seçme becerisinin yitirilmesini ve ölen kişinin anısıyla ilintili olmayan her etkinliğe sırt çevirmeyi içerir.” (Freud, 2023: 10) Aşağıdaki dizelerde de telafisi mümkün olmayan bir kaybın ardından umutsuzlukla kuşatılmış derin bir yas hâli dikkat çeker.

“Yok çare bu derd-i can-güdâza,

Her gün olacak bu derd taze.

Her gün şunu söyler, ağlarım ben:

-Sağlıkta mükedder ağlarım ben- ” (Tarhan, 2013: 152).

Bu bentte şair, yaşadığı acının geçmeyeceğine ve her gün yeniden hissedeceğine inanmaktadır. “Her gün olacak bu derd taze” dizesi zamanın akışına rağmen acının dinmediğini, aksine sürekli tazelendiğini ortaya koyar. Yas sürecindeki birey, duygusal olarak bu kayıptan kurtulmak istese de bunu başaramaz, çünkü acı, tıpkı ilk günkü yoğunluğunu korur. Bendin sonunda yer alan “Sağlıkta mükedder ağlarım ben” dizesi, üzüntü ve ağlamanın şairin gündelik yaşamının ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. Bu durum, yasin zamanla hafiflediği, aksine sürekli tazelenen bir yara olarak varlığını sürdürdüğü bir ruh hâlini yansıtmaktadır.

Umutsuzluk, melankoli ve tükenmişlik duygularının yoğun biçimde işlendiği *Makber*’de depresyon evresi baskındır. Şair, sevgilisinin ölümünün ardından yaşadığı ruhsal sarsıntıyı yalnızca keder ve yalnızlık duygularıyla değil, yaşamın anlamını sorgulayan ifadelerle de ortaya koyar. “Ben kalmayı isterim ademde”, “Rûhum ebedî demek elemde” ve “Her gün olacak bu derd taze” gibi dizeler, kaybın yarattığı acının geçici bir duygu değil şairin varoluşunu kuşatan depresif bir hâle dönüştüğünü göstermektedir.

5. Kabullenme

Kabullenme, bireyin yaşadığı kaybın geri döndürülemezliğini fark ederek gerçekle yüzleştirdiği ve ona karşı geliştirdiği direnci büyük ölçüde bıraktığı bir evredir. Bu aşamada kişi, yaşananları inkâr etmek ya da değiştirmeye çalışmak yerine onları anlamlandırmaya yönelir. Hökelekli, ölümün bazı felsefi yaklaşımlarda hayatın sürekliliğini mümkün kılan temel bir unsur olarak değerlendirildiğini belirtmektedir (Hökelekli, 2017: 48). Benzer şekilde Göka’ya göre kişinin yaşadıklarını olduğu gibi kabul etmesi, olaylara daha gerçekçi ve

dengeli bir bakış açısıyla yaklaşmasını sağlamaktadır (Göka, 2009: 216). Ancak Kübler-Ross’un da vurguladığı üzere, kabullenme mutluluk ya da huzurla özdeş bir durum değildir. Aksine birey, kaybın kaçınılmazlığını ve geri döndürülemezliğini fark ederek bu gerçekle yaşamayı öğrenir (Kübler-Ross, 2023: 148). Dolayısıyla kabullenme, değiştirilemeyecek bir durum karşısında mücadelenin sona erdiği ve gerçekliğin kabul edildiği bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Abdülhak Hamid, eserin ön sözünde *Makber*’i *muhteviyatı taşlara yazılmış sözler gibi olan, gönlündeki feryattan yapılmış bir mezar* (Tarhan, 2013: 102) olarak nitelendirir. Bu yüzden eserin bütününde kabullenme değil, acizyet, sorgulama ve melankoli içeren yoğun bir duygu aktarımı öne çıkar. Ancak *Makber*’in kimi dizelerinde şairin bir süre sonra bu duygu yoğunluğunu araladığı, ölüm gerçeğini düşünsel olarak benimsediği ve sonuçta da kişisel bir kabulleniş aşamasına vardığı görülür. Sözgelimi aşağıdaki dizelerde kabir, inceliklerin ve sırların nihai noktası olarak tasvir edilirken ölümle ilişkin düşünsel bir kabulleniş de yansıtılır:

“Makber, sonudur dakâyıkın bu,

Bir sırrı-ı garîbi Hâlık’ın bu.

Bir nûr ki meyledince hâba,

İnmekte şu bir yığın tûrâba.

En yükseğidir şevahıkın bu,

En müdhişidir hakâyıkın bu.

Bedbaht, o hakikat anlaşılmaz,

Şânın bu, cihanda lââyıkın bu” (Tarhan, 2013: 110).

Burada ölüm, önceki aşamalardaki isyan ve sorgulamaların aksine kavranması güç ancak kaçınılmaz bir gerçeklik olarak ele alınmaktadır. Şairin ölümü “en müdhiş hakikat” olarak nitelendirmesi ve onu Tanrı’nın yaratılış düzeninin bir parçası olarak görmesi, ölümün geri döndürülemezliğini kabul etmeye başladığını göstermektedir. Bununla birlikte bu kabul, mutlak bir teslimiyet anlamına gelmez. Nitekim “Bedbaht, o hakikat anlaşılmaz” dizesi, ölümün hâlâ çözülemeyen bir sır olarak algılandığını ve metafizik sorgulamanın devam ettiğini ortaya koymaktadır. Enginün’ün de belirttiği gibi, sevgilinin ölümüyle oluşan boşluk *Makber*’de güçlü bir tezat yaratmakta; şair bir yandan geçmişte yaşadığı mutlu günleri hatırlarken, diğer yandan Tanrı’ya ardi ardına sorular yönelterek ölümün anlamını kavramaya çalışmaktadır (Enginün, 1986:

50). Bu yönüyle bent, tam anlamıyla gerçekleşmiş bir kabullenmeden çok, ölüm gerçeğinin düşünsel düzeyde benimsenmeye başladığı ve yasın son evresine yaklaşan bir ruh hâlini yansıtmaktadır.

Tarhan, yasın son evresini temsil eden az sayıdaki bentte ise ölümün herkes için ortak bir son olduğunu kabul eder. Ölüm artık yalnızca sevgilisinin başına gelmiş bir felaket değil, bütün insanları eşitleyen kaçınılmaz bir gerçekliktir.

"Gitti ebede gelip ezelden,
Gördüm, bilirim ki gitti elden.
Her an ederim, kılıp azîmet,
Takibe şitâb birle ric'at
Feryâd, bu şevkten, keselden,
Bin ye's ile geçmedim emelden.
Yeksân edecek bizi, o var bir.

Bilmem niçin ürkerim ecelden?.."(Tarhan, 2013: 117)

Bu dizelerde ölüm, ezelden gelip ebede uzanan değişmez bir yazgı olarak ele alınmaktadır. Şair "Gördüm, bilirim ki gitti elden" dizesiyle sevgilisinin geri döndürülemeyeceğini kabul ederken kaybın kesinliğiyle yüzleşmektedir. Bununla birlikte bu kabulleniş, acının tamamen sona erdiği anlamına gelmez. "Bin ye's ile geçmedim emelden" dizesi, umutsuzluk ile umut arasında süregelen iç çatışmayı yansıtırken, "Yeksân edecek bizi, o var bir" ifadesi ölümün bireysel farklılıkları aşan evrensel bir gerçeklik olduğunu ortaya koymaktadır. Bendin sonunda yer alan "Bilmem niçin ürkerim ecelden?" sorusu ise şairin ölümün kaçınılmazlığını kabul etmesine rağmen ona yönelik korku ve tedirginliğini bütünüyle aşmadığını göstermektedir. Bu bakımdan bent, yas sürecinin kabullenme evresine yaklaşan, ancak önceki evrelerin izlerini de bünyesinde taşıyan bir ruh hâlini yansıtmaktadır.

Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde ölüm, eşinin vefatının ardından soyut bir kavram olmaktan çıkarak hayatının merkezine yerleşen somut ve sarsıcı bir gerçekliğe dönüşmüştür. Bu kayıp, şairin dünyaya bakışını derinden etkileyerek ölüm olgusunu yalnızca edebî bir tema olmaktan çıkarıp varoluşunu şekillendiren temel bir mesele hâline getirmiştir (Tanpınar, 2008: 453). Bu nedenle Hâmid, eşi Fatma Hanım'ın ölümünden sonra kaleme aldığı şiirlerinde ölüm, ayrılık, yas ve metafizik sorgulama temalarına yoğun biçimde yer vermiştir.

Sonuç

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eşi Fatma Hanım'ın ölümü üzerine kaleme aldığı *Makber*, Türk edebiyatında ölüm ve yas temasını en yoğun biçimde işleyen eserlerden biridir. Şair, yaşadığı büyük kaybın ardından ortaya çıkan bütün duygusal ve düşünsel sarsıntıları 2352 dize boyunca bütün açıklığıyla yansıtmıştır. Eser bu yönüyle klasik bir mersiye olmaktan çıkarak insanın sadece acılarını değil ölüm karşısındaki varoluşsal sorgulamalarını da ortaya koyan bir metne dönüşmüştür.

Bu çalışmada *Makber*'deki yas içeriği Freud, Worden ve özellikle Elisabeth Kübler-Ross'un yas kuramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda, şiirde yas sürecinin inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme evrelerine karşılık gelebilecek birçok unsurun bulunduğu görülmüştür. Şair başlangıçta eşinin ölümünü kabullenmez; onunla konuşmaya çalışır ve onu arar. Bu inkâr yerini zamanla öfkeye bırakır ancak bu öfke kadere, ölüme, Tanrı'ya meydan okuyan isyana dönüşür. Kaybı geri döndürebilme arzusunun belirginleştiği noktada ise pazarlık evresi öne çıkar. Sevgilisinin geri dönebilmesi için çaresizce yakarır ancak *Makber*'de pazarlık evresi diğer evrelere göre daha silik görünmektedir. Ardından gelen depresyon evresi ise tek bir evreyle sınırlı kalmamış, melankoli, üzüntü, acı ve umutsuzluk yan temalarıyla kaynaşarak metnin bütününe yayılmıştır. Bununla birlikte *Makber*'de yas sürecinin evreleri kesin sınırlarla birbirinden ayrılmamaktadır. Şairin duygu dünyası sürekli değişmekte, inkâr, öfke, pazarlık ve depresyon çoğu zaman iç içe geçmektedir. Bir bakıma Hâmid'in yas sürecinin belgesi olan *Makber*'de, tek bir bent içerisinde farklı evrelere ait duyguların bir arada bulanabildiği görülmektedir. Bu tespitler *Makber*'in yalnızca bir ağıt olarak değil, insanın ölüm karşısındaki ruhsal çözülüşünü, anlam arayışını ve yas deneyimini derinlikli biçimde yansıtan çok katmanlı bir edebî metin olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Akıncı, G. (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan Hayatı, eserleri ve sanatı (Doktora Çalışması)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akyüz, K. (1985). *Batı Etkisinde Türk Şiir Antolojisi*. İnkılâp Yayın.
- Bezirci, A. (1991). *Abdülhak Hâmit, yaşamı, çağı, şairliği, oyun yazarlığı, seçmeler*. Altın Kitaplar Yayınevi.

Dizdaroğlu, H. (1953). *Abdülhak Hâmit*. Varlık Yayınevi.
 Enginün, İ. (1986). *Abdülhak Hâmid Tarhan*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
 Freud, S. (2023). *Yas ve melankoli*. (L. Uslu, Çev.). Cem Yayınevi.
 Göka, E. (2009) *Ölme*. Timaş Yayınları.
 Hökelekli, H. (2017). *Ölüm, ölüm ötesi psikolojisi ve din*, Dem Yayınları.
 İsen, M. (1994). *Acıya bal eylemek*. Akçağ Yayınları.
 Kara, E. (2016). Yas süreci ve dini danışmanlık. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Din Psikolojisi Özel Sayısı*, 251-270. <https://doi.org/10.21054/deuifd.284624>

Kübler-Ross, E. (2023). *Ölüm ve ölme üzerine*. (S. Soner, Çev.). Profil Kitap Maviyağaç Kültür Sanat Yayıncılık.
 Levinas, E. (2006). *Ölüm ve zaman*. (N. Başer, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
 Tanpınar, A. H. (2008). *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
 Tarhan, A. H. (2013). *Bütün şiirleri (haz. İ. Enginün, Haz.)*. Dergâh Yayınları.
 Türkçapar, H. (2022). *Depresyondan çıkış yolu*. Epsilon Yayınevi.
 Worden, J. W.(2003). *Grief counseling and grief therapy: A handbook for the mental health practitioner*. Springer Publishing Company.

EKLER

Ek 1: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Fotoğrafı



Kaynak: Türk Dili Dergisi, Aralık 2023, S. 15

Ek 2: Aşiyân Müzesi Abdülhak Hâmid Tarhan Odası (Fatma Hanım'ın Resmi)



Kaynak: Aşiyân Müzesi, Beşiktaş- İstanbul

Ek 3: Pirizâde Fatma Hanım'ın Fotoğrafl



Kaynak: Kenan Akyüz, Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, 1985

Murat Boğurcu**ALINGANLIK KONÇERTOSU**

Ölüme değen yalnızlıklar huzursuz aklın duvarıyla konuşursa
Her şeyin siyahını yakmalısın sessizce tereddüt çukuruna düşmeden.
Bir yola varmalı ya da aklını kaçırmadan durmalısın bir sokakta
Belki bir sabah aydınlığında gün ışığını kaybederek uyanacaksın
Ya da bir tren garında bilmediğin uçuruma doğru sürükleneceksin.
Yanıldığın aynalarda unutmak için yüzünün yabancısını
Bir resmi bastıracaksın göğsüne avuçlarını acıtarak
Kalbini en temiz suya atacaksın gökyüzünü izlemenin rüyasında.

Hatırlayacaksın sinema çıkışında mutluluk yağmurunu
Sığınaklar inşa edeceksin bir huzurun saçağında.
Bir dosta giderken elinde poşetlerle gezmelere çıkarken
Siyasi atışmaların odağına düşen bağrıışmaları duyacaksın
Gece uyumak bilmeyen gençlerin küflü odalarının penceresinden.
Hangi mevsimi kötülediysen en güzel havalar başlayacak
Bilirsin balkon çaylarında keyifle sigara içmenin huzursuzluğunu
Yitirdiğin ne varsa yeniden yaratılacak ve senin olmayacak
Belki de zigon bir sehpa tozlanır unuttuğun hatıralar
Uyanmayı bekler zamanın hüznün kokan serin suratında.

Ya da öylece oturacaksın yeni bir koltukta gövdeni eskitmek için
Bastığı halı kaygan üstündeki gökyüzü zifiri olacak
Bitmemiş bir hikayeyi ezberleyecek kadar yorgun düşeceksin.
Uyandığında güneş doğmuşsa odana bir hikaye başlayacak
Fesleğen çoktan kovmaya başlar sinekleri ve sonrasında
Yitirdiğin günlerin sorgusu eskitir yeminlerin sahibini
Ağzındaki her sözcüğün harfı oturur kalbinin boşluğuna.

Hatırlamak dersin unutmanın beşiğidir hiç durmadan aklı zorlayan
Hangi eylemin fiyaskosu koparsa alt dudağından
Düştüğün yerde bilirsin iklimi bozulacak zor günlerde sermayesiz düşlerinin.
Göğsündeki sestir alınganlık konçertosu gölgene bile küfür sayılacak
Edinmek adına savaşta merhamet dilenmenin yoktur ayıbı diyerek
Kim duyarsa yenilik serüvenini ellerin uzayacak yaşamının gölgesinde.

Matem yılların hep vardır matematikten çok uzak düşen
Hesap kitap yok bu kavganda kapatıp gitmek istersin yolları.
Senden bir iz bulana bulanık gelir yüzün dönersin ruhunu aynaya
Üstünde kalır kirli kalmış şehirler kimse anlamaz delirmenin imgelerini.
Denizi özlarsın kayıklarını ve taşınmaz kayalıklarını
İnziva günlerin çoğalır daha da ıssız kalır bu hayat ellerinde.
Bezmişliğin rüyasını giyinirsin her şey aynı tada özeniş masalıdır
Direnirsin geç kalmış rüyaya seni daha da karanlığa davet ederken



Güneşin De Bilimin De Doğduğu Yerdir Anadolu

Tahsin Şimşek

Bugün Rum ile Yunan'ı nasıl aynı kefeye koymuyorsak, dünün Kar – İyon – Rum'u ile Grek – Helen – Yunan'ını da aynı kefeye koyamayız. Onlar, benzerliklerinden çok farklılıkları olan halklardır. Öyle olmasaydı, ne Troya Savaşı yaşanırdı ne de Kurtuluş Savaşı. Mikale Savaşı'ndan sonraki Atina'nın, Milet'e o ihaneti de tarihin belleğine kazılı elbet.

Onlar, Roma'ya (Rim) aitliklerinden ötürü Rum adını verdiğimiz Hitit, Frig, Likya, Karya, İyonya, Lidya, Karaman hatırası taşıyan; yüz yıl önce takasla (mübadele) Yunanistan'a göçürülen Anadolu'nun Hristiyan halklarıdır.

Evet, eleştirel aklın ürünü "bilim" ile ruhun meyvesi "inanç"; yani "İnsan, her şeyin ölçüsüdür." diyen akıl ve bilimle, "Tanrı, her şeyin ölçüsüdür" diyen dini aynı kefeye koyamayız. Bilen bilir; biri Anadolu'dur, öteki Helen...

İstisnalar bir yana, Anadolu'dakiler, "nedenlerin bilgisi"ne sarılan doğabilimcilerdir; Helen'dekiler tanrıbilimciler. Anadolu'dakiler, eleştirel akla kapı açanlardır; Atina'dakiler, şöhet, gösteriş ve tantanaya...

Anadolu güneşin doğduğu yerdir; Karya ve İyonya da bilimin doğduğu. O görkemli aydınlık, Anadolu'nun üç yüz elli - dört yüz yılına damgasını vuran, İskender öncesinin o "eleştirel akıl" ile kimlik bulan aydınlığıdır. Atinalılara göre eleştirel akıl, her şeyiyle dinsizlik görülse de Anadolu'nun o aydınlığı, o "Dağlı" Makedon İskender sonrasına da çok şey bırakmıştır kuşkusuz. Helen kimliğiyle özdeşleştirilen o İskender sonrasının Anadolu'suna da...

Elbette kızlarıyla da. Perikles'i Perikles yapan, onun Miletli sevgilisi Aspasya'dır, Aristo'yu Aristo yapan da Midillili eşi Pythias'tır. O çağda, Anadolu'nun doğal bir uzantısı olan Midilli, Sakız, Sisam ve İstan-

köy Anadolu kültürünün de bir parçasıdır. Anadolu göçmenlerinin kurduğu Trakya'nın Abdera'sı da...

Özgürlüğü "dar kapı"lı, o yarı aydınlık Atina'ya, Aristo bile Anadolu'nun Aterneus (Dikili), Assos (Ayvacık) ve Midilli'sinden ancak elli yaşında dönebilmişti. Anaksagoras ise "Güneşle ay, tanrı değil, bir maddesel küttledir." dediği için ölüme mahkûm edilmiş, kurtuluşu Atina'dan kaçmakta bulmuştu. Anadolu'lu bir bilge için, ne Venüs "Afrodit"tir, ne de Mars "Ares"tir. Evet, o yere göğe koyamadığımız Platon'a göre Demokritos'un bütün kitapları yakılmalıdır. Peki, buna karşın Demokritos ne der: "Başkalarından önce kendinden utanmayı öğren." der. Anadolu erdemidir budur; Anadolu'nun dilinde "barbar" sözcüğü yoktur.

O çağın temel bilimlerinin başında geometri, matematik, astronomi, coğrafya ve tıp gelmektedir.

Tales ve Demakritos'un geçmişinde Mısır, Pisagor'unkinde Babil vardır. Helen'in geçmişinde de Anadolu... Evet, Sümer, Babil, Mısır, Fenike, Anadolu'suz uygarlığa adım atmak olası değil.

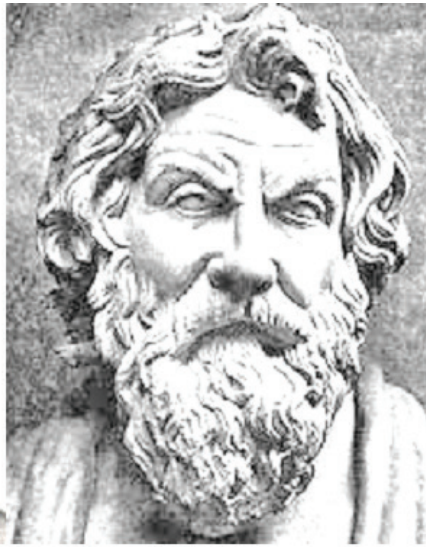
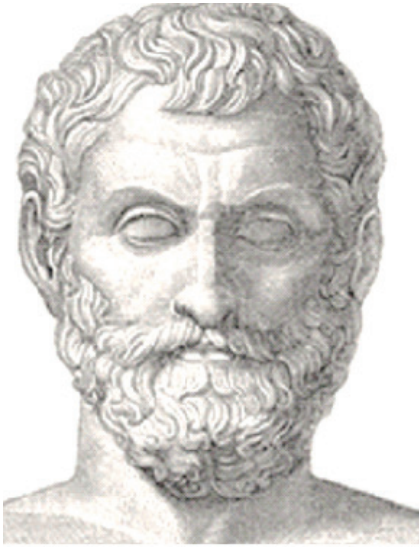
Anadolu aydınlığının etkisiyle olmalı, Atina'daki Akademi'nin kapısında bile "Geometri bilmeyen giremez." yazmaktadır. Eğitim devrimine "Geometri" kitabı yazarak başlayan Mustafa Kemal Atatürk'ün hangi kapıdan geçtiğini şimdi hepimiz çok iyi biliyoruz.

Gelin bir de Demokritos'un yaratılış için söylediklerine bir bakalım: "İnsan, su ve çamurdan yaratılmıştır. Isınan nemli toprak, embiryoları üretmiştir. Zarlardan yırtan embiryolar da canlıları. Sonrası benzerlerin çiftleşmesi. Birbirleriyle buluşan hareketli kürelerin / atomların buluşması. Ruhla zihin aynıdır." Peki, buna, kaç yüzyılın âlim uleması, kaç dinin inançlı insanı şapka çıkarır? Kuşkusuz, "Aman ha, dinden imandan çıkma!" zılgıtını çeker.

Şu somut bir gerçek ki, bu birikim Ege'yi aşarken akşam da olmak üzeredir. Neden mi? Platon, Atomcuları her şeyleriyle reddeder, Aristo ise büyük ölçüde. Peki, zamanın sınavı ortaya neyi kor? Tales, Heraklit, Demokritos'lar yüzyıllar sonra olsa da bilimin önünü açarlar; "doğa, coğrafya, astronomi..." ile. Platon ve Aristo ise Hristiyanlığın; "ruh, kader" deyip "ahlak..." işitmek ile.

Evet, o günkü koşullarda fizik, yerini metafiziğe terk ederken, eleştirel akıl ve bilgi de ne yazık ki duyguya ve inanca kurban edilmiştir; özellikle Athena'nın o dizginsiz hırsına... Bugün o hırsın adı, "megalo idea"dır...

Bırakalım, Atena oturduğu yerde otursun, gelin, biz Anadolu'da görkemli bir bilim yolculuğuna çıkalım. Hepsini, "esenlik için kusursuzluk" diyen o Tireli Diotimos'la selamlayarak.



Tales, Anaksimandros, Demokritos

Anadolu'nun "eleştirel akıl"ına merhaba!

Tales (Milet, MÖ 624-548): Mısır birikiminden yararlanmıştır. MÖ 28 Mayıs 585'te gerçekleşen Güneş tutulmasının gününü bir yıl önceden belirlemiştir. Tales Teoremi, matematiğe katkısıdır. Lidya-Pers savaşında Kızılırmak'ın yönünü değiştirerek karşıya geçişi sağlamıştır. Magnesia'daki (Manisa) demir filizlerinin mıknaş (çekim) etkisini gözlemlemiştir.

Anaksimandros (Milet, MÖ 610-546): Organik evrim teorisinden söz eder. Dünyanın boşlukta olduğunu söyler. İlk doğabilim kitabının sahibidir. Güneş saatini icat eder. Dahası kendisi dahil, her şeyin eleştirilebileceğini savlar.

Anaksimenes (Milet, MÖ 585-525): Doğadaki başkalıkları, "yoğunlama" ve "seyrekletme"yle açıklar. Evrim teorisine yeni katkılarda bulunur. Ona göre ana madde "hava"dır; buğu, bulut, su ve toprak onun yoğunlaşmasıyla oluşur.

Ksenophanes (Kolophon-Değirmendere, MÖ 570-480): Tek tanrılı din fikrinin öncüsüdür. Dağ baş-

larında rastlanan deniz kabukları, onu, dünyanın oluşumu üzerine düşünmeye yöneltmiştir.

Pisagor (Sisam, MÖ 570-495): "Pisagor Teoremi" ve Pisagor Bardağı ile ünlenen, matematik aracılığıyla her şeyin kestirilebileceğini ve ölçülebileceğini savlayan bilge. Ne var ki sonradan o Babil ve Atina etkisiyle, her sayının bir şeyi simgelediğini savlayarak Hurufiliğin kapısını aralar, o çizgi sonunda varır Platon'la kesişir. Az gider uz gider, o yol Hristiyanlığa çıkar; arada bir de İslam tasavvufuna selektör yaparak.

Hekataios (Milet, MÖ 550-476): Tarihin bilinen ilk coğrafyacısı, ilk dünya haritası onundur. Çizdiği haritaları, Milet Limanı'na asar, eksikliğini gelip giden denizcilerin tamamlamasını ister. Bu davranış, kuşkusuz Milet'in eleştirel akla açık kapısını simgeler.

Kadmos (Milet, MÖ 6. yy): Milet ve İyonya'nın kuruluş tarihinin yazarıdır.

Heraklit (Efes, MÖ 535-475): Sürekli değişim tezinin ve diyalektik düşüncenin öncüsü.

Kleostratos (Tenedos-Bozcaada, MÖ 520-432): Burç işaretlerini düzenleyen astronom.

Bias (Priene, MÖ 6. yy): Felsefesini, *"Amacınızı zorla değil, ikna ederek kazanın."* / *"Zorla değil, ikna ederek alın."* sözleriyle özetleyen, aklın ve sağduyunun sesi bilge.

Anaksagoras (Klozomenai-Urla, MÖ 500-428): Dünya'nın oluşumunu, Güneş ve Ay tutulmasının nedeni açıklayan, Ay ışığının kaynağının güneş olduğunu söyleyen bilge. Ona göre ne Ay tanrıdır ne de güneş.

Hippodamos (Milet, MÖ 498-408): Kent planlamasında "ızgara plan"ı uygulayan şehir plancısı.

Herodot (Halikarnas-Bodrum, MÖ 484-425): Kar-ya ve İyonyalıları Yunan'la aynı kefeye koymayan o ünlü "Tarih"ın yazarı ve tarihin babası.

Hipokrat (İstanköy, MÖ: 460-370): Deneyi, tanı-yı ve hijyeni önceleyen, hâlâ "and"ıyla yaşayan ünlü hekim. Demokritos'la bilgi alışverişi değerlidir. Tıp, hastalıklardan arındırır; bilgi, önyargılardan ve tutku-lardan.

Leukippos (Milet ya da Abdera-Batı Trakya, MÖ 5.yy): Maddenin en küçük parçası "atom"dur sözcü-ğünü kullanan ilk kişi.

Demokritos (Abdera-Batı Trakya, MÖ 460-370): Bir ömür aç gözlülüğe gülen, *"Her şey atomlardan oluşur, atomlar yok edilemez."* diyen atomist bilge. Kendisine ait o "Nedensellik Yasası"nı, o ünlü *"Bu ola-ya daha önce hangi koşullar neden oldu?"* sorusuyla açıklar. Ayrıca kemerde "kilit taşı"nın da mucididir.

Epheros (Kyme-Aliaga, MÖ 405-330): İlk dünya tarihinin yazarı.

Eudoksos (Knidos-Datça, MÖ 400-350): Dünya'nın kendi etrafında döndüğünü, bir yılın da 365 gün 6 saat olduğunu saptayan astronom.

Heraklides (Karadeniz Ereğli, MÖ 385-322): Dünya, kendi eksenini etrafında 24 saatte dönüyor di-yen bilge.

Epikür (Sisam, MÖ 370-270): Leukippos ve Demokritos'tan etkilenen, bilimde kuşkuculuğu, ya-şamda dinsel kaygı ve sınırlamalardan uzak durup haz ve mutluluğu baş tacı eden bir düşünür.

Autolykos (Pitane-Çandarlı, MÖ 360-290): Tüme-

varımı, eğitimin ve bilimin temeline alan kişi. Günü-müze eksiksiz ulaşan ilk bilim kitabının yazarı. Apollo 11'in indiği Ay'ın Dünya'dan görülen yüzü, onun adı-nı taşır.

Heraphilos (Kalkedon-Kadıköy, MÖ 335-280): İlk otopsiyi yapan; nabız ile kalp atışı arasındaki ilişkiyi saptayan hekim.

Aristarkhos (Sisam, MÖ 310-230): Güneş merkez-li evren modelinden ve dünyanın hareketli olduğun-dan ilk söz eden bilim adamı.

Erasistratos (Khios-Sakız, MÖ 304-250): Kalbin pompa işlevi gördüğünü ve sinirlerin beyinden yö-netildiğini keşfeden, atar ve toplardamarların farkını saptayan hekim.

Apollonios (Perge-Antalya, MÖ 262-190): Kesik koniklerle ilgili çalışmalarıyla tanınan, matematiğin bilim olarak kurucularından olan geometrici ve astro-nom. Onun elips, parabol, hiperbol tanımları bugün de kullanımdadır.

Hermogenes (Alabanda-Çine, MÖ 3.-2.yy): Hippodamos'un izinden giden, Magnesia ve Teos'un şehir planını gerçekleştiren ünlü şehir planlamacısı.

Hipparkhos (İznik, MÖ 190-120): İlk yıldız katalo-ğunu hazırlayan astronom.

Nikandros (Kolophon-Değirmendere, MÖ II. yy): Farmakolojinin kurucusu tıp adamı.

Theodosios (Bithynia-Bursa, MÖ 169-100): Küre geometrisinin kurucusu.

Dioskoridos (Anavarza-Adana, MS 40-90): Bota-niğin kurucusu da olan ünlü hekim ve farmakolog.

Soranos (Efes, MS 1.-2. yy): Bilinen ilk kadın-do-ğum ve çocuk hekimi Jinekolog.

Galenos (Bergama, MS 129-216): Tıbbi teoriye katkıları olan cerrah, hekim.

Sözün özü, ironinin kapısını da açıp söylersek, Pla-ton ne derse desin, Anadolu bilgeleri, cevizini, fodel kellerin kafasında kıran o akıllı kargalardır.

Şahin Yenişehirlioğlu**GECENİN DENİZİ**

Deniz dalgalarının sessizliğinde,
Soluduğum serin havanın içinde yalnızlığımı hissederekten,
Gökyüzündeki karanlığın yıldızlarının derin sessizliğinde,
Filizlenmiş ağacın dibinde,
Kumsalın nemlenmiş yaşlılığını hissederekten,
Meğer tükeniyormuşum,
Tükeniyormuşum,

İsyan,
İsyan,
İsyan...

Müstafi

Ağlama
Çocuk.

Dedi Derûn-î ibn Derûn-î
Ankara. 2026lar

Gümüşlük - 1990lar.
Hatırası.
Tarih yok.
Zaman yok.
Ben yok.
Uzaktan geçen
Işıklı gemi.

Göklerinin İzinden Bugünlere Üç Hatun

Yaşar Seyman

Kadın haklarından habersiz annemin ve onun kuşağındaki kadınların arasında büyüyünce, kendimi onlara yol gösteren bir kahraman gibi görmeye başladım. Ne kolay bir kahramanlık değil mi? Yıllar sonra dünyadaki ve ülkemdeki mücadeleci kadınların yaşam öykülerini okudukça, filmlerini izledikçe, sorumluluğumun ağırlığını fark ettim. Sanki bana tanınan olanaklar, verilen haklar, babaanneme, anneanneme, anneme ve o kuşak kadınlara sunulmuş da onlar bu olanakları ve hakları değerlendirmemişler. Oysa ailem beni okutmak için ata toprağından bir iç göç başlatmıştı.

Berlin'deki Kadın Hakları etkinliği sonrası biten konuşmamın ardından babamla yaşıt olduğunu söyleyen bir hemşerim yanıma geldi: "Seni televizyonda dinlerken aldığım deryadan damlalarmış, bugün gördüm ki sen bizim Mama Hatun'umuzsun," dedi. Sözün sahibi amcanın yanındaki oğlu Birol da gülümseyerek: "Ablam, babam doğru söylüyor. Ben de seni Mama Hatun'a benzetiyorum." Teşekkür ederken zihnimde ve gönlümde bir dalgalanma oldu.

Hükümdarların, Hakanların eşi ve kızı olan Hatunlar da öncü kadın olarak günümüze değin belleklerde yaşıyorlar?

O akşam düşünmeye başladım: Erkekler... özellikle de büyükler; bir kadını beğendiklerinde onu yalnızca kendi gözleriyle değil, tarihin aynasından da görürler. Bir kadının duruşunda bir çağın direnişini, bakışında yüzyılların yorğun ama onurlu yürüyüşünü ararlar. Bu yüzden bir kadını bazen Jeanne d'Arc'a, bazen Clara Zetkin'e, Rosa Luxemburg, Kadıncık Ana ya da birçok öncü, örnek kadına benzetirler; çünkü onların dünyasında kadın, yalnızca bir kişi değil, bir mirasın taşıyıcısıdır.

Babamın ölümünden otuz üç yıl sonra, bir Erzincanlı dostun, babamın anlattığı o tarihsel kadına beni benzetmesi çok ilginçti. İşte o an, zamanın kapılarını sessizce aradım. Bir söz, insanın içine böyle derin düşer mi, zihnini dalgalandırır mı? Düşüyor. O benzetme, yalnızca bir iltifat

değil; köklerime doğru çağıran yeni bir yolculuktu. Babamın sesiyle, onun hatıralarıyla, anlatılmamış öykülerin gölgesinde yeniden yürümek istedim.

Bazı benzerlikler yüzümüzde değil, ruhumuzda da taşınır. Ve bazı cümleler vardır; bir ömrü ikiye böler. O cümleyle kendine değil, geçmişine uyanır, insan. İçinde, adı konmamış ama hep var olmuş bir kadının ayak izlerini duymaya başlar. Belki de her kadın, bir gün, kendisine söylenen tek bir sözle kendi tarihine doğar.

Köklerinin izinden yürümek, toprağı salınmaktır.

O buluşma, o benzetiş sonrası derin bir yolculuğı çıkarmaya karar verdim.

ERZİNCAN'LI MAMA HATUN

"Erzincan'a girdim ne güzel bağlar

Erzurum'a vardım dumanlı dağlar

Elleri kournunda bir gelin ağılar

Oy anam anam ben dayanmamam"

Doğu Anadolu'nun geniş vadileri arasında, dağların koruduğı bir ova gibi uzanır Erzincan. Fırat'ın kolları bu topraklardan geçerken, rüzgâr dağların eteklerinde dolaşır ve bozkırın sarı tonlarını gökyüzünün mavisıyla buluşturur. Bu kent, Anadolu'nun doğusunda sessiz ama derin öyküler anlatır. Çünkü Erzincan yalnızca bir coğrafya değildir; yüzyılların acısını, direncini ve yeniden doğuşunu taşıyan bir bellektir.

Erzincan ovası, çevresini saran yüksek dağlarla bir doğa sahnesi gibi görünür. İlkbaharda dağların etekleri yeşerir, çiçekler nice renklerle bozkırı süsler. Yazın güneş ovaya altın bir ışık gibi yayılır. Sonbahar geldiğinde sarı yapraklar rüzgârla savrulur, kışın ise dağların dorukları beyaz bir sessizlikle örtülür. Doğa burada ağır ve dingin bir ritimle yaşar. Sanki zaman bile bu vadede biraz daha yavaş akar.

Erzincan'ın Tercan ilçesinde yükselen Mama Hatun Külliyesi bu tarihsel belleğin en etkileyici tanıklarından biridir. Selçuklu döneminde inşa edilen bu külliye, Anadolu'da bir

kadın hükümdarın bıraktığı güçlü bir izdir. Kervansarayları, türbesi ve mimarisiyle yalnız bir yapı değil, geçmişin zarafetini taşıyan bir uygarlık anıdır. Külliye'nin taş duvarlarına bakarken insan, yüzyıllar önce bu yollardan geçen kervanları, yolcuları ve bakır işlemelerindeki öyküleri düşler.

Erzincan'ın kültürü de bu doğa ve tarih kadar zengindir. Türkülerinde bir hüznün, sohbetlerinde bir içtenlik vardır. Konukseverliğiyle bilinen Erzincan insanı, sofralarını paylaşmayı, öykülerini anlatmayı sever. Bu kentte bir akşam vakti çay içilirken anlatılan anılar, bazen bütün bir yüzyılın öyküsünü taşıyabilir.

Erzincan'ın sokaklarında dolaşırken insan şunu duyumsar: Bu kent gürültülü bir ihtişamın değil, derin bir sükûnun kentidir. Dağların gölgesinde yaşayan bu kadim kent, doğanın sabrını ve tarihin ağırlığını aynı anda taşır.

Belki de bu yüzden Erzincan'a gelen herkes aynı duyguyla bakar ufka: Burada zaman yalnız geçmez, birikir. Ozanlarıyla, aşıkları ve müzik insanları ile büyüler. Dağların, nehirlerin ve yüzyılların arasında duran Erzincan; Anadolu'nun sessiz ama derin öykülerinden biridir.

Bir ova kadar geniş, bir türkü kadar hüznü ve bir insan yüreği kadar dirençli...

"Yüce dağ başında çadır açarım

Seni vermezlerse alır kaçarım

Kahve bulamazsam kenger içerim

Oy anam anam ben dayanmam"

Baba toprağı Erzincan'da babasını sonsuza uğurlayalı onlarca yıl olmuştur. Toprakta çınarlara dal olası babam. Senin; Mama Hatun anlatılarının olmasa, nasıl uzanırdım o yıllara, o öykülere? Mama Hatun'u anlatırken neden bu kadar göneniyordun?

Annesin aktardığı bir diyalogu belleğine kazımıştır:

— Giyinmiş, kuşanmış, nereye Binali?

— Mama Hatun'a gidiyorum.

— Daha iki gün önce gitmedin mi?

— Gittim Hanım, gittim! Köyün derdi mi bitiyor? Şu yetimleri yatılı okula yazdırayım, nüfus memuruna uğrayayım, oradan Kaymakam Bey'e gideyim... Dönerim.

— Yolun açık olsun. Tez gel, karanlığa kalmadan gel!

— Ah, bu Mama Hatun gidiş ve gelişleri... Ah Binali, ah!

Bu cümleleri annesinden ne çok duyardı. Adı haritada kalan dağ köyünden doğan sağlıklı bir çocuk olarak, aileyle birlikte doğduğu köyü ardından bırakıyor; son kez, kara trenle, Mama Hatun'un yanından geçip Ankara'ya doğru yol alıyorlar. Bu tren yolculuğunda raylarda akan trenin sesi hem bir veda hem de yeni bir başlangıcın ritmi

gibi; geçmişin sorumlulukları ve köklerin anılarının, trenin tıkırtısında yavaş yavaş geleceğe uzanıyordu.

MAMA HATUN



Mama Hatun Türbesi, Fotoğraf: Muhammed Kösen

İpek Yolu'nun üzerinde, günümüzde Erzincan'ın Tercan ilçesi olarak bilinen yerde, on birinci yüzyılda Saltuklu Beyliği'nin dördüncü sultanı 2. İzzettin'in kızı Mama Hatun hüküm sürüyordu. Yüzyıllar geçti, ilçenin adı değişti; ama Mama Hatun'un izleri silinmedi, tarih onun adını hâlâ fısıldıyor.

Ailem, çocuklarını okutmak için Ankara'ya göç ettiğinde, babamın ilk işi biz çocuklarını okula kaydettirmek olmuştur. Babam, özellikle bana Mama Hatun'un yiğitliğini, soyuna bağlılığını anlatmayı alışkanlık hâline getirmişti. Babamdan, "Mama Hatun'un yerine geçebilecek erkek kardeşleri ve yeğenleri varken tahta geçişi, Kudüs kahrmanı Selahattin Eyyubi'nin bile ondan yardım istemek için kardeşini göndermesi ve Malazgirt kuşatması sırasında ordusunun başına geçip Selahattin Eyyubi'ye destek olması öyküsünü ne çok dinlemişti. Tüm bu öyküler, çocuk aklımda birer masal gibi yankılanıyordu.

O yıllarda, babamın Mama Hatun'un bir Oğuz boyu Türkmen sultanı olduğunu neden bu kadar sık anlattığını tam olarak anlayamıyordum. Babamın iki kadın kahramanının biri Mama Hatun öteki de annesi Pamuk Hatun'du. Ortaokulu bitirdiğim yıl, Mama Hatun'un yiğitlik öyküsü artık bir aşk öyküsüne dönüşmüştü; bu kez babamdan aylar boyunca bu öyküyü dinler, kendi içimde tekrar tekrar yaşatır olmuştum.

Mama Hatun'un Aşk Öyküsü

On birinci yüzyılda, Mama Hatun yalnızca bir sultan değil, aynı zamanda hünerli bir sanatseverdi. Görkemli bir külliye yaptırmayı arzuluyordu; içinde han ve cami bulu-

nan hem gönlüne hem Saltuklu soyuna yaraşır bir yapı. Yapım sürecinde sık sık külliye gelir, ustalarla konuşur, önerilerini paylaşır ve binanın her taşına dokunan emeği gözlemlerdi.

Külliye tamamlandığında, Mama Hatun büyük zanaatkârı huzuruna çağırdı. "Gönlüme ve soyuma yaraşır bir külliye yaptın," der, "çok emek verdin, çok ter döktün; uykusuz geceler, hasta günler yaşadın. Dile benden ne dilerse."

Usta, Mama Hatun'un bekar olduğunu bildiği hâlde cesurca itirafta bulunur: Bu külliye Mama Hatun'un aşkıyla inşa ettiğini, tüm yorgunluklarını ve uykusuz gecelerini bu tutkunun aldığına inandığını ve onunla evlenmek istediğini söyler. Mama Hatun bir an bu istek karşısında şaşkınlığa uğrar; sözcükler boğazında düğümlenir. "Şimdi git, ben külliye gelip sana cevabımı vereceğim," der.

Usta, sevinç ve heyecanla külliye döner. Bir gün, iki gün, üç gün... Usta cevabı beklerken günler geçer. Sonunda Mama Hatun, külliye kapısından elinde üstü örtülü bir tepsiyle içeri girer. Ustayı yanına çağırır ve tepsinin örtüsünü açar: rengârenk boyanmış ve pişmiş yumurtaları yemesini söyler. Usta birkaç yumurtayı soyarak yer. Yumurtalar bitince Mama Hatun sorar: "Usta yumurtaların tatları nasıldı?"

Usta cevaplar: "Hepsi de yumurta, tatları da aynı."

Mama Hatun başını hafifçe sallar ve ona der ki:

"Haklısın, ustam. Kadınların da tadı aynıdır. Ben bir Türkmen Hatunuyum; soyum, sopum bellidir. Ben, seninle evlenemem. Ama sen, dilediğin kadınla evlenebilirsin."

Usta, bu sözlerin acısıyla elindeki güzü başına vurur ve o an, külliye gölgesinde, yaşamına veda eder.

...

Kaç baba kızına bu efsanevi aşkı anlatır, ya da bir baba ısrarla neden bunu anlatır? Varın siz düşünün...

Oysa kızını anlatılan bu aşk öyküsünden daha çok, Mama Hatun külliyesini aşkla yapan ustanın on birinci yüzyıldaki aklı, hüneri ve külliye sağlamlığı daha çok ilgileniyor. Usta, o sınırlı olanaklarla öyle görkemli ve sağlam bir yapı inşa etmiş ki; bugün bile deprem kuşağında, defalarca sarsılan Erzincan'da, Tercan'daki Mama Hatun Türbesi dimdik ayakta duruyor. Taşların arasında geçmişin aşkı, emeği ve kararlılığı hâlâ kulaklara bu efsanevi aşkı fısıldıyor.

Ve Tercan'da uzun yıllar sürgün gelerek yaşamış şair Cemal Süreyya, "Tercan" şiirini yazarken, Mama Hatun Türbesi'ni unutmamış; o taşlar, onun dizelerinde de sessiz bir şekilde yankılanmıştır.

Tercan

Mamahatun Türbesi iki katlı

Alt katta yılan parlar

Bir at kışner sümbülü

Kamyonları ala boyar

Rüzgar

A

.....

...

Erzincan'ın Tercan ilçesinde, tarih nefesini duyumsatan bir sabah... Babasının anlattıkları kulağında çınlarken, yıllar sonra Mama Hatun Külliyesi'nin taşlarına dokunur. Her bir taş, yüzyılların sessiz tanığı gibi duruyor; taşların arasından süzülen güneş ışığı, avluda gezinirken geçmişin gölgesini duvarlara fısıldıyor. Babası anlatırdı: "Her taş bir öykü taşıyor; her kemer bir kadının iradesine tanıklık eder." Külliye, yalnızca bir yapı değil, bir zamanın ruhunu, bir kadının gücünü ve iradesini bugüne taşıyan bir simgedir. Caminin kubbesinden, medresenin avlusuna kadar uzanan her çizgi, bir direnişin, bir bilginin sessiz yankısıdır.

Avluda dolaşırken taşların arasında yürüyen rüzgâr, sanki geçmişten bir ses taşıyor: Kadınların, alimlerin, yolların ayak izleriyle dolu bu avluda zaman ağırlaşıyor. Babasının sözleri zihninde yankılanıyor; "Burası yalnız bir külliye değil, bir kadının çağlara bıraktığı mirastır." Her kemer ve her taş, yalnızca mimarinin değil, cesaretin, sabrın ve bilgeliğin dilini konuşuyor. Ve orada, Mama Hatun'un gölgesi hâlâ avluda dolaşarak; geçmişin kadını ile bugünün torunu, tarih ve hatıra arasında sessiz bir köprü kuruyor.

İnanıyor ki, babanın anlattığı bu efsanevi öykü farklı şekillerde anlatıla, anlatıla günümüze değin gelmiştir. Ama o günden sonra bu hazin aşk öyküsü, yüzyıllar ötesinden gelen bir ses gibi Mama Hatun Türbesi'nden buram buram tüten bir acının izini taşıyor. Babası, sevdalanan mimar ya da usta kendisi olmadığı için, öykünün tüm vurgusunu güçlü ve kararlı Mama Hatun'dan yana kullanıyor ve bu öyküyü kızının bilinçaltına nakış nakış işliyor.

Babası Tercan'ı öyle çok sever, öyle güzel anlatırdı ki köyü Gökdere'den dağları aşarak haftada iki kez ilçeye gider, Mama Hatun'un izlerini adeta yaşatan bir köprü gibidir.

İlçe resmi adla Tercan olunca, artık tekerlemeler, aforizmalar, deyimler, maniler ve türküler söylenir durur. Babasının dilinden eksik olmayan şu mâniyi hâlâ unutamaz:

"Tercan

Dağı taşı Mercan

Kazan kazan ver borcan

Burada adam olmaz her can"

Bir de benlik kokan şu özlü sözü hep söylemesini anımsar:

“Her kim Tercan’a düşmemiştir.

Hala çiğdir pişmemiştir.”

On birinci yüzyılda yaşayan Mama Hatun’un yiğitliği, güzelliği ve efsanevi aşkı belki de Davut Sulari’nin “Tercan ellerinden gelen bir güzel” türküsüne bile ilham olmuştu kim bilir? Kadın-erkek eşitliğine inanan Aşık Davut Sulari, dünyamızdan göç etmiş olsa da onun sesi hâlâ türküde, taşlarda ve kültürel belleklerde yankılanıyor.

Mama Hatun, doğduğu ilçenin adıyla yüz yıllar geçse de anılır ve tarihteki yerini alır. Kadın Hakları savunucusu olunca öğrenir ki; onun doğduğu yıllarda kadınların siyasi haklarına dair önemli bir adım atılmış: 31 Mart 1953’te sözleşme resmen kabul edilmiş, 7 Temmuz 1954’te yürürlüğe girmiştir. Böylece, bir Hatun’un adını taşıyan ilçede doğan bir kız çocuğu, yüzyıllar boyunca süren mücadelelerin ve öykülerin gölgesinde kendi yolculuğunu sürdürür.

...Kadın hakları savunuculuğunun yazgısı, belki de bu yüzden yazılmıştı. Oysa onun kuşağındaki genç kızlar evlenip baba evinden ayrıldığında, anneleri çeyiz sandığı ile uğurlar. Onun çeyiz sandığına annesi sanki bir de kadın hakları bohçası koymuştur. Her kadınlara sesleniş konuşmalarına gidince bu aklına gelir bazen dinleyenlerle paylaşır bazen kendine saklardı...

Onun doğduğu dağ köyüne on kilometre uzaklıktaki Mama Hatun ilçesi, annesinin ve babasının yolunu gözlediği, onların aşk öykülerini dinlediği, şairlerin dizelerine konu olan Anadolu’dan bir kadın hatunun adını taşıyordu. Evlenmemiş, tahttan indikten sonra hapisane serüveni yaşamış, sonrasında ne olduğu bilinmeyen Mama Hatun Külliyesi, halk dilinde Mama Hatun Türbesi olarak varlığını hâlâ Tercan ilçesinde sürdürüyor.

Ne ki, on birinci yüzyılda bir kadın hatunun yönettiği bu ilçeye, yirmi birinci yüzyılda ne bir kadın belediye başkanı ne de atanan bir kadın kaymakam yüzü, görülmemiş, sesi duyulmamıştır. Ama içinde bir gerçek var ki; on birinci yüzyılda da olsa, dönemin aşkları ve ustalıkları, zamanımızla karşılaştırdınca hâlâ bambaşka bir büyü, efsun ve derinlik taşıyor...

ERZURUM VE NENE HATUN

“Erzurum dağları kar ile boran

Aldı yüreğimi derd ile verem

Sizde bulunmazmı bir kurşun kalem

Yazam arzu halımı dosta seslenem”

Doğu Anadolu’nun yüksek platosunda, rüzgârın dağ-

larla konuştuğu bir coğrafyada yükselir Erzurum. Sert kışlarıyla, berrak gökyüzüyle ve yüzyılların izini taşıyan taş yapılarıyla bu kent, yalnız bir yerleşim değil; zamanın içinden yürüyen bir kültürel bellektir. Anadolu’nun doğuya açılan kapısı gibi duran Erzurum, dağların arasında kurulmuş bir tarih defteri gibidir. Her sayfasında bir medeniyet, her kehribar taşında bir öykü saklıdır.

Bu kent yalnız bir kent değildir.

Erzurum, dağların gölgesinde büyüyen bir tarih, karın içinden doğan bir sabır ve Anadolu’nun belleğinde yaşayan efsunlu bir destandır.

“Erzurum dağlarına kara gidelim

Ayvadan usandık nara gidelim

Bu elin güzeli gönül eğlemez

Gönül eğleyecek yara gidelim”



NENE HATUN

Nene Hatun, 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşına 22 yaşında gencecik bir anne olmasına karşın “Bu bebeği bana Allah verdi, ona Allah bakar.” diyerek bebeğini beşikte bırakıp Erzurum halkıyla cepheye koşan kadındır.

Anadolu’nun sert rüzgârlarının, karla örtülü dağlarının ve sabrın yoğurduğu kadınlardan biridir Nene Hatun. Onun adı yalnız bir kahramanlık öyküsü değildir; bir annenin, bir köylü kadınının, bir yüreğin tarih karşısında dimdik duruşunun adıdır. Erzurum’un taş sokaklarından yükselen o kadim ses, yüzyıllardır Anadolu’nun vicdanında yankılanır. Çünkü bazı insanlar yalnız yaşadıkları çağın değil, bütün zamanların insanı olur. Nene Hatun da öyledir: Bir elinde bebeğinin sıcaklığı, öteki elinde vatanın ağır sorumluluğu taşıyan bir Anadolu kadını.

1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nın karanlık günlerinde Erzurum’un ufku dumanlıdır. Top sesleri kentin üzerine ağır bir kış gibi çökmüştür. Erkekler cepheye gitmiş, kentte

kalanlar korkuyla beklemektedir. Ama o gün sabahın erken saatlerinde Erzurum'un dar sokaklarında başka bir hareket başlar. Kadınlar, gençler, yaşlılar... Ellerine ne geçerse alarak kaleye doğru yürürler. O kalabalığın içinde genç bir kadın vardır: Nene Hatun. Henüz yirmili yaşlarında, bebeğini geride bırakmış, yüreğinde hem ana sızısı hem memleket kaygısı taşıyan bir kadın.

Onu harekete geçiren yalnız öfke değildir; o, toprağın çağrısını duymuştur. Anadolu'da doğan herkesin derinlerinde saklı olan o eski çağrı... "Bu toprak senin, onu koru." İşte o gün, Nene Hatun bu çağrının sesi olur. Elindeki basit bir balta, aslında bir kadının iradesidir. Çünkü tarih bazen kılıçlarla değil, kararlı yüreklerle yazılır.

Erzurum'un soğuk rüzgârı yüzüne vururken Nene Hatun'un adımları ağır ama karardır. O yürürken yalnız bir kadın değil, binlerce yıllık Anadolu geleneği yürür: Direnen, ayakta kalan, teslim olmayan kadınların geleneği. O gün Aziziye Tabyasına doğru ilerleyen kalabalık içinde belki de kimse onun adını bilmiyordu. Ama tarih bazen sessiz kahramanların içinden birini seçer ve onu bir sembole dönüştürür.

Aziziye'de yaşanan mücadele yalnız askeri bir direniş değildir; bir halkın "buradayız" diye haykırışıdır. Nene Hatun o gün bir annenin gücünü, bir kadının direncini ve bir halkın onurunu aynı bedende taşır. Yaralanır, düşer, kalır... Ama geri dönmez. Çünkü bazı anlarda insan kendi yaşamından daha büyük bir şeyin parçası olduğunu yüreğinden duyar. O gün Nene Hatun'un yüreğinde yanan ateş tam da budur.

Yıllar geçer. Savaş biter. İmparatorluklar çöker, devletler kurulur, zaman değişir. Ama Erzurum'un rüzgârı hâlâ onun adını fısıldar. Yaşlı bir kadın olarak köyünde yaşayan Nene Hatun, artık efsaneye dönüşmüştür. Fakat o hiçbir zaman kendisini kahraman olarak görmez. Çünkü Anadolu kadınlarının çoğu gibi o da yaptığı şeyi "görev" sayar. Bir annenin, bir insanın, bir yurttaşın görevi...

Onun öyküsü bize şunu anlatır: Tarih yalnız padişahların, komutanların, devlet adamlarının tarihi değildir. Tarih bazen bir köylü kadınının yüreğinde başlar. Nene Hatun'un portresi işte bu yüzden yalnız bir savaş anısı değildir; Anadolu'nun kadın yüzüdür. Sabrın, cesaretin, fedakârlığın ve sessiz gücün yüzü...

Nene Hatun'un dillere destan bu mücadelesi Kurtuluş Savaşı'nın Mücadele'nin özverili ve cesaretin simgesi: "Kara Fatma" lakaplı teğmen Fatma Seher Erden'e, Kastamonulu Şerife Bacıya ve Gördesli Makbule'ye örnek olmuştur.

Bugün Aziziye Tabyası'nın taşları arasında dolaşan

rüzgâr, belki hâlâ o günün ayak seslerini taşır. Ve o seslerin içinde bir kadının kararlı adımları vardır.

Bir annenin, bir halkın, bir yurdun kaderine yürüyen adımlar...

Nene Hatun, aslında bize şunu anlatır:

Toprağı vatan yapan şey yalnız sınırlar değildir; o sınırları korumak için ayağa kalkan insanların yüreği ve aklıdır. Ve o yüreğin en güçlü sesi bazen bir kadından gelir.

Erzurum'un karından, Anadolu'nun sabrından doğan bir kadın Nene Hatun'dan Pamuk Hatun'a...

PAMUK HATUN

*"Tercan Kazası'ndan gelen bir gelin
Açmış ağ göğsünü yar yar sallanır bir hoş
Kınalamış parmakların ellerin
Oturdu yanıma yar yar dilleri bir hoş
Sordum gelin gelir tercan elinden
Bal dökülür dudağından dilinden
Bal dökülür dudağından dilinden"
Davut Sulari*

Tercan, Doğu Anadolu'nun kadim yolları üzerinde, tarihin sessiz ama derin izlerini taşıyan bir duraktır. İpek Yolu'nun soluk aldığı bu topraklarda Selçukludan Osmanlı'ya uzanan zaman, taşlara ve rüzgâra sinmiş gibidir. İlçenin kalbinde yükselen Mama Hatun Külliyesi, 12. yüzyıldan bugüne kalan zarif mimarisiyle yalnızca bir yapı değil, bir çağın ruhunu anlatan sessiz bir destandır. Kervanların konakladığı hanlar, dua seslerinin yükseldiği türbeler ve bozkırın sonsuzluğu içinde uzanan yollar, Görkemli Höbek Dağı Tercan'ı bir zaman kavşağına dönüştürür. Bu yüzden Tercan, yalnızca bir kasaba değil; Anadolu'nun yüzyıllar boyunca taşıdığı göçün, ticaretin ve insan öykülerinin derin belleğidir.

Mama Hatun liderliğiyle dillere destan olsa da köklerinin izinden yürürken; bir türkünün ayakucundan babaannemi yakaladım...

Pamuk Hatun, yirmi altı haneli bir köy ağasının kızıymış. Pamuk kadar beyaz tenli, siyah iri gözlü, orta boylu ve balık etinden güzel bir kadın. Biz onu tanıdığımızda başında rengarenk ipeklerden yapılmış kofik başlığı ve kofik başlığında sıralı Reşat altınları vardı.

Ankara'ya gelince, Mustafa Amcalarda kaldığı için onunla birlikte büyümedik. Pamuk Hatun evimize geldiğinde saygıdan kusur etmezdik; annem ve babam hazırol-da durur, babaannem soru sorarsa konuşurlardı. Babamın

gür sesi bile, babaannem gelince kısıldı.

Babaannesi bana sık sık şöyle derdi:

“Madem baban, babamın evini sattı, köyünü terk etti sizin için Ankara’ya geldi, o zaman okuyun, onu mahcup etmeyin!”

O zamanlar Pamuk Hatun’un “Babamın evini sattı!” sözüne takılır ama soramazdım. Babaannem ölünce, ilk kez babamı ağlarken gördüm. O acıyla bir akşam, Pamuk Hatun’un öyküsünü bize anlattı:

Babaannemin babası öldüğünde, babasının sahip olduğu köyde köyün ileri gelen kadını olmuş. Evli bir oğlu varmış; eşi vefat edince tüm sevgisi köyüne ve yetim kalan oğluna yönelmiş. Pamuk Hatun’un köyü, babam da dahil hepimizin doğduğu Tercan’a on kilometre uzaklıkta, İpek Yolu’nun kenarında, dağlarla çevrili Gökdere Köyü’yü. Bu isimle Anadolu’da onlarca köy gördüm. Dağlarla çevrili Gökdere’nin içinden masmavi bir dere akıyor, evimizin önünde şarkı söyler gibi dolaşıyordu.

Dedem Yusuf Çavuş, Rus Savaşı sırasında bir generali arkadaşıyla birlikte öldürdüğü için çavuşluk rütbesi almış; öyküsü de babamın anlattığı kahramanlık öyküleriyle iç içe geçmişti.

Yusuf Çavuş askerden döndüğünde, bozkırın rüzgârı henüz omuzlarından asker kokusunu silmemişti. Bir gün köy yolunda, güneşin tozlu ufkunda atıyla beliren Pamuk Hatun’u gördü. O an, bozkırın genişliği daraldı sanki; gözleri bir tek o kadının üzerinde durdu. Pamuk Hatun, Gökdere’nin sahibi olan bir ailenin kızıydı; genç yaşta dul kalmış, bir çocukla hayata tutunan, vakur bir kadındı. Yusuf Çavuş onu gördüğü anda beğendi; Pamuk Hatun da uzaktan gördüğü bu dimdik askeri yabana atmadı. Köyün usulüyle araçlar girdi araya, sözler taşındı, niyetler yoklandı.

İstemeye gelenlere Pamuk Hatun’un sözü kısa ama ağır oldu:

“Ben babamın köyünü bırakıp gitmem. Bu topraklarda doğdum, bu toprakların kızıyım. Eğer Yusuf Çavuş benim köyüme yerleşirse, evlenirim.”

Bu söz, bozkırın ortasında bir kaya gibi durdu. Yusuf Çavuş’a haber gönderildi. O da bir şartla karşılık verdi: “Ben de o köydeki arazileri paramla almak isterim. En büyük toprak benim olacak.” Bu, bir meydan okuma değil, kaderle yapılan bir pazarlık gibiydi. Böylece iki güçlü irade, aynı toprağın üzerinde buluştu.

Yusuf Çavuş uzun boylu, ela gözlü, vakur duruşlu bir delikanlı; yüzünde hem bozkırın sertliği hem de içten bir merhametin izi vardır. Pamuk Hatun’la yan yana geldikle-

rinde sanki kader iki ayrı yolu tek bir patikada buluşturmuş.

Sonra düşün olur; davullar bozkırın ufkuna kadar yankılanır. Pamuk Hatun ile Yusuf Çavuş aynı avluda, aynı rüzgârın altında bir hayat kurarlar.

Ve herkes bilir ki o evlilik yalnızca iki insanın değil, iki iradenin, iki toprağın, iki kaderin birleşmesidir.

Köyün dar sokaklarında birlikte yürürlerken insanlar arkalarından bakar, “Ne güzel yakıştılar birbirlerine” diye fısıldarmış. İlk çocukları kız küçük bir bahar gibi evlerine doğar. Ardından iki erkek evlatları dünyaya gelir. O yıllar, yoksulluğun içinden filizlenen bir sevinçle dolu evde ocakta kaynayan çorbanın buharında, çocukların gülüşünde ve akşamları kapı önünde edilen sohbetlerde çoğalan sade ama gerçek bir mutluluk vardır.

Pamuk Hatun, Yusuf Çavuşla evliliğindeki kızının adını uzaklardan, eski bir öyküden alır. Tarsus’ta dillerde dolaşan Essabıkeyf adını anımsar; sabrın ve kaderle baş etmenin adıdır bu. Kızına Sabırkeyf adını koyar. Sanki o adla, yaşamın yüküne karşı bir dua çocuğunun alınına bırakır.

İkinci çocukları erkek olur; adını Binali koyarlar. Ardından bir erkek evlat daha gelir; ona da Mustafa adını verirler. Böylece Gökdere’deki o geniş avluda üç çocuğun sesi yankılanır. Rüzgârın taşıdığı bu sesler bazen bir gülüş, bazen bir ağlayış, bazen de bozkırın içinden geçen bir türkü gibi evin duvarlarına çarpıp geri döner.

Yıllar geçer; iki oğul, bir kız o evde büyür. Gökdere’nin topraklarında çocuk sesleri dolaşır, at nalı izlerine yeni adımlar karışır. Ve herkes bilirdi ki o evlilik yalnızca iki insanın değil, iki iradenin, iki toprağın, iki kaderin birleşmesiydi. Çünkü bazı evlilikler sevdıyla başlar; ama asıl köklerini, insanın doğduğu ve bırakmadığı toprakta salar.

Hayat, insanın avuçlarında uzun süre kalmayan bir su gibidir. Her mutluluk gibi onlarınki de zamanın rüzgârına fazla dayanamaz. Gün gelir, sevinçle kurulan o küçük dünyaya ağır bir gölgeyle sarsılır. Çünkü bazı hayatlar vardır; sevinci kısa, sınavı uzun yazılır. Pamuk Hatun’un yüreğinde taşıdığı sabır, işte o günlerden sonra gerçek anlamını bulmaya başlayacaktı.

Yıllar akıp giderken, Yusuf Çavuş’un omuzlarına çöken yorgunluk bir gün onu yaşamdan kopardı. Pamuk Hatun’dan önce göçtü bu dünyadan. O gün, Gökdere’nin rüzgârı biraz daha ağır esti. Pamuk Hatun ise dimdik durdu. Acısını içine gömdü; çünkü bazı kadınlar gözyaşını saklamayı öğrenir. O günden sonra yalnız bir kadın değil hem ana hem baba oldu o evde. Avluda dolaşırken bastığı toprak sanki onun iradesini tanırdı.

Ve köyde herkes bilirdi:

Bazı kadınlar yalnızca bir yaşam yaşamaz, bir soy, bir öykü, bir bellek bırakır ardında. Pamuk Hatun da işte o kadınlardan biriydi.

Yusuf Çavuş'un ölümü Pamuk Hatun'un yüreğinde kapanmaz bir boşluk açtı. Haberi aldığı gün, sözcüklerin yetmediği o büyük acıyla sessizce atına bindi; köyün dışındaki harman yerlerine doğru sürdü atını. Sarı başakların savrulduğu o geniş boşlukta durdu. Kimse görmesin diye, kimse acısının tanığı olmasın diye... Orada, rüzgârın uğultusuna karıştı gözyaşları. Başını göğe kaldırdı, toprağa eğdi; sanki bütün dünya bir anda daralmış, Yusuf Çavuş'un yokluğuyla sessizleşmişti.

Yası gönlünde uzun sürdü. Günler geçti, mevsimler döndü ama o yas Pamuk Hatun'un içinde ağır bir gölge gibi kaldı. Büyük oğlu büyüdü, göç yollarına düştü; yaşamın çağrısı onu uzaklara çekti. Ardından Pamuk Hatun da küçük oğlu, gelini ve torunları ile baba köyünden ayrıldı. Bozkırın rüzgârını, harman yerlerini, Yusuf Çavuş'un hatırasını ardında bırakıp kente göçtüler. Ama insan bazen yerini değiştirir, yurdunu değil; Pamuk Hatun'un yüreğinde köyün tozu, harmanın kokusu ve Yusuf Çavuş'un anısı hep yaşamayı sürdürdü.

Pamuk Hatun o evin yalnızca gelini değil, direği oldu. Akıllıydı, dirayetliydi; güzelliği kadar iradesi de dillere düşerdi. Sözü kısa, bakışı keskin bir kadındı. Gelinleri onun yönetim biçimini kimi zaman sert, hatta zalim bulurlardı. Ama kimse onun aklına, çalışkanlığına ve o vakur güzelliğine söz söyleyemezdi. Çünkü Pamuk Hatun yalnız bir ev kurmamıştı; bir düzen, bir otorite, bir yaşam disiplini kurmuştu o topraklarda.

Pamuk Hatun'un sözü de bakışı kadar keskin olurdu. Akıllı ve güzel bulduğu torunlarına bakarken yüzünde belli belirsiz bir gurur belirir, "Bu çocuk bana çekmiş," derdi. Ama gönlüne sinmeyen bir torun gördüğünde, aynı sükûnetle başını yana çevirir, "Annesine benzemiş," diye mırıldanırdı. Bu söz bazen bir şaka gibi duyulsa da gelinlerin yüreğinde küçük bir diken bırakırdı.

Gelinleri yıllar sonra, ocak başında kızlarına ve onların kızlarına Pamuk Hatun'un bu yanını anlatırlardı. "Akıllıydı, güçlüydü ama kendini de pek severdi," derlerdi. Onların dilinde bu öykü biraz kırgınlık, biraz hayretle dolaşırdı. Pamuk Hatun'un bencilliğini böyle bir örnekle kuşaktan kuşağa aktarırlar, onun sertliğini de adaletini de aynı öykünün içine katarlardı.

Bütün bu sözlerin arasında değişmeyen bir şey vardı: Pamuk Hatun'un adı hâlâ hayranlıkla anılırdı. Çünkü o, kö-

yün belleğinde yalnızca bir kaynana ya da bir ana değildi. Gücüyle, aklıyla, dirayetiyle bir çağın kadınıydı. Gelinleri onu eleştirirken bile seslerinin içinde gizli bir kabul olurdu; çünkü bazı kadınlar ne kadar tartışılrsa da sonunda yine imrenilen bir öyküye dönüşür. Pamuk Hatun da o öykülerde öncü biri olarak kaldı.

Pamuk Hatun'un yazgısında bir de istemediği bir göç vardı. Bir gün, yıllarca kök saldığı topraklardan ayrılmak zorunda kaldı. O göç, yalnızca bir yer değiştirme değildi; ata toprağından, yılların dostluğundan, sabah rüzgârında zevkle bindiği atından kopuştu. Bozkırın genişliğinde özgürce dolaşan o kadın, bir gün bavulların ve suskunlukların arasına sıkışıp yola çıktı.

Ülkenin kalbi olan başkentte yeni bir yaşam kurmaya çalıştı. Ama bozkırın kadınına başkent dar geldi. Giydiği yerel giysileri bile bu kente tam uyum sağlayamadı; çünkü bazı insanlar yalnız bir yere değil, bir yaşama, bir rüzgâra, bir toprağa aittir. Pamuk Hatun'un ruhu da hâlâ Gökdere köyü ile Tercan'ın tozlu yollarında, atının nal seslerinde dolaşıyordu.

Yine de küçük sevinçler buldu o yabancı kentte. Oğlunun geldikleri mahallenin muhtarı seçildiği gün yüzünde eski günlerden bir ışık belirdi. Torunlarının okula gidip defterlerle, kitaplarla eve dönmesi ise yüreğine su serpti. Belki de kendi göçünün anlamını o anlarda aradı; çocukların açılan yolunda. Yine de kente alışamadı...

Kentlilik, yalnızca yeni sokaklara alışmak değildir; insanın kendi geçmişiyle, alışkanlıklarıyla, hatta belleğiyle yeniden pazarlık yapmasıdır. Kentin, kapısından içeri giren herkese görünmez bir sözleşme sunar: Dilini değiştir, adımlarını hızlandır, yüzünü kalabalığın ritmine uydur. Bu yüzden köyden, dağdan, oviden gelen birçok insan gibi Pamuk Hatun da kentin gürültülü nabzı karşısında eski dünyasının sesini yavaş yavaş yitirdi. Üzerindeki giysiler yalnızca bir kumaş değil, bir yaşamın hatırasıydı; fakat kentin parlak vitrinleri, o kumaşın kokusunu, emeğin ve toprağın izini anlamıyordu.

Pamuk Hatun'un kayboluşu aslında bir kadının öyküsünden çok daha fazlasıdır; bu, kentin yuttuğu nice yaşamın sessiz anlatısıdır. İnsan ilişkilerinin yerini mesafeli selamların aldığı, komşuluğun kapı eşiğinden apartman kapısına çekildiği bir dünyada, onun bildiği sıcaklık tutunacak dal bulamadı. Kent büyüdükçe, insanlar küçüldü; kalabalık arttıkça yalnızlık derinleşti. Ve Pamuk Hatun, bir zamanlar kendi toprağında kök salmış bir ağaç gibi dimdik duran o kadın, kentin beton rüzgârında yavaş yavaş

görünmez oldu. Çünkü kent bazen insanı büyütmez; kimi zaman da insanın öyküsün, anılarını ve sesini usulca siler.

Kent yaşamı ona uzun bir ömür bırakmadı. Pamuk Hatun, ardında çocuklarını, torunlarını ve dilden dile anlatılacak güçlü bir öyküyü bırakarak bu dünyadan göçtü.

Mama Hatun'dan; Nenehatun'a, Nenehatun'dan Pamuk Hatun'a uzanan bir gölge vardır yaşamımda; bir iradenin, bir direncin, bir kadın aklının gölgesi. O güçlü kadınların izdüşümüyle büyüyen bir torun olarak, kulağımda hâlâ Pamuk Hatun'un o kısa ama ağır sözü çınlar: "Oku, babanı mahcup etme." Belki o sözün içinde yalnız bir öğüt değil, kuşaklar boyunca taşınan bir kadın iradesi vardı.

Ne yazık ki Pamuk Hatun hiçbir torunun kentteki büyüyen yolunu görmedi. Onları Kadın Hakları seslenişlerine giderken uğurlayamadı, öykülerini kulaklarına fısıldamasa da yaşama dair duruşunu göstermiş, yıllar aşan sözlerinin tohumunu çok önceden torunlarının zihinlerine atmıştı. Bir köy avlusunda, bozkır rüzgârının içinde söylenen o cümleler, yıllar sonra bir kadının kaleminde, kürsüsünde, mücadelesinde yeniden filiz veriyordu.

Bu yiğit hatunlar, Hükümdarın, Hakan'ın Ağa'nın eşi kızları olsa da bu köklerin, bu öykülerin ve tarihin anıların gölgesinde kalmazlar. Onlar her adımlarında hem geçmişin hem de bu Anadolu topraklarının izini süren bir mirasın yükünü duyumsayarak; köklerinden gelen bu bilinci, yaşamı boyunca evrensel değerlere taşımaya özen gösterirler. Bilirler ki kadın yaşamın bir parçası değil yaşamın ta kendisidir. Yaşamın kendisi olan kadınlar yaşamın taşıyıcısı olduğu için yiğittirler.

O topraklarda mücadele eden kadınlara gönül borcumuz büyüktür. Çünkü bazı kadınlar yalnız kendi yaşamlarını yaşamaz; gelecek kuşakların yoluna birer ışık bırakırlar.

Artık çağ, Hatunların çağı değil; o köklerden yolculuğa çıkan çağdaş kadınların çağıdır. Yeni kuşaklar, o eski iradenin mirasını anımsayarak; eşitlik ve özgürlük için yürüyen kadınlardır...

Naciye Yiğitoğlu

YALNIZLIĞIM

Vakit kuşluk
Güneşin yolu
Zirveye doğru
Gölgeler de çekiliyor bir bir
Gözlerimde
O mahmur sessizlik
Takılsam
Bir hayalin peşine
Düşsem yollara
Uğurlayanım olmaz
Yalnızlığımdan başka
Rüzgârın nefesini tuttuğu
Suyun dalgaları uyuttuğu
Denizlerden geçsem
Güneşle el ele
Kapılsam
Bir sevincin büyüüne
Eteklerimde zil sesleri
Bekleyenim varmış gibi insem
Kalabalık bir limanda
Karşılayanım olmaz
Yalnızlığımdan başka
Silkeler beni
En sahici yanımla içime çekilirim
Çekildikçe usul usul
Arkamda kalan deniz
Yalnızlığım
En sahici yanımla

Serap Aslı Araklı

KIRMIZI KURDELE

*15 Nisan'da okul sıralarında yarım kalanlara,
defterlerine kırmızı kurdelebağladığım çocuklarıma*

her öğrenci yarım kalan bir cümle bende
yazdığım her şiir eksik bir teneffüs sesi
yaş aldıkça en çok kendime konuşur oldum
şimdi her zil sesi içimin kan vaktiyle örülü
okul kapısından çıkamayan her öğrenci
zamanın avucunda suskun bir iz

yalnız çocuk sesi yankılanırdı koridorlarda
on iki şubat ilçesi Maraş'tan bir ses geldi
zil çalarken kalbin sustuğunda
sınıf defterine kan bulandı masumiyet yazıldı
hepsinin Kabataş'a karışan hayalleri vardı
harf harf sözcük sözcük acı işte

her boş ders hayat bir kıvılcım şimdi
küllerinden doğacak bir umut aradım durdum
siyah önlük beyaz yaka vakti derim her birinize
göğsümde büyüyen bu sessizlik
kanatları var öğretmenlerin
çocuklarını korumak için



şimdi zillerin susma vakti dediğim gün
sizden kalan ışıkla uyanırım sabah
bıçak gibi bir silah sesi kazınır içime
Yusuf, Belinay, Kerem, Zeynep
Nabi, Şuranur, Adnan, Furkan
unutulmasın diye yazıyorum

Madenler, 23 Nisan 2026

Yaşar Kemal Kör Karanlıkta Işığı Anlatmak

Fehmiye Çelik Bostancı

"Aladağın ardında, uzun bir koyak var. Koyak baştan ayağa ormanlık. İçinden yüzlerce pınar kaynıyor. Dört yanları naneli, pürenli, içleri çakıl taşlı, soğuk, aydınlık pınarlar. Pınarlardan su yerine aydınlık kaynıyor, oluklardan su yerine ışık şakırdıyor..."
(Binboğalar Efsanesi, Yaşar Kemal)

Binboğalar Efsanesi kitabının kapağını açar açmaz Yaşar Kemal'in ışıklı büyüsü bu cümlelerle yüzünüze vurur ve siz kitaba kilitlenir kalırsınız. Sayfaları baştan sona bir ışık seli içinde okursunuz. Peki bu ışık, Toros dağlarının, ormanların, bozkırın ışığı mıdır? Hayır. Hele de güneş batmaya görsün, aslında zifiri bir kör karanlık kaplar buraları. Korkunç bir karanlık. Oysa Yaşar Kemal'in kitaplarındaki Binboğalar ve Anavarza, bir ışık cennetidir. Nedir bu ışığın kaynağı? Bana göre, kör karanlıklar içinde patlayan bu ışık, cesaretin, mücadelenin ve umudun ışığıdır... Ve bu ışık, elbette Yaşar Kemal'in ışığıdır.

2023 yılının Ocak ayında, "Sesleriyle, Renkleriyle Bir Evren: Yaşar Kemal'in Çukurovası" etkinliğine katılmıştım. Yaşar Kemal Vakfı Başkanı Ayşe Semiha Baban'ın, bu etkinliğin asıl amacının sadece Yaşar Kemal'i anmak değil, onun yapıtlarından yola çıkarak, gençlerimizle birlikte ufkumuzu genişletecek yeni keşifler yapmak olduğunu söylemesi, bu etkinliğin gayesini de ortaya koyuyordu. Etkinlik kapsamında bir Anavarza gezisi de vardı ve bu gezide bize rehberlik edecek olan fotoğrafçı, yazar ve aynı zamanda tıp doktoru Halûk Uygur'du. Derken, Anavarza'ya yolculuğumuz başladı.

"Bugün, MÖ ikinci bin yıla tarihlenen Kizzu-

watna topraklarına gidiyoruz," diyerek söze başladı Halûk Bey. Halkı, "Hatti" ya da "Luvi" olarak da biliniyor. Adaniya, Kizzuwatna ülkesinin en önemli yerleşimlerinden. Kizzuwatna krallığıyla Hitit krallığı aynı dönemlerin krallıkları ve Kizzuwatna, sahip olduğu liman kentleri nedeniyle Hititlerin denize açılmasının anahtarı. Peki tek önemi bu mu? Hayır. Kizzuwatna, daha pek çok anahtarı elinde tutuyor ve Yaşar Kemal'in eserlerindeki epope'yi anlayabilmek için önce Kizzuwatna'yı anlamak gerekiyor.

Kizzuwatna'nın, bugünün Vatikan'ı gibi bir yer olduğunu yine Halûk Bey'den öğreniyoruz. O dönemlerde ne askeri, ne polisi var ama hiç kimsenin bulaşmayı göze alamayacağı bir statüde, çünkü kültürel açıdan yüksek değerlere sahip önemli bir mistik merkez. Hitit imparatorluğunda bir yarası, bir sayrısı olan herkes şifa bulmak için akın akın buraya geliyor. Bilinen en eski devirlerden beri kentin yöneticileri doktor-rahiplerden oluşan bilge insanlar. Nereden geliyor bu bilgelik? İşte Yaşar Kemal'in Anavarza'sı ve Binboğalar, tam da bu noktada devreye giriyor.

Antikçağ hekimlerinden Dioskorides, Anavarza'da doğmuş. Dioskorides ne ilk şifacı ne de ilk hekim... Onun şöhreti, Anavarza'nın bin bir türlü çiçeğinden geliyor. Nasıl mı? Bu çiçeklerle ilgili muhteşem elyazması kitabı "De Materia Medica"dan... Bu kitap, antik çağın en önemli farmasötik kitaplarından. Dioskorides, De Materia Medica'da her bitki için bitkinin adı, botanik tarifi, detaylı çizimi, ilaç özelliği, yan etkileri, dozajı, yettiği bölge, toplanma dönemi, toplama, hazırlama ve saklama yöntemleri gibi detaylı, çok sayıda bilgi veriyor. Dioskorides'in bu kitapta anlattığı reçetelerden 450 tanesinin sadece



Feryal Öney, Ayşe Semiha Baban Göğçeli, Fehime Çelik Bostancı ve Muhsine Helimoğlu Yavuz (Adana 11 Ocak 2023)

Anavarza'da yetişen endemik çiçeklerden elde edildiğini biliyor muydunuz? Çukurova'nın bu zengin florasının sadece Çukurova'da değil tüm Anadolu'da da bir efsane olan Lokman Hekim efsanesinin de kaynağı olduğu rivayetler arasında. Belki de Lokman Hekim, Dioskorides'ten başkası değil, kimbilir...

1500 yılı aşkın bir süre tıp doktorlarının ve eczacıların tartışmasız kutsal kitabı kabul edilen De Materia Medica'nın orjinal elyazması, en son Kanuni'nin başhekimisi Musa bin Hamun'un oğlunun eline geçiyor. Hamun'un kitabı, 1569'da Avusturya İmparatorluğu'nun büyükelçisine 100 düka altın karşılığında satılınca De Materia Medica'nın bu topraklardaki macerası sona eriyor. Kitap bugün Viyana Ulusal Kütüphanesi'nde.

Bu esnada Halûk Uygur, kendisinin de emeğinin geçtiği bir kitaptan söz ediyor bize: "Toroslar ve Nadide Çiçekleri". Halûk Bey'in, "bilim ile fotoğraf sanatının birbirini desteklediği bir çalışma olarak düşündük" dediği bu kitabın varlığı, Viyana'ya kaptırdığımız De Materia Medica'nın yokluğunun acısını bir parça dindiriyor gibi.

Tarihin bilinen en eski barış antlaşması olan Kadeş, Mısır firavunu II. Ramses'le Hitit kralı III. Hat-

tuşili arasında imzalanıyor ve bu belgede bir imza daha var ki, iki kralın imzasından çok daha itibarlı: Hitit kraliçesi Puduhepa'nın imzası. Bu imzadaki itibarın sebebine gelince... Puduhepa, Kizzuwatnalı bir rahibe-hekim ve onunla evlenmek, Hitit kralı Hattuşili'nin statüsünü daha da yükseltiyor.

Kizzuwatna ülkesi olan Anavarza'nın sürprizleri daha bitmedi. Adana'nın bir kıyı ilçesi olan Yumurtalık, Yüreğir ovasının denize açıldığı yer. Eski ismi Ayas ve 2500 yıllık bir tarihi var. Bunca ünlü şifacının yaşadığı bir bölgeden söz ederken, tarihte bilinen ilk organ naklinin Yumurtalık'ta kurulan bir Eskilepyon'da gerçekleşmiş olması, bunca sürprizi olan bir bölge için doğrusu şaşırtmıyor artık bizi.

Yaşadığı ispatlanmış gerçek bir kişi olan Hipokrat ki, annesi ünlü bir şifacı olan Hiegea (Hijea)'dır, hijyen kelimesi de buradan gelir, Yumurtalık'ta bir tıp okulu ve hastanesi kurmuş. Hipokrat'ın kurduğu bu hastane ve tıp okullarına Eskilepyon (Sağlık) adı verilmiş. İşte Yumurtalık'ta, tarihin bilinen en eski Eskilepyon'larından birinde, bir siyahinin bacağı kesilerek bir beyaza takılmak suretiyle dünyanın ilk organ nakli gerçekleştirilmiş. Peki neden



bir siyahinin bacağı? Elbette bu sorunun gerçek cevabını tam olarak bilemeyiz. Ancak, günümüzde de pek çok örneğine rastladığımız ırkçılığın o tarihlerde de yaşanma ihtimalinin yüksek olduğunu düşünecek olursak, belki tahmin yürütebiliriz. Yani mesela siyahsanız ve bir köleyseniz eğer, rızanızın olup olmadığını sormak şöyle dursun, siz daha neye uğradığınızı bile anlamadan sağlıklı bacağınızın kesilip alınması muhtemelen an meselesidir. Ne acı...

Çukurovada doğup büyüyen, burada yirmi yedi yıl yaşayan Yaşar Kemal, bir söyleşisinde “Çok iyi bilirim Çukurova’yı. Çukurova’nın o büyük şiirini, doğa şiirini, insan şiirini yüreğimin kökünde duyarım.” diyor. Aynı söyleşide, Çukurovayı anlattığı romanlarında Demirci motifini neden bu kadar sık kullandığı da soruluyor: “Çocuklukta en çok gördüğüm insan tipi bu. Toroslarda çok demirci vardır. Bu bir ocaktır, demirciler ocağı. Tarihin en eski dönemlerinde, demir ortaya çıktığından beri, kılıççılar, bıçakçılar, demirciler ocağı vardır. Piri olan bir ocaktır, köklü bir ocaktır demirciler.” yanıtını verir. Yapılan araştırmaların Hitit devrinde Kizzuwatna’nın demirciliğin merkezi olduğunu göstermesi, bugün Anavarza’nın bize sunduğu bir başka ilginç sürpriz.

Yol boyunca ilerlerken Adana’nın Kozan ilçesine bağlı Dilekkaya Köyü’ne ulaşıyoruz. Türkiye’deki en büyük antik kentin Efes olduğunu bildirdik ama, antik Anavarza kentinin tarihi giriş kapısının önüne geldiğimizde çok daha büyük bir yerleşimle karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz.

Giriş kapısının tam karşısındaki dağın tepesinde Anavarza Kalesi bizi tüm ihtişamıyla selamlıyor. Seyhan ve Ceyhan ırmaklarının debisinin yüksek olduğu zamanlarda bölgede sık sık büyük su baskınları, büyük sel felaketleri yaşandığı için bölge halkı yerleşkelerini yüksek yerlere inşaa etmek zorunda kalmış. Kazılar tamamlandığında Anavarza antik kenti Efes’in birkaç katı büyüklüğünde bir antik kent olarak ortaya çıkacak gibi görünüyor. Peki, bölge halkı bunun ne kadar farkında? Eminiz farkında olanlar çoktur ancak antik yapılar arasında otlayan koyun sürülerine bakılırsa, olmayan da bir hayli fazla.

Anavarza antik kenti, Romalıların eline geçtiğinde tarihin bilinen en önemli ordugâh şehirlerinden biri oluyor. Giriş kapısından başka, hemen girişin karşı istikametinde Zafer Takı olarak inşa ettirilen diğer bir kapı, Pers ordularını yenen Romalılar tara-

fından bu zaferin anısına inşa ettirilmiş. Bu görkemli kapının restorasyon çalışmaları hâlâ devam ediyor.

Hititler, Persler, Romalılar, Bizans, Haçlılar, Abbasiler, Selçuklular, Kilikya Ermeni Krallığı ve Memlükler'e kadar birçok krallığa, birçok medeniyete ev sahipliği yapan Anavarza, bilim tarihinden sanat tarihine kadar birçok sırrı hâlâ koynunda saklıyor.

Bu sırlardan biri de Anavarza'da, bugün toprağın altında yüzeye çıkarılacağı günü bekleyen amfi tiyatro. Antik dönemlerde tiyatro ile amfi tiyatronun farkına gelince: Arkada yatay yükselen bir arazi, yani doğal bir yamaç varsa ve bu yamaca basamaklar inşa edilmesi suretiyle yarım daire bir yapı elde ediliyorsa buna tiyatro deniyor. Fakat, arkasında herhangi bir doğal yamaca yaslanma zorunluluğu olmadan, insan eliyle inşa edilmiş temeller üzerinde yükselen bloklara oturtularak elde edilen yuvarlak yapılara amfi tiyatro deniyor ki bunlar çok daha zahmetli ve maliyetli yapılar. Amfi tiyatroları ancak büyük krallıkların ya da imparatorlukların inşa ettirebildiği bilgisi, Anavarza'daki zengin uygarlığa dair hepimize bir fikir veriyor.

Anavarza'nın dayandığı tarihi şehrin tepelik bir bölgesi adeta orta yerinden ikiye kesilmiş ve diğer tarafa geçmek için yol açılmış gibi. Buna halk arasında "Ali Kesiği" deniyor. Rivayet o ki, Hz. Ali buradan geçmek için kılıcı zülfikârla kayalarırı kesip yol açıyor. Bu yolu Hz. Ali kılıcıyla mı açtı bilinmez ama, ortada büyük bir emek ve hayranlık uyandıran mimarî bir başarının olduğu açık.

Antik dönemlerden kalma kalıntılar arasındaki hamam, kilise, büyük sütunlu yol ve ihtişamlı kaleyi arkada bırakarak Dilekkaya köyüne doğru ilerledikçe derin bir tarihin içinde gezindiğiniz duygusu daha da kuvvetleniyor. Ve her attığınız adımda yanınızda Yaşar Kemal...

Köy, koca bir açık hava müzesi gibi. Yol kenarlarında, hatta köy evlerinin bahçelerinde birçok tarihi kalıntıyı görmek mümkün. Halûk Bey bizi iki katlı eski bir köy evinin bahçesine getirip de, "Bu ev, İnce Memed'in yazılmaya başlandığı evdir." demesiyle şaşkına dönen ekibimizden "Yaaa..." sesi yükseliyor. İçimden, "İnce Memed, bu şaşkın hali-

mizi göreydi, o da bize bir 'alloooşş!' çekerti," diye düşünüp gülümsüyorum. Sonra da işin aslını anlatıyor Halûk Bey: "İnce Memed, Anavarza'nın tasviriyle başlar ya, bir buluşmamızda Yaşar Kemal'e sordum. 'İnce Memed'i bu evde mi yazmaya başladınız?' diye. Yaşar Kemal gülümseyerek cevap verdi. 'Tam olarak öyle değil; ama bırakalım da öyle olsun!'"

Bu ev, bugün artık hayatta olmayan Hatun ve Kanber Dilci çiftinin evi. Evin bahçesi, üzeri kabartmalarla süslü lahitler ve antik eserlerle dolu. Bahçenin orta yerinde bir de muhteşem bir yapıt var ki bize çağlar öncesinden bir efsaneyi anlatıyor: Tethys Mozaïği.

Hatun ve Kanber Dilci, Avşar yörüklerinden. 1960 yılında kendilerine başlarını sokacak bir ev yapmak için temel kazarken Balıklı mozaïği buluyorlar. İki tavuklarını satıp yol parası ederek gidip Adana'daki yetkililere haber veriyorlar. Bunun üzerine mozaik ortaya çıkarılıp müzeye taşınıyor. Haber verdikleri için Hatun ve Kanber Dilci'ye evlerini biraz ileriye inşaa etmeleri için izin çıkıyor. İkinci yere temel kazarken bu kez Kral Kızı mozaïğini buluyorlar. Yine gidip haber veriyorlar ve bu mozaik de gün yüzüne çıkarılıp sergilenmek üzere bu kez aynı yerde bırakılıyor ve başına da Hatun-Kanber Dilci çifti bekçi olarak atanıyor. Çift, evlerini de aynı yere yapıyor ve ölene dek de burada yaşıyorlar.

Hatun Dilci, zaman içinde bekçilik sorumluluğunu öylesine yürekten sahiplenmiş ki, yaşadığı müddetçe sadece bahçedeki arkeolojik eserlere değil, tüm Anavarza'ya bekçilik etmiş: "Bu tarihi kent için hayatımı verdim ben." dermiş, "Bu kent yüzünden başıma gelmedik kalmadı. Aldığımız maaşın helâl olması için hiçbir kaçakçıya, hiçbir defineciye göz yummadık. Kaçakçıdan kazıcıdan aldık, getirip bahçeye koyduk. Kovaladığımız kaçakçılar, defineciler evimi yakmaya kalktı, hayvanlarımı zehirledi. Uyarılarımız yüzünden köylüler bizden hoşlanmaz oldu. Her ne yaptılarsa yılmadım, gece sabahlara kadar o pencereden bu pencereye gözetler dururum. Kendi oğluma bile güvenmem." diyen Hatun Dilci'nin bekçiliği hakkında anlatılan hikâyeleri dinlerken, Yaşar Kemal romanlarındaki kahramanlar, süzülerek birer birer çıkıp geliyor: Hürü Ana, Meryemce, Iraz Ana...

Derken Hatun Dilci'nin kızı Şükriye Hanım güler yüzüyle yanımıza geliyor. Sohbet etmeye başlıyoruz. "Bizim Avşar yörükleri göçebe olarak yaşarlarmış, macırlarmış." diyor Şükriye Hanım, "Yazın yaylaklarda ottan ev yaparlarmış, kış gelince yakıp kışlağa geçerlermiş." "Peki Yaşar Kemal?" diyorum, "Yaşar Amca çok iyi, çok cömert bir insandı. Buraya gelince muhakkak bizde kalırdı. Yazarken hiç konuşmazmış, sigara bile içmezmiş, rahmetli anam öyle anlatırdı. Şu köşede oturup kara kalemiyle yazmaya başlayınca otuz-kırk sayfa birden yazarmış." diyor.

Dilekkaya köyünden sonra son durağımız, Yaşar Kemal'in doğduğu Hemite köyü. Köy muhtarı Döndü Gürbüz bizi güler yüzlü şakalarıyla karşılıyor. Ceyhan ırmağı kıyısında hazırlanmış yemek masasında manda yağurdandan yapılmış ayranımız ve taze soğanlı peynirli sıkmamız da hazır. Muhtar Döndü hanım masaya otururken, "Ev sahibinin delisi baş köşeye oturmuş, hiç susmadan da konuşurmuş." şakasıyla başlayan sıcak sohbetini ve "Emmimoğlu" diye hitap ettiği Yaşar Kemal'le olan anılarını bizlerle paylaşıyor.

Dönüş yolunda arabanın camından son kez Anavarza'ya bakarken Kral Kızı mozaığının hikâyesini düşünüyorum: "Anavarza kralının kızı, öyle güzel bir kızmış ki, aya 'sen doğma ben doğayım' dermiş. Mozaikte kızın sağında yer alan erkek Kozan kralının oğlu, solundaki erkek Misis kralının oğlu. Her iki kralın oğlu da bu kıza talip olmuş. Misis kralı, eğer kızı almazlarsa Anavarza şehrine savaş açacaklarını söylemiş. Bunun üzerine kız, babasına bir çözüm teklifinde bulunmuş: 'Sevgili babacığım, malum Anavarza'mızın tatlı su sıkıntısı var. Şehrimize ilk önce hangi talibim su getirirse ben de onunla evleneyim, böylece hem şehrimiz suya kavuşur hem de savaştan kurtulmuş olur.' demiş. Kız bunu demiş demesine ama kızın gönlü Kozan kralının oğlundaymış. Kozan kralının oğlu ise, suyu değerli taşları mozaik gibi işleyerek yerin altından getirmeye uğraşırken, Misis kralının oğlu kötü taşlarla suyu yüzeyden taşıyarak Anavarza'ya getirmeyi başarmış. Verilen söz üzere kızın Misis kralının oğluyla evlenmesi gerek, fakat dedik ya, kızın gönlü yok! Sözünden döndüğü takdirdeyse

Anavarza'ya savaş açılacak. Kız, çözümü intiharda bulmuş ve kendini Anavarza kalesinden aşağı atmış."

Bu hikâyedeki Kral Kızı, Binboğalar Efsanesi'nde Karaçullu obasının en güzel kızı Ceren'i hatırlatıyor bize. Kitapta, kışı geçirecek yer arayan yörüklere, "Eğer Ceren'i oğluma verirseniz, ben de size arazilerimin bir köşesinde yer veririm." diyen Ağa'nın Misis Kralı'yla benzerliğini düşünüp Yaşar Kemal'i besleyen o sonsuz kaynağı ve o kaynaktan kana kana su içip kendi sonsuz hayal gücünde damıtarak bizlerle paylaşan Yaşar Kemal'i düşünüp etkilenmemek mümkün değil.

Zaten usta yazar, Binboğalar Efsanesi için, "en gerçekçi romanım!" demez mi? Romanın sonunda yörük çadırı yanıp kül oluncaya kadar bütün oba suskun ayakta dikilip bekler. Her şey yanıp kül olunca Ceren, bakışlarını, donmuş kalmış suskun kalabalığın üzerinde öyle bir gezdirir ve Halil'in tüfeğini omzuna vurup koyaktan yukarı, doruklara doğru öyle bir yürüyüp gider ki, kahır ve utanç içinde oldukları yerde çakılıp kalan oba halkı, Cerenin ardından bakmak için bile başlarını kaldıramaz. Yaşar Kemal'in Ceren'i, mitolojiden çıkmışcasına büyüleyici ve okuyucuyu sarsacak kadar da gerçektir artık.

İşte Anavarza böyle bir yer... Yaşar Kemal'in kimliğini şekillendiren, yazı evreninin temelini oluşturan bir hazine... Fakat Yaşar Kemal de, Anavarza için bir hazine, hem de paha biçilmez... Zira keramet sırf bu iklimde, çiçekte, böcekte, destanda, efsanede olaydı, çağlar boyu milyonlarca insanın gelip geçtiği bu coğrafyadan milyonlarca da Yaşar Kemal çıkardı.

Bunca zenginlik ve yoksulluk elbette yazarın bilinçaltını etkileyen, romanlarının haritasını belirleyen güzergâhlar. Fakat Çukurova'dan İstanbul'a uzanan roman coğrafyasında, ağalık düzeninden sosyal eşkiyalığa, zorunlu göçlerden zorunlu iskânlara, mübadeleden yoksulluğa, emek sömürsünden doğa sömürsüne, savaşların toplumlara ve kişilere yaşattığı felâketlere kadar birçok konuyu bu denli çarpıcı dile getirmek ise, kör karanlıklarda ışığı görebilmektir.

Bedriye Korkankorkmaz

TOPRAĞIN TERİ

toprağın teriyle yıkadım yüzümü
yüzüm kana bulandı
bir çocuğun son uykusuna benzerdi bu sabah
gökyüzü bile başını çevirdi

kuşların cesetleri, çocukların cesetlerine karışmıştı
uçurumlar susmuştu, sadece toprak konuşuyordu
bir annenin memesi kurumuş
bir başka annenin elleri göğze zincirli

şarapnel gibi dağılmıştı kollar, bacaklar
bir çığlık büyüyordu içimde
gömleğimin iliklerinde sızlayan bir tarih gibi
ne zaman sussam, kan konuşuyordu

savaşın kıyamet çağındayım
ilaçla da, silahla da öldürülüyoruz artık
bir çuval unla bir çuval barut
aynı pazarda yan yana

bu çağ, toprağa değil
ölüme çalışıyor
bir lokma ekmek,
bir damla su,
bir gülümseme artık hırsızlık sayılıyor
barış, sadece nutuklarda
ağzında atom mühürlü
taht kurmuş evrenin üstüne
güzel kitaplar kanla açıklanıyor artık

toprak
gırtlığına dek ceset dolu
kan, otların kökünü bile yaktı
dağlar bu kokuyu taşımaktan utanıyor
gözleri açık yatan çocuklar gördüm
bir gözyaşıyla sular gibi
bir halkı yok sayanlar
şimdi kendilerini bile hatırlamıyor



hangi ideoloji anlatır bu cinneti
hangi fikir yıkar üstümüzden bu laneti
kime ait bu toprak?
üzerinde bu kadar ölü varken?
insan cesetleri arasında
kanatları yanmış kuşlar
çürüyen tenin kokusu
kıyısından geçen zamanı bile kovuyor
kim derdi ki
bu ölenler
bir zamanlar dünyayı döndürenlerdi
şimdi, sessizliğe gömülü bir tarih
kurşunlar yağmur gibi yağıyor
hastane duvarlarına
çığlıklar göğze değil,
taş kesilmiş kalplere çarpıyor
bu çağ, kana yazgılı
açlığa müptela
acıya âşık olmuş bir felaket gibi
kendi intiharını alkışlıyor

ben hâlâ yaşıyorum bu çığlığın içinde
ellerim toprağa,
gözlerim göğze,
dizlerim parçalanmış dualara değmiş
biliyorum
bir çocuğun cesedi,
bütün uygarlıklardan daha gerçektir artık

ÖYKÜ

Kurbağa Terzi

Coşkun Eroğlu

A rtık nerdeyse hiçbir şeyi iyi ya da kötü diye ayırmıyordum. Etliye sütlüye karışmadan keyfimce yaşamaya başlamıştım. Ancak bunun da bedeli oluyordu hani, alkolden yağlanan karaciğer yüzünden yatıp duruyordum dahiliye servisine.

Bir gün yine hastanede yatarken yanımdaki zayıf bir kurbağaya benzeyen, armut göbekli ve kendini şair sanan birisi bir anısını anlattı.

Bu arkadaş, bir zamanlar terziymiş, hem de terzilerin şahıymış; öyle ki, kentin en meşhur kodamanları ile yağlı hatunlarının elbiselerini dikermiş, bu yüzden ünü ta yurt dışına ulaşarak beynelmilel bile olmuş!

Bu hatunlardan birisi ilgisiz kocasının bir ay sonraki yaş günü için kendine güzel bir elbise dikirmek istemiş. Terzi: 'Bu verdiğin ölçülere zor girersin,' demiş, demesine ancak genç görünmek isteyen ve bu laflara bozulan kadını bir türlü ikna edememiş. Kadın 'rejim yapacağım' deyip, hırçın bir tavırla söylenip duruyormuş.

Kadın kilo verdikçe provaya geliyormuş. Elbiseye yavaş yavaş sığıyor, ancak votkayla demlenen terziye laf dokundurmadan da edemiyormuş. Yaş gününden iki gün önce geldiğinde ise iyice zayıfladığı için elbise kutu gibi oturmuş üstüne. Elbisenin de sadece sırmaları kalmış işlenecek.

Kadın, yaş günü sabahı gelip mor şapkasındaki tülü değiştirmek isteyince adam: "



Siz gidin ben akşamüstü elbiseyle gönderirim, zaten son ütüsü de kaldı." demiş. Tülü dikerken elbiseye de bakarak içtikçe içmiş; kadının iğneli laflarına, yaşına rağmen bu defa sadece 'terzi' demesine ve parayı masaya bırakışına ifrit olmuş.

Akşamüstü elbiseyi çırakla gönderdikten sonra evine gidip yatmış. Yaklaşık bir hafta sonra kadını dükkanın önünde bekler bulmuş. Hem de o saatte sarhoş olarak. Kadın adamın boğazına sarılmış. Terzi: 'Ben bir şey yapmadım,' dese de kadın ikna olmadığı için adamın üstünü başını yırtıp iş hanını başlarına yıkmış.

Tezgahın arkasına sıkışıp kendini savunan terzi ile sarhoş kadının arasına handaki kadın çalışanlar girmiş; ancak talihsiz kadın dövünerek anlatıyormuş ibretlik hikayeyi.

Kocasının yaş günü, adeta yas gecesine dönen kadının elbisesi beline geçmediğinden ağlamaya başlamış. Eşiyle şarap içtiği için de başı dönüyormuş. Bu arada hizmetçilerinden biri-

sini gözüne kestirmiş. Teklifi hemen kabul eden genç kız, elinde pastayla alacakaranlıkta oturma odasına girecek; adam mumları üflettikten sonra mutfığa geri dönecekti. Kadın ise biraz sonra geceliğiyle gelip masaya oturacaktı.

Saat on bir olunca kız, o elbiseyle sahiden içeri girmiş, ancak oradan çıkması düşünüldüğü gibi olmamış. Pembe tülün ardındaki kız, işveyle salınarak gelip pastayı masaya bırakınca, bir şişe şarap deviren adam kalkıp mumları üflemeden yapmış yapacağını arsız elleriyle. Olanı biteni kapının arasından izleyen talihsiz kadın ise şahin gibi uçarak odaya girmiş sonunda. Böylece her şey ortaya çıkmış, ancak kocasını da iyi bir paralamış. O gece evden kaçan kızın yedi sülalesini de anan kadının çatalı ve zehirli dilinden kocası da fazlasıyla nasibini almış.

Gel gör ki, bundan sonra işler küçük kıyametten büyüğüne doğru yol almış. Çünkü kovulan genç hizmetçiyle adam iki gün sonra pastanede el ele yakalanmış.

Benim yüzümdeki tebessüm donup kalırken, yol açtığı şeyi zerre bile umursamayan adam anısının sonunu şöyle bağlıyordu: "Uğraştığın terzinin saklı dikişi, beliyile açar yeni kısmeti..." Ne söyleyeceğimi bilemedim, ama sonunda dayanamayarak: "Allah senin gibi terzinin eline düşürmesin." dedim.

İlerleyen günlerde ise kurbağa gibi vücudundan uzanan kısa kollarındaki hünerli elleriyle benim de başıma bir çorap örerek diye, korktum açıkçası. Huyuna gidip ipsiz şiirlerini överek bir hafta sonra taburcu olup ondan kurtuldum.

Son

01.06.2026



Nurten Sınırtaş

KABUKSUZ FINDIK

O kadar yalnızdım ki,
annem, eski eşyaların emanetçisiydi.

Ben de babamın ölümüne sarıldım.

Ceviz sandığında oğulları vardı;
pamuğa sarılıp
genç kızlara bohçalanmış.

El kapılarına dağıtılmış
eksik bir kaşığa
örükleri kesilmiş kızları.

Ceketi vardı babamın;
omuzları geniş,
Terziden dikilmiş
cebinde mendili,

Bakarken doyamazdım.

Ne tatlıydı o zamanlar;
havaya fırlatılıp
ağızına düşen o kabuksuz fındık.

Hayatın Nakşı – Semerkand Nakışçılık Okulunun Kendine Has Süsleme Üslubu

(Semerkand Devlet Müzesi-Koruma Alanı Arşivindeki Materyalleri Esas Alarak)

Amriddin Pulotov*

El nakışı sanatı, Orta Asya halklarının en önemli geleneksel el sanatlarından biri olarak, insanların çevreyi algılayışının ve nakış ustalarının, tasarımcıların sanatsal hayal gücünün somut bir yansımasıdır.

Nakış, çok eski zamanlarda evlerde ortaya çıkmış, zamanla yaratıcılık, incelik, zarafet ve ustaların Tanrı vergisi yetenekleri sayesinde yüksek bir sanat düzeyine ulaşmıştır.

Bunlardan biri olan “suzani” adlı işleme yöntemi hem aşırı derecede zordur hem de sanatçının her aşamada yüksek düzeyde beceri, dikkat ve titizlik göstermesini gerektirir.

Büyük süsleme nakışları olan “suzani”ler, beyaz “karbos” kumaş ya da doğal kırmızımsı kahverengi “malla” kumaşı üzerine işlenir. Yerel ipekli kumaşlar, mor, yeşil, turuncu ve beyaz gibi renklerde ya da renkli pamuklu kumaşlarda yaygın olarak kullanılır. Nakışta kullanılan iplikler de, doğal boyalarla boyanmış yerel ipek ipliklerdir. Ayrıca, önceleri yün iplikler de kullanılırdı.

Nakış süslemelerinin incelenmesi ve ustalar tarafından yorumlanması, tüm desenlerin – geometrik motifler hariç – betimleyici bir özelliğe sahip olduğunu, gerçek dünyadaki somut nesneleri yansıttığını ve belirli düşünceleri ifade etmeye hizmet ettiğini ortaya koymuştur. Çiçekler, yapraklar, meyveler ve filizler, süsleme kompozisyonlarının en yaygın unsurlarıdır.

Sanat tarihçileri, suzani süslemelerinde çiçek açmış bir bahçenin görüntüsünü görürler; bazı eserlerde ise güneş, ay ve yıldızların tasvir edildiği kozmik süslemeler yer alır. Nakışta çiçekli çalılar, büyük daireler ve yuvarlak desenler önemli bir yer tutar.

Özbekistan sınırları içinde altı ana nakış türü mevcuttur: Nurota, Buhara, Semerkand, Şehrisabz, Taş-



kent ve Fergana. Ayrıca, Tacikistan topraklarında da çok eskilerden beri kendine has okulları olan Hocand (Khujand) ve Ürâteppa (Istaravshan) bölgelerinde nakış gelenekleri bulunmaktadır.

Buhara nakışı o kadar çeşitlidir ki, Nurota nakışı gibi belirli bir sınıflandırmaya tam olarak uymaz. Onları ayırt eden özellikler; özellikle zincir dikişinin ustaca uygulanması (ki bu dikiş türü Buhara ürünlerinin çoğunda kullanılır) ve nakışta kırmızı, eflatun ve yeşil renklerle birlikte kullanılan mavi, gri, sarımsak rengi, pembe ve açık sarının zarif ve renkli kombinasyonlarıdır.

Semerkand nakışı, Nurota ve Buhara nakışlarının

* Sadreddin Ayni Anıt Müzesi Müdürü
Telefon WhatsApp Telegram: +998 97 952 82 32

dan farklıdır. Desenleri daha büyük ve daha kısa olur. Semerkand nakışlarının ana teması, soğuk tonlardaki eflatun renkli yuvarlak motifler olup, bunlar yapraklı halkalarla çevrelenmiştir.

Şehrisabz ürünlerinin kompozisyonu ise daha çok halıyı andırır. Ortada genellikle büyük bir madalyon ve köşelerde bu madalyonun dörtte biri yer alır. Renkleri kontrast oluşturacak biçimde seçilir ve motifleri diğer nakışlara oranla daha geometriktir.

Taşkent'te, diğer bölgelerin suzanilerine benzeyen iki tür büyük süsleme nakışı vardır ki, bunlara "palak" denir. Bu kelime Arapça "felak/felek"(gökyüzü, gök kubbe) kelimesinden türetilmiştir. Bazı Taşkent nakışları, renk ve bileşim açısından göçebe halılarını andırır. Taşkent palakları, genellikle "oy" (ay) ya da bazen "yıldız" (yıldız) olarak adlandırılan büyük koyu kırmızı dairelerden oluşur ve bu daireler kumaş yüzeyini yoğun şekilde kaplar.

Fergana nakışı da kendine has özelliklere sahiptir. Fergana ürünleri, özel bir dikiş türü olan "bosma" yöntemiyle hazırlanır. Bu yöntemde, sıkıca bükülmüş ipek iplikler kullanılır ve iplikler satranç desenini andıran sıra dikişlerle bastırılarak yerleştirilir.

İnsan yaşamı hem sevinçli anlardan hem de üzüntü ve kederden oluşur; çeşitli türdeki nakışlar da bu duyguları her zaman bizimle birlikte yansıtır.

Hiçbir aile yoktur ki, en az bir örnek nakış sanatı ürününe sahip olmasın.

Bu sanatın kökeni, kullanılan malzeme yöntemleri üzerine birçok bilim insanı, etnograf ve sanat tarihçisi araştırmalar yapmıştır.

Gözlemlerimizde, Semerkand Müzesi'ndeki nakış örnekleri üzerinden, okuyucuların dikkatini Semerkand nakışının kompozisyon süslemelerine çekmeye çalıştık.

Yaptığımız araştırma süresince, suzani, yastık kılıfı, yatak örtüsü, seccade, kars, bel kuşağı süsü, duvar süsü gibi 100'den fazla nakış türüyle kapsamlı şekilde tanışma fırsatımız oldu.

İncelediğimiz bu nakış türleri, desen ve süsleme açısından birbirinden farklıdır. Bunlarda, Semerkand okulunun en yaygın nakış örnekleri görülmektedir.

Nakışçılar, çeşitli bağımsız motif parçalarından, süsleme çözümlerinin farklılığı, oran uyumu, estetik ve zarafet, ayrıca süslemenin anlam bütünlüğü açı-

sından olağanüstü bir "kaleidoskop" yaratma çabası içindedir. Bu eserler, kendilerine özgü zarafetleri, parlaklıkları ve farklı parçaların cesur birleşimiyle insanı hayrete düşürür.

Semerkand nakışlarında, bir motif örneği küçük değişikliklerle bazen güç ve kudreti, bazen ise yumuşaklık ve şefkati yansıtabilir.

Nakış süslemelerinde en önemli kural "kenar (oba)"dır. Bu unsur, kumaşın biçimini, boyutunu ve orantısını ifade eder ve desenlerin kompozisyonundaki yerleşimini belirler. Ana kenar, nakışın kenar kısmına gelir. Bazı durumlarda ise, nakışın formuna bağlı olarak, iç kenar şeklinde ikinci bir form da kullanılabilir.

Semerkand nakışçıları, genellikle Nurota, Buhara ya da Taşkent nakışçılarına oranla daha ince kenarlar kullanırlar. Bu nakışlar (özel bir işlevi olmayan ve oda dekorasyonunun bir parçası olarak kullanılmayan örnekler hariç – örneğin, yatak örtüsü, seccade, çay sofrası örtüsü gibi) çoğunlukla sık ve yoğun desenlerle kumaşın yüzeyini kaplar; ancak zemin daima görünür kalır.

Semerkand nakışlarının genel görünümü, bir temaya bağlı olarak birleşen farklı bağımsız desenlerden oluşur. Bu nakışlarda hem küçük ve basit, hem de büyük ve karmaşık motifler birlikte kullanılır. Temanın detayları farklı biçimlerde harmanlanarak bir araya gelebilir. Genellikle tüm motifler, bitkisel formları temsil eder. Örneğin, günlük hayatta kullanılan objeler olan "rafide" (örgü sepet), "aş bıçağı", "kevgir", nakışta çiçek, bitki, halka ya da çalı biçimlerinde karşımıza çıkar.

Kompozisyonun karakterini genellikle büyük desenler belirler. Bunlar merkezi pozisyonda yer alır ve küçük desenler bu büyük motifleri tamamlayıcı biçimde düzenlenir.

Farklı temaların bir araya gelişi her zaman anlam açısından birbiriyle bağlantılı olmayabilir. Örneğin, aynı kompozisyonda birkaç tane nar, biber kabuğu, badem, takı unsurları yer alabilir. Merkezde yer alan dağ lalesi motifi, yanına aş bıçağı, meyve-sebze ya da bazen "ateş arabası", "kevgir", "makas" ya da "küçük bıçak" gibi şekillerle tamamlanabilir.

Fabrika üretimi renkli kumaşların ortaya çıkmasından sonra, Semerkand nakış okulunda da bu kumaşların kullanıldığı eserler ortaya çıkmaya başladı.



Bu değişimle birlikte, büyük çalı motifleriyle yapılan yeni kompozisyon örnekleri ortaya çıkmış ve bağlayıcı merkez öğeler olan çiçek bantları artık yer almamaya başlamıştır. Renk tonlarında da değişiklikler görülür. Zamanla çok renkli tarz yerini daha sade, tek renkli geçişlere bırakmıştır. Kompozisyonlar, motiflerin zeminle olan zıtlığına dayalı olarak düzenlenmiştir.

Ancak tüm bu yönelimlere rağmen, çok renkli ve desen çeşitliliği günümüze kadar Semerkand nakışlarının ana mesajını taşımaya devam etmiştir.

Şimdi, 19. yüzyıla ait bir seccade kompozisyonu örneği üzerinden bazı nakış türlerine göz atalım. Bu seccade (envanter no: KP-1256/6), altı "çerağ" (lamba) motifi ve alınlığın üst kısmında yer alan bir çiçek bandından oluşmaktadır. Tüm nakış, "oba" denilen düz hatlarla çevrelenmiştir.

Bir diğer suzani nakışı (KP-1310), merkezde yer alan büyük bir dört köşeli yıldız motifiyle yapılmıştır. Bu motif, "lale" deseninde bir çemberle çevrilidir ve siyah, mor ile yeşil ipek ipliklerle işlenmiştir. Çemberin içinden her yöne doğru siyah ve yeşil ipektan dikilmiş yapraklar uzanır. Merkez çiçek bandının iki yanında "karabiber" ve "badem" desenleri yer alır. Karabiber

deseni, "abri-bahor" (ilkbahar deseni) adı verilen yedi renkli bir desenle yapılmış; bu desen, farklı mavi tonları, kahverengi, yeşil, sarı ve siyahımsı kırmızı tonlarındaki çizgilerle bezenmiştir. Karabiber deseninin ucundan her yöne "süsen çiçeği" desenleri yerleştirilmiştir. Karabiber deseniyle süsen deseni arasında yer alan boşluklarda da süsen çiçekleri görülmektedir.

Başka bir suzani (KP-1652/1) örneğinde, büyük bir merkez çiçek bandı etrafında iki "dört çerağ" deseni ve dört yöne dağılmış on iki küçük çiçek bandı ile oluşturulmuş bir kompozisyon yer alır. Koyu kırmızı zeminli büyük merkez çiçek bandı mor renkle vurgulanmış ve "karpuz dilimi" adı verilen yaprak şekilli halkalarla çevrilmiştir.

Yastık yüzü örneğinde (KP-1895), dokuz adet "kivrımlı çalı" motifi yer almaktadır. Bu kompozisyonda da küçük çiçek desenler ustalıklı kullanılmış ve merkezde yer alan motifin içinde, "holak" (yuvarlak nokta) deseninde küçük daireler yerleştirilmiştir.

Suzani (KP-1245/1) örneğinde ise yine dikkat çekici bir kompozisyon dizilimi göze çarpar. Nakış, iç kenar süslemeleri olan "oba" ile siyah ve mavi renkler, beyaz desenlerle bezenmiş, yedi büyük ve iki küçük karma-



şık desenli çiçek bandı ile yapılmıştır. Kompozisyonun merkezinde bir büyük ve iki küçük "lale" desenli çiçek bandı yer almaktadır. Bu laleler, iki beyaz kalp biçimli çiçekle açılmıştır. Bu çiçekler, koyu yeşil "nal" (at nalı) şeklindeki desenle çevrelenmiştir. Büyük çiçek bantlarının ortasında, küçük bir "küçük lale" deseni yer almakta; bu desenden altı "pençe" motif çıkmakta ve ardından sekiz beyaz çiçek deseninin yer aldığı bir çember görünmektedir. Bu kompozisyonda "süsen çiçeği" ve "kanat" desenleri çok ustaca kullanılmıştır.

Sanatsal hayal gücünün çeşitliliğini sağlamak, farklı motif ve renk serilerini ustaca kullanmak açısından, Semerkand nakışçıların geleneklerini düşünerek bazı özel nakış örneklerinin estetik ve kompozisyonel yapısını daha ayrıntılı biçimde tanımlamaya karar verdik.

İşte bunlardan bazı örnekler:

Suzani (KP-1227) – on iki büyük "lale" motifinden oluşuyor; üç sıra halinde yerleştirilmiş, dış halka tek tip, hem hacim hem renk (koyu kırmızı) bakımından belirleyici. İç süslemeler (çiçek bantları) açılmış durumda, her motifin ardından başka bir motif nakışla işlenmiş.

İlk sıradan başlayarak, merkezde dört köşeli yıldız

gibi bir çiçek göbeği var; yaprakları "parra" motifine benziyor; mavi yarım dairelerle çevrelenmişler. Sonra kırmızı bir halka ile - yün iplikle işlenmiş - göze çarpıyor. Ardından kahverengi-siyah bir daire var; bu motif eski Semerkand nakış örneklerinden; kenarı birçok boncukla süslenmiş. Kahverengi kısım yarım daire ile çevrili. Sonra parlak yeşil bir halka geliyor; burada "teğça" motif şekli kullanılmış. Teğça motiflerinin alt kısmı genellikle diğer motifin kenarında gizlenir, fakat burada tümüyle görünür durumda. İkinci tip çiçek bantları da (gülband) benzer merkezden oluşuyor, kırmızı iplikle işlenmiş.

Her mavi yarım daireden (merkezi dört çiçek göbeğini çevreleyen) iki büyük yumurta biçimli kırmızı halka çıkıyor. Alt kısmı daha küçük, üst kısmı daha büyük; biri daire biçiminde, diğeri biraz uzun.

Bu yumurta biçimli halkaların çevresinde siyah-mor renkli küçük yapraklar var; kenarında "gök-nur" motif ve sarı merkezli çiçek motifleri görülüyor.

Desenlerin yerleşimi çarpaz biçimde — nakış ustalarının deyimiyle "chor chiroq" adı verilmiş motif — yapılandırılmış. Bizim görüşümüze göre bu motif, eski minyatür sanatından köken alır ve "dört unsuru" simgeleyebilir: Avesta kitabında su, ateş, toprak, hava unsurlarından bahsedilir.

Kompozisyonel yapı başka çalışmalarında da benzer biçimde görülür. Geleneksel 20. yüzyıl Semerkand suzanilerinde merkez alan ve ince bir kenar bulunur. Merkez kompozisyon, üç yatay sırada, her sırada üç çiçek göbeği olmak üzere altı büyük "lale" motifinden oluşur. "Lale" motif örneği üç parçalıdır. Dış halka boyunca altı küçük "şalgamça" (küçük şalgam benzeri motif) dizilmiştir. Çiçek bandı (gulband) "palak" motif ile kenar süslenmiştir. Merkezi alanın yakınında iki adet çok yapraklı romb şekilli motifler vardır.

Semerkand suzanileri, eski örneklerin çiçek işçiliği bakımından benzersiz görsel etkisiyle diğer nakış okullarından ayrılır. Temel ton genellikle büyük "lale" çiçek bantlarının katmanlı yapısıdır; form açısından farklı motiflerin birleşimiyle, çoğunlukla bitkisel tema hâkimdir. Bu temanın değişik tonları ve motif çeşitliliği izleyeni hayrete düşürür.

Toplamda, her motif tek bir kompozisyonda yer

alırken, kendi tamamlanmışlığı ve yaratıcı mantığıyla izleyeni derinden etkiler.

Her kompozisyon — nakışçı ve nakış ustasının çevreyi algılayışı ve dünyaya bakışı yansıtır. Ortak bir uyum vardır; hiçbir diğeriyle aynı değil; her eser kendi özelliğiyle, benzersizdir.

Semer kand nakış okulunun tarzında, renklerin çeşitliliği ve birleşimi özel bir parlaklık ve etki yaratır. Simetrik yapıda yerleştirilmiş yaprak motifleri çok güzel ve renkli görünür. Bu örnekler yaşam doludur: tazelik, güç ve ihtişam taşır.

Semer kand'ın daha gelişmiş nakışlarında — özellikle büyük çiçek bantları ("lale") ile siyah ve kırmızı renklerin birlikteliği görülür — bu renk kombinasyonu ve kompozisyon, nakışa görkem ve kararlılık imgeleri kazandırır.

Böyle detaylı yapılaşmaya rağmen nakış samimi-

yetini kaybetmez; daha çok yereli, toprakla bağıllığı, içtenliği yansıtmayı sürdürür.

Semer kand'ın erken dönemdeki nakışlarında, sadece siyah ve kırmızı değil, uyumlu başka renkler de yoğun kullanılmıştır. Motiflerin işlenişi ve yerleşimi daha hassastır; süsleme stili çok dikkat çekicidir. Örneğin 20. yüzyıl başlarında (KP-627) iç sınır 8.5 cm genişliğinde olup üç sıra nakışla işlenmiştir. Sınır içindeki kırmızı profiller birbirine bağlanmıştır.

Daha sonraki nakışlarda bu desen sınırdaki yaprak bağlantıları olmadan görülür. İç sınır içinde karmaşık bir çiçek bandı yerleştirilmiştir.

Yedi merkezgülbandan oluşan örnekte (dış çevresi koyu kırmızı), "teğça" motifleri ve daireler mavi, kırmızı, yeşil, kahverengi-siyah "parra" deseninden oluşur. Gülbandlar büyük yaprak halkasıyla çevrelenmiş; yeşil ton; "abri bahor" (bahar bulutu) adı verilen süsleme – kırmızı, mavi, yeşil renklerle – kullanılmış. Aşağıda bu gülband üzerinde birkaç karmaşık süsleme görülür. Süsleme elemanları bitkisel motiflerden oluşur; merkez gülbandtan çıkan kırmızı bir çarpı formu ile. Yaprak biçimli unsurlar "çor chiroq" desenine dönüşüyor. Merkezi kısımdan yukarıya doğru "teğça" motifi "abri bahor" biçiminde yönelir. Teğça'nın üstünden sınır hattının sonuna kadar başka bir çizgi boyunca çiçekler ortaya çıkar.

Semer kand nakış kompozisyonları genellikle merkez alan ya da kenar (hışıya) üzerine kurulur. Ancak bu sistem üzerinden nakışçılar farklı motiflerle ve farklı renk parçalarla çeşitli çalışmalar yaparlar. Örneğin bolinpuş (KP-1996) nakışında ana süsleme etkisi, "lale" gülbandının merkezde yerleşmesiyle sağlanır; parlak kırmızı ipek iplikle işlenmiş. Merkeze yakın küçük bir halka siyah tonlu kırmızıyla işlenmiş. Kompozisyonda sekiz "lalacha (laleçe/lalecik)" motif ve ortada kırmızı "lalacha" yer alır. Köşelerde dört "rafida" motifi; bunlar parlak kırmızı tonlarıyla çeşitli biçimlerde. Rafida motiflerinin ortasında iki tarafta "lalacha" motifleri; diğer taraflarda iki tane "qalamfur" (karabiber) motif yer alır. Qalamfur motifleri "abri bahor" süslemesiyle işlenmiştir; sırayla parlak kırmızı sütunlar gibi yükselen çizgiler içerir.

19. yüzyılın sonlarında başka bir çalışmada "rüiço" (yüz örtüsü) görülür; "çinde hayol" dikişiyle işlenmiş ve "mehrab" kompozisyonu biçimini taşır. Bu kompozisyon, iki "oba" hattı ile kırmızı renkle ve beyaz tekrarlar





hazırlanmıştır. İç kısmındaki mehrab formu oval biçimli gülbandan oluşur; dört "badem" motifi koyu kırmızı renktedir. Gülband iki halka içerir; merkezine kırmızı Arapça dikiş işlenmiştir. İç halkada "ola kurt" (kırmızı kurtçuk) motifi vardır. Ayrıca kompozisyonda daire biçiminde çiçek bantları ve altıgen motifler kullanılmıştır.

"Bolinpuş" (KP-4900) nakışında 20. yüzyılın ortalarında motif çeşitliliği ve motiflerin bağımlılığı göze çarpar. Kompozisyon merkez alan ve kenardan oluşur. Merkez, "sadbarg" adlı büyük çiçek bandı biçiminde bitkisel temalıdır; ortasında "lale" motifi ve sekiz "shalğamça" motif yerleştir. Bütün kompozisyon pembe-mor tonlarında biraz kırmızıyla yapılmış; merkez gülbandın arasında siyah "palak" motifi vardır.

20.yüzyıl başlarında suzani (KP-4765/2) çalışması da merkez alan ve kenardan ibarettir. Merkezde sü-tun biçiminde dikey dallarla, bol yaprak ve çiçek motifleriyle "butta" ve "şox" motiflerinden oluşur. Kompozisyonun kenarı "angur nusxa" (üzüm versiyonu) kenarlıkla çevrilmiş.

Sanatçılar çalışmalarında çevreyi, dünyayı, doğayı, hayvanları, gündelik eşyaları ve geometrik biçimleri

kullanırlar; bunları efsanevi motiflerle birleştirirler.

Semer kand müzesinin koleksiyonunda saklanan yüzlerce nakış türünü inceledikten sonra, seksenden fazla tür farklı renklerle tanımlanmıştır. Şartlı olarak bunlar şu gruplarda sınıflanabilir:

- Bitkisel motifler: "palak nusxa", "lale", "separra", "qalamfur", "elma çiçeği", "shalğam", "ulung nusxa", "badem", "macnun gul", "üzüm", "nar", "sada", "sadbarg", "kaçcak nusxa", "şoxçai cingila", "savsân" vb.
- Hayvan motifleri: "deve boyun süsü", "kuş", "kuş dili", "tavuk pençesi", "şox", "bülbul kuzusu", "güvercin", "yılan izi", "kuşqorak", "ılan", "mori neçon", "poyi şukur", "suzanak", "ola kurt", "toc-i huroz", "gurna" vb.
- Eşyalarla ilgili motifler: "teğça", "layli", "aş bıçağı", "kupa", "diş", "kevgir", "kase", "sanduka", "makas", "uzangi", "rafida", "çiraq", "çorçiraq", "otash araba", "arra", "kılıç", "paşa kuşak" vb.
- Doğa ve dünya motifleri: "oba", "qaburğa", "oy, mah" (ay), "abri bahor" (bahar bulutu), "buğum", "qoş", "panca", "zabonça", "abruği", "holak" vb.

- Geometrik şekiller: romb, dörtgen, daire, yumurta biçimli daire, altı köşe, sekiz köşe, çizgiler ve çeşitli işaretlerle şekillendirilmiş hatlar.

Bu motiflerin ortaya çıkışı çok eski tarihlere dayanır. Genellikle bu motifleri farklı kültürel düzeylerdeki eserlerde — gömlek nakışlarında, eski elbiselerde, minyatür sanatında ve halk sanatının diğer biçimlerinde — gözlemleyebiliriz. Bu da nakış sanatının eski bir geçmişe sahip olduğunun bir kez daha göstergesidir.

Örneğin “gülband-lale nusxa” motifinin eski bir kökene sahip olduğu varsayılabilir. Hayatın çevrimlerini, daireleri simgelediği, zamanla anlamının evrim geçirdiği düşünülebilir. Farklı anlamlar taşıyan ve farklı biçimde motifleri kullanarak nakışçılar, tek bir nakışta bütünlüklü bir anlam ve derin içerik oluşturmayı başarmışlardır.

Örneğin bolinpuş’un (K11 430) geç dönem kompozisyon yapısı; ustalığı ve yerleşimi ile dikkat çeker. Beş karmaşık gülband motifinden, merkezi ve kenarlarda yer alanlar oluşur. Çiçek bahçesi (gulşori) motifleri hem geometrik hem bitkisel özelliklere sahiptir. Merkezde sekiz köşeli yıldız motifi vardır, her köşesi “panca” motifiyle süslenmiştir. “Çaynikpuşak” (KP 175/2) örneğinde kenar “oba” ve “kuknorça” motifleri, sıra dışı dişler gibi bir saçakla süslenmiştir. Kenarın merkezinde “otaş araba” motifi yer almaktadır. Merkezi alan nakışında “anor nusxa” gülbandı görülür.

KP 4682 suzanisinde sıra dışı kompozisyon yapısı, merkezi alan ve kenar (hışıya) dengesi üzerine “poi şutur” (deve ayağı) gülbandı motiflerini kullanarak oluşturulmuştur.

KP 1943 yernamazında gündelik motiflerden oluşan “rafida” desenleri başlıca süslemeyi oluşturur. Yakın dönemlerde lale nusxa motifinin yaygınlaşmasıyla, rafida deseni kenarlara yerleşmiş; ayrıca “tavuk pençesi”, “kuçqorak” gibi motifler de kullanılmıştır.

Motiflerin birleşimi ve renk çeşitliliği, bütünün estetiğini bozmayacak şekilde nakış “kars” ya da “tanpokkun” örneklerinde gözlemlenir. Bu nakışlar kompozisyonel olarak iki bağımsız bölümden oluşur; kenar kısmı ilk ve ikinci kısımda iki çizgi; biri düz “oba” hattı, diğeri “arra” motifli çizgi; iç kısmında ise “mor şekilli”, “lalaça” ve “timurça” motifleri yer alır.

Yarımznaniyat (K11 2921) hattında, merkezde

düz çizgilerle “qoshi tillo” motifi; doğrudan düz gül dalı çizimleri ve küçük dairelerle oluşturulmuştur.

Rujyo (KP 4021/2) adlı başka sıra dışı eser; dikdörtgen mehrab formu; her iki yanında kıvrımlı çizgiler; iç kısmı “toc-i huroz” motifiyle süslenmiş. Bolinpuşa (KP 175/1) ise dokuz “şox” yani “dal” motifleriyle bezenmiş. Her “dal”ın altında “kunda” motifi; yukarı doğru “zna” ya da “hasta” biçiminde uzayan dallar; bu dallarda “qalamfur” motifleri ve üzerine üç çiçekçiği yerleştirilmiş. Bu kompozisyon “cennet ağacı” ya da “yaşam ağacı”na benzemektedir.

Farklı karakterlere sahip motiflerin kompozisyon içinde bir araya getirilmesi, motiflerin ustaca birleşimi, Semerkand suzanisinin kompozisyonel düzenlemesinde (KP 4895/1) dikkat çekicidir. Eğer ana motif on iki dişli “lale” gülbandından ibaret ise, dekorasyonu zenginleştirmek için “abri bahor”, “lalaça” vb motifler kullanılmıştır.

Eğer ilk dönem nakışlarını hatırlarsak, kesinlikle diyebiliriz ki; bu nakışlar sadece evliler, yeni doğanlar ya da özel merasimler için değilmiş. Her nakışın kendi amacı ve anlamı vardı — tılsımlar gibi. Zamanla, motifler ilk anlamlarını yitirdi; günlük bir dekor parçası hâline geldi. Fakat estetik değerini kaybetmedi; bazı motifler dekoratif süsleme olarak kullanılmaya devam etti.

Bir grup nakışını inceledikten sonra özellikle dikkat çeken motifler, Semerkand suzanisinin kompozisyonel süslemeleri yaratmada kullanılanlardı.

Nakış sanatı, Semerkand’ın tarihinin ve milletinin temel bir işaretidir. Başlangıçta deneyildi; sonra nakışçıların yeteneği ve yaratıcı görüşü sayesinde bu beceri sanat eserine dönüştü. Gündelik değerinin yanı sıra estetik değeri de sürekli olarak artmıştır.

Bağımsızlık yıllarında halk sanatına özel ilgi gösterilmesi sayesinde nakış sanatı ülkemizde yeniden canlanmıştır. Semerkand’ın eski nakış okulunun geleneklerine dayanarak bugün Semerkand nakışçıları, yüksek estetik duygularla benzersiz nakışlar yaratıyor; eserleri süs sanatı dünyasında özel bir yer hak ediyor.

Miriam Brümmer

NUR DASEIN

in Sonne und
Schnee Gipfel
atmen
Türen öffnen
wieder schließen
müssen
das aus:halten

ohne Frage:n,
die zerreißen
können.

IN STILLE

Vielleicht hält die Luft
Wände, durch die Gedanken,
wie Geister dringen, die
auf uns zurück fallen
ab gestoßen.

Es bleibt nur, sie auf
ein Morgen zu richten,

Mut zu lieben
durch jedes Gestein.

(Vielleicht webt unsere
Haut der Welt ein Fell.)

SADECE OLMAK

güneşte ve
karla kaplı dorukta
soluklanmak
kapıları açmak
yeniden kapatmak
zorunda kalmak
buna da:yanmak

parçalayan
sorular
sor:madan

SESSİZLİKTE

Belki tutar hava duvarları,
içlerinden düşüncelerin,
hayaletler gibi süzülerek
üzerimize düştüğü,
ve geri savurur onları.

Geriye kalan sadece
onları yarına hazırlamak,

sevmeye cesaret
geçerek içinden her taşın.

(Belki de tenimiz dünyaya
bir kürk dokur.)

**WORTFENSTER**

In deinem Licht
will ich den Schatten
meiner Wünsche baden,
die dran glauben mussten.

In deinem Blick
ihre Sehnsucht stillen.

Dein Holz,
der Rahmen, in dem
die Schritte Boden fassen,

Luft, die trägt.

SÖZ PENCERESİ

Senin ışığında
yıkamak istiyorum,
arzularımın gölgesini,
inanmak zorunda oldukları için onlara.

Senin bakışında
hasretlerini dindirmek.

Senin ahşabın,
adımların
yere bastığı çerçeve,

ve taşıyan hava.

Almancadan Çeviren: Aysen Ritzauer

MIRIAM BRÜMMER

1968 yılında Göttingen'de doğdu ve hâlen Freiburg'da yaşıyor. 2009 yılında logopedist olarak açtığı kendi muayenehanesinde, ses terapisi ve ses eğitimi alanlarında çalışıyor. Oyuncu bir aileden gelen Brümmer (Münihli Oda tiyatrosu sanatçısı Claus Eberth amcasıdır), bu sayede erken yaşta tiyatro edebiyatı ve Yunan mitolojisiyle tanışma şansını yakaladı. Özellikle büyükannesinin onunla sık sık şiir okumasından ötürü, lirige ilgi duymuş ve genç yaşlarda başlayan şiir yazma edimini sürdürmektedir. Şiirleri pek çok şiir dergisi ve antolojilerde yayımlandı. İlk şiir kitabı "Aus der Nacht" ("Geceden"), 2025'te Geest-Verlag'tan çıktı.

Mavi Hap ve İki Artı Bir

Şahbender Korkmaz

Emniyetin her ay güncellediği riskli semtlerin civarında görevlendirilen, geceleri hırlısı, hırsızı, sokak kadını, transı, kanun kaçağı, uyuşturucu satıcısı ve müptelası ile iştigal edip gündüzleri ışık yüzü görmeden uyuyan Bekir; 40 yaşlarında, tıknaz, futbol topu gibi yuvarlak kafasından çıkarmadığı şapkasıyla berber Sami'nin dükkânına girdi. Beni görünce saygıyla eğilip selam verdi. "Hocam," dedi, "emeklilik nasıl gidiyor?" Cevabımı beklemeden ekledi: "Önemli bir mevzu var hocam, konuşmamız lazım. Ne zaman müsaitsiniz?"

Eyvah dedim, yine başından geçen bir olayı anlatıp hikâyesini yazdıracak. "Bunları da yaz hocam!" diyecek. "Gerçek, hakiki, dosdoğru; hayatın gerçek yüzü bunlar. Bütün bu acılar yaşıyor hocam," diyecek. "Bekir kardeşim, ben bu işleri bıraktım, yazarlık yapmıyorum artık. Kimse okumuyor; zaten okunan iki üç büyük yazardan başka kimsenin kitabını basmıyorlar..." diyeceğim ama o dinlemeyecek. Yuvarlak kafasını havada bir futbol topu gibi döndürürken o gece yaşadığı olayı, olay sonrası tuttuğu tutanağı anlatmaya başlayacak.

Berber Sami'ye parasını uzattıktan sonra aynaya baktım, yeni saçlarımı düzeltir gibi yaptım, hafif sakalımı okşadım, bıyıklarına dokundum. "Gençlik güzel şey be hocam," dedi. Yorgun yüzü aydınladı, "abartma Sami," dedim.

Peşimden gelen Bekir'i göz ucuyla izlerken, "belki de bu sefer anlattıklarından gerçek bir hikâye çıkar," diye düşündüm. Kurtuluş'tan Kızılay yönüne doğru yürüyorduk.

Bir Kamil Beyden söz ediyordu. Ankara'nın en zenginlerindenmiş. Ben tanıyormuşum, fakülteden arkadaşmışız, sosyal medyada beraber fotoğrafları-



Fotoğraf: Aysen Ritzauer

mız varmış. "Sizi etiketlemiş hocam" dedi. Merak ettim, "göster bakalım şunu bana" dedim. Kurtuluş Parkı kalabalıktı, bir çay bahçesine oturduk. Bekir anlattıkça ben eskilere gittim. Kamil, çok varlıklı bir ailenin çocuğuydu. Suya sabuna dokunmaz, cebindeki akreple kendi kendine takılırdı. Cimriliği zenginliğindendi. Bizim çevrede itibar görmezdi.

Kamil'in 92 yaşındaki babası, torunu yaşındaki kadınlarla birlikte olduğu eğlence gecelerinden birinde, kalpten gitmiş. 2021 yılının ortalarımı, salgın hastalığın en yoğun olduğu dönemde gerçekleşen bu

olay, virüs belasıyla cebelleşen sosyetenin bile dik-katini çekmemiş. Hâlbuki çok kısa bir süre de olsa, sosyal medyada az buçuk vakit geçiren herkesin kolayca görebileceği bir habere dönüşebilirmiş. “İktisat Fakültesinden mezun olduktan sonra işsizlikten iyice bunaldığım bir dönemde bekçiliğe kapak attım.” diyordu Bekir. Olayın aslını yerel bir gazete muhabiri olan arkadaşına anlatmakla kalmamış, olayı hazır haber formatına bile getirmiş. “Malum mavi haplardan alan yaşlı adamın kalbi heyecana daha fazla dayanamamış.” Sadece gazete haberlerinde değil, büyük yazarların da kullandığı bu beylik cümlelerin cazibesıyla bütün internet sitelerinde haber olabilirmiş. Gazeteci, Bekir’in avcuna bir iki yüzlük banknot sıkıştırmış. “Bu iş aramızda kalsın, sen de yolunu bulacaksın” demiş. Aralarındaki son konuşma buymuş, bir daha görüşmemişler. Gazetedeekiler, işten ayrıldığını söylemişler. “Kamil Bey meselesi,” dedi birden. “Gazeteci beni fena kandırdı, çok ağrıma gitti, dilenciye verir gibi avcuma para tutuşturdu. Başın sıkıştığında ve ne zaman istersen beni arayabilirsin demişti. Hani şimdi nerede?”

Bekir, konuştuğu heyecanlanıyor, arada sesi daha öfkeli bir tona bürünüyordu. “Ben bir yolunu bulup Kamil Bey’e ulaşacağım. Babanızın nerede ve nasıl öldüğünü biliyorum Kamil Bey diyeceğim, sakince dinledikten sonra senin amirlerini buraya çağırayım da yedi sülalenin derdini onlara anlat diye açıkça tehdit edecek.” Kendine söylemişti bunları. Dalgınlığı kısa sürdü. “Hocam, mademki Kamil’i tanıyorsunuz, onunla konuşabilirsiniz, ne de olsa fakülte arkadaşısınız. Bekçi Bekir gözünü fena karartmış dersiniz. Kendisini aldatılmış hissediyor Kamil, bu bekçi niyeti bozmuş dersiniz. Ona bir daire al. Hem de sevap işlersin,” diyebilirsiniz.” Bekir çok ciddiydi. Kendince böylesine büyük bir sırrı ömür boyu saklamasına imkân yoktu. “Allah aşkına, sen söyle hocam! Kiralarda sürünüyorum, ne olur bana da iki artı bir evlerden bir tane hediye etse. Şirketlerinin birinde güvenlik amiri yapsa?..”

Bekir’e bu kez gerçekten acıdım. Başını sokacağı bir evi olsun istiyor ve belki de bu hayalinin başka bir ihtimali yok. İçim sızladı, onun ev hayalinin gerçekleşmesi için küçücük bir şans varsa, o da benim.

“Bekir, evladım!” dedim. “Öncelikle şu gazeteciyi sonsuza kadar unut. Akıbetini sorsan, Kamil bile hatırlamaz. Öteki mevzuyu aklından bile geçirme. Sana bir tek şunu söyleyeyim; benim tanıdığım Kamil bırak daireyi, sana çorba parası bile vermez. Boyunu aşan işlere girme, aşından ekmeğinden olma. Görevini ihmal etme,” dedim.

Bekir’den ayrıldıktan sonra Konur Sokak’taki Buluş Kafe’ye uğradım. Çayımı yudumlarken Kamil’i aradım, sekreteri şehir dışında olduğunu söyledi. Sonra da yurt dışına gidecekmış. Önemli olduğunu söyledim, cep telefonunu veremezmiş. Benim ev adresimi ve cep telefonumu aldı. “İleteceğim efendim,” dedi.

Bir çay daha söyledim. Aylardır bakmadığım Facebook hesabıma girdim. Kamil’in yeni çıkan anı kitabının upuzun tanıtımı, reklam olarak sayfa başında gözüküyor. Paylaşımında, artık hayatta olmayan eski dostlarla birlikte beni de etiketlemiş. Bir magazin dergisine verdiği, benden de bahsettiği o cafcacılı söyleşi epeyce beğeni almış.

İçimden yorum yazmak geldi. “İnceliğin için teşekkür ederim Kamil!” diye başladım. “Aynada kendine bakıp da kendine acıma vaktinin olmadığını yazdığın paragraftaki cümlelerinin tamamını tiksintiyle okudum. Sen bunları düşünüp yazdığın anlarda dahi bütün dünyayı bok götürüyor. Korkunç cinayetler oluyor, savaş, işgal, uçak kazası, deprem, yangın, toplu tecavüz haberleri sıradanlaştı. Sen bunları duymamak için kulaklarına ot mu tıkadın?” Aklıma sınıfını yitirmiş zavallı Bekir geldi, mesleğine yabancılaşan paragöz gazeteci geldi.

Gönder butonuna basamadan önce “Babanın nasıl öldüğünü en ince ayrıntılarına kadar biliyorum Kamil,” diye ekledim. Sonra yorumu sildim.

“Senin ‘yapma sıkıntılarının’ çelimsizliğine tüküreyim he mi Kamil! Yaşamamış acıları, yalnızlıkları züppe bir hikâyeye dönüştürmüşsün ya. Aferin sana mı diyeyim? Sittir git be Kamil. Bi sittir git!” yazdım.

Bunu da sildim.

Ahmet Telli'nin *Yangın Yılları* Üzerine: Kırk Yedi Yıl Sonra Bir Yeniden Okuma Denemesi

Aysel Oğuz

Bir Dönemin İçinde Yaşayan Şiirler

1980'li yılların ortası, Denizli'de lise öğrencisiyken müfredadın dışına çıkıp tanıştığım ilk şiir kitabı Ahmet Telli'nin *Yangın Yılları* olmuştur. Abim ODTÜ'lü. Benim için de üniversite demek ODTÜ demek. 1986'da Ankara'da ve ODTÜ'deyim artık. Telli'nin *Su Çürüdü* yayınlanmış. Sade, siyahi lacivert bir kapak ve üzerinde yeşil bir nokta. Dişlerimizi sıkı sıkı okuyoruz ama avurtlarımızı dolduran şarkılar da çoğalmaya başlamış. Çünkü bizim bir dönem öncemizde ODTÜ'lü olan ağabeylerimiz Eftal Küçük, Tolga Çandar, Erkan Oben'in oluşturduğu **Çağdaş Türkü** grubunun *Delikanlısı* yurt odalarımızda volkmenlerimizin dönüp dönüp dinlenen kaseti.

Sözü buradan asıl söyleyeceklerime, bir lise öğrencisi olarak Denizli'den Ankara'ya, ODTÜ'nün öğrenci yurduna çeyiz sandığının gül kuruşu gibi taşıdığım, bugün de dönüp dönüp okuduğum *Yangın Yılları*'na getirmek istiyorum.

*

Bir kitabı kırk yedi yıl sonra yeniden okumak, aslında aynı kitabı ikinci, üçüncü, yahut yedinci kez okumak değildir. Aradan geçen zaman okuru -her anlamda- değiştirdiği gibi, o kitabın çevresinde oluşan tarihsel katmanları, kültürel belleği ve estetik algıyı da dönüştürür. Bu yüzden *Yangın Yılları*'nı bugün elime aldığım, 1979 yılında yayımlanmış bir ilk kitapla değil, yarım yüzyıla yaklaşan hafızanın içinden geçerek bugüne ulaşmış bir şiir evreniyle karşılaşıyorum. Şiirler aynı şiirlerdir; fakat onları okuyan göz artık aynı göz, algılayan bellek aynı bellek değildir. Değişen yalnızca zaman değil, zamanın bizde bıraktığı tortudur.

Bu noktada Ahmet Telli'nin kitabın ikinci baskısı için kaleme aldığı ve sonraki bütün baskılar için de geçerli olduğunu belirttiği **"Sunu"**, bu yeniden okuma için de referans olmaktadır. Bu onu yeniden okuyan okur için

de düşünülebilir. Telli, ilk kitabına dönüp bakarken onu kutsayan ya da reddeden bir tavır benimsemez; aksine kendi şiirini tarihsel bağlamı içinde yeniden sorgular. Toplumsal gerçekliğin sanatçıyı "inanç zeminine" sürüklediği yerde bir sorun bulunduğunu söyler; sanatçının asıl durması gereken yerin ise "bilme ve anlama zemini" olduğunu vurgular. Aynı zamanda, bütün eleştirilerine rağmen bu şiirlerin kendi şiir serüveninin miladı olduğunu ve "içtenliğinin küllerinin hâlâ sınırsız" kaldığını dile getirir (Telli, 2011: 5-6).

Bu öz eleştirel yaklaşımın, kitabı yeniden okumak isteyen herkes için önemli bir anahtar sunduğunu düşünüyorum. Çünkü geçmişe bugünün doğrularıyla bakmak, çoğu zaman tarihin karmaşıklığını basitleştirir. Oysa *Yangın Yılları*, yalnızca bugünden geriye doğru okunmakla yetinilmemesi, öncelikle kendi tarihsel anının içinde anlaşılması gereken bir tanıklıktır. 1970'li yılların Türkiye'si, siyasal kutuplaşmaların, ideolojik sertleşmelerin, ekonomik krizlerin ve giderek yaygınlaşan şiddetin gündelik hayatı belirlediği bir dönemdir. Üniversitelerden fabrikalara, mahallelerden edebiyat dergilerine kadar uzanan bu atmosfer, yalnızca siyaseti değil, şiirin dilini de belirler. Bu nedenle kitabın estetik dünyasını anlamak için, onun beslendiği tarihsel zemini göz ardı etmek olası değildir.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli bir ayrım vardır. *Yangın Yılları*'nı yalnızca dönemin siyasal olaylarının şiirsel kaydı olarak okumak, kitabın estetik değerini eksiltir. Çünkü Ahmet Telli'nin şiirinde tarih, doğrudan anlatılan bir içerik olmaktan çok, şiirin ritmini, imgesini ve sesini kuran temel gerilim alanıdır. Terry Eagleton'ın işaret ettiği gibi, Marksist estetik açısından içerik ile biçim birbirinden bağımsız iki unsur değildir; toplumsal içerik zaten estetik biçim içinde örgütlenecek anlam kazanır. Bu nedenle şiir, toplumsal gerçekliği dışarıdan süsleyen bir anlatım tekniği değil, o gerçekliğin yeniden kurulma biçimidir (Eagleton, 2012: 38).

Yangın Yılları'nı yeniden okurken tam da bu nedenle sloganları değil, sloganların şiire dönüşme biçimini okumaya çalışıyorum. Çünkü slogan, ait olduğu tarihsel anın sınırları içinde kalabilir; şiir ise o tarihsel anı aşarak başka kuşaklara ulaşabildiği ölçüde kalıcı olur. Bugün bu kitabın hâlâ okunuyor olması, yalnızca anlattığı dönemin öneminden kaynaklanmıyor. Asıl belirleyici olan, Ahmet Telli'nin yaşadığı tarihsel kırılmayı edebi bir dile dönüştürebilmiş olmasıdır.

Yangın Yılları'nı ele alırken, yine aynı yıllarda basucu kitaplarımdan biri olan, George Thomson'ın şiirin kökenine ilişkin değerlendirmeleri de açıklayıcı görmektedir. Thomson'a göre şiir, bireysel bir duyarlılığın rastlantısal ürünü değil; ortak yaşantının ritminden doğan kolektif bir ifade biçimidir. Şiirin gelişimi, toplumsal deneyimin gelişiminden ayrı düşünülemez (Thomson, 1996: 5-12). Bu yaklaşım, Ahmet Telli'nin şiirindeki "ben" öznesini de farklı biçimde okumayı mümkün kılar. Kitapta konuşan ses çoğu zaman tek bir bireyin sesi gibi görünse de, taşıdığı acı ve umut kişisel sınırları aşarak ortak belleğin sesi hâline gelir. Şairin lirizmi de bireysel itiraftan toplumsal tanıklığa dönüşür.

Horst Redeker'in estetik kuramında vurguladığı içerik-biçim diyalektiği de *Yangın Yılları'nın* poetikasını anlamak bakımından önemlidir. Redeker, estetik değerin yalnızca anlatılan gerçeklikten değil, o gerçekliğin sanatsal biçim içerisinde yeniden örgütlenmesinden doğduğunu belirtir (Redeker, 1986: Önsöz). Ahmet Telli'nin şiirinde de yangın, gece, kan, kül, yol, rüzgâr, çocuk ve toprak gibi tekrar eden imgeler yalnızca dönemin sembolleri değildir; bunlar tarihsel deneyimin estetik hafızaya dönüşmüş biçimleridir. Şair, olayı anlatmaktan çok olayın insan ruhunda bıraktığı izi görünür kılar.

Kırk yedi yıl sonra *Yangın Yılları'nı* yeniden okurken kendime sürekli aynı soruyu soruyorum: Ben gerçekten geçmiş mi okuyorum, yoksa geçmiş bugünü anlamam için bana yeni bir dil mi öneriyor? Bu sorunun kesin bir cevabı yok. Belki de etkili şiirin en temel niteliği budur. Ahmet Telli'nin ilk kitabı da bana tam bu nedenle yalnızca belirli bir siyasal dönemin şiiri gibi görünmüyor. Şiirlerin beslendiği tarihsel bağlam son derece belirgindir; ancak onları bugün de canlı tutan şey, bu bağlamı aşarak korku, umut, kayıp, direniş ve dayanışma gibi evrensel insani deneyimlere ulaşabilmeleridir.

O, yalnızca yazıldığı zamanı anlatmaz; her yenden okuyuşta okurun kendi zamanını da görünür kılar. Bu yüzden Ahmet Telli'nin ilk kitabı bana artık yalnızca

genç bir şairin başlangıç kitabı gibi görünmüyor. O kitap, bireysel olarak benim kişisel tarihimde yer ettiği gibi, Türkiye'nin yakın tarihine eşlik etmiş hafıza mekânı olarak okunmayı sürdürüyor. Yangın çoktan tarihe karışmış olabilir; fakat şiirin dili, küllerin altında hâlâ sıcaklığını koruyan bir kor gibi yaşamaya devam ediyor.

Acının, Direnişin ve Belleğin Şiire Dönüştüğü Yer

Ahmet Telli'nin *Yangın Yılları'nı* yeniden okurken ilk dikkatimi çeken özellik, kitabın olayları anlatan bir şiir kitabı olmaktan çok, bir ruh hâlinin poetikasını kurması oldu. Burada tarih kronolojik olarak ilerlemez; aksine, tarih şiirin içinde dolaşan bir atmosfer olarak varlığını sürdürür. Bu nedenle kitapta "yangın", yalnızca siyasal çatışmaları anlatan bir metafor değildir. Yangın, aynı zamanda insanın iç dünyasını, belleğini ve vicdanını kuşatan sürekli bir yanma hâlidir. Şairin daha kitabın önsözünde "yangın yılları hâlâ sürüyor" demesi de bu nedenle yalnızca tarihsel bir sürekliliği değil, ahlaki ve estetik bir sürekliliği de dile getirir (Telli, 2011: 6).

Kitaba adını veren "**Yangın Yılları**" şiiri, bu poetikanın adeta manifestosu gibidir. Şiirin başlangıcındaki kent tasviri, alışılmış bir mekân betimlemesinden çok, toplumsal şiddetin maddi bir görüntüsüne dönüşür:

"Kent kocamış bir manda
gibi duyusuz
iri gövdesiyle
uzanırken ışıkl bir çamur gölüne
apansız açılıyor yurdumun tarihinden
koyu bir cinayet sayfası
irin gibi akıyor zamanın penceresinden
sokaklara..."

(Telli, 2011: 12).

Bu dizelerde beni en çok etkileyen nokta, şairin şiddeti doğrudan göstermemesidir. Cinayet, işkence ya da baskı anlatılmaz; bunun yerine kentin kendisi hastalanır. "Işıklı bir çamur gölü", "irin gibi akan zaman", "kocamış manda" gibi imgeler, toplumsal çürümenin organik bir dile çevrilmiş hâlidir. Şiddet artık yalnızca insanların başına gelen bir olay değildir; mekânın, zamanın ve dilin bünyesine işlemiş bir hastalık gibidir. Şiirin ilerleyen bölümünde ise bireysel özne, kolektif hafızanın sesi hâline gelir:

"Biraz kanlı gömlekti günler
yılan dilli bir yangındı tenimizde
sanki nesimi'ydik derimizi yüzüyorlardı
ama biz hep aynı coşkuyla

yineliyorduk sevdamızı
 'yaşasın halklar kahrolsun faşizm!'
 Ve tarih
 o bilge tavrıyla
 yaşanan günlere
 'yangın yılları' diye sayfa açıyordu."
 (Telli, 2011: 13).

Burada ilk bakışta sloganın şiire doğrudan girdiği düşünülebilir. Fakat bugün geriye dönüp baktığımda, burada asıl belirleyici olanın slogan değil, sloganın tarih tarafından kuşatılış biçimi olduğunu görüyorum. Şiir boyunca dikkatimi çeken bir başka unsur da Anadolu kültürel belleğinin modern siyasal şiirin içine yerleştirilme biçimidir. Ferhat, Kerem, Şirin gibi halk anlatılarının kahramanları yalnızca geçmişe ait göndermeler değildir. Şair onları yeniden yorumlar; direnişin ve sabrın çağdaş simgelerine dönüştürür:

"Biz ki Kerem'in ateşiyle yanan
 ferhat'ın sabrıyla pişenlerdeniz
 Ey kalbim
 şimdi ufka bak
 nasıl da kızarıyor ihaneti gören yanı..."
 (Telli, 2011: 15).

Bu dizeleri okurken, Ahmet Telli'nin geleneği bir sığınak olarak kullanmadığını düşünüyorum. Tam tersine, halk kültürünü bugünün tarihsel mücadelesiyle yeniden konuşturur. Kerem'in ateşi ile siyasal direniş arasında kurulan bağ, folklorik bir süsleme değil; kültürel hafızanın güncel estetik üretime dönüştürülmesidir. Bu nedenle kitapta gelenek durağan değil, yaşayan bir kaynak olarak işlev görür.

Yangın Yılları'nın dikkat çekici özelliklerinden biri, umudu hiçbir zaman romantik bir duygu olarak kurmasıdır. Umut, Telli'nin şiirinde edilgen bir bekleyiş değil; bilinçli bir eylem biçimidir. "Güneşi Sen Çekeceksin Buluttan" şiirindeki şu dizeler bunun en açık örneklerinden biridir:

"Yitirilince güneş
 esmer bir bulutun gölgesinde
 düşmesin yüreğine
 hüznün bakır çalığına dönen sancısı
 güneşi sen çekeceksin buluttan
 hayatı sen yeşerteceksin
 unutma."

(Telli, 2011: 38).

Bu şiirde umut, dışarıdan gelecek tarihsel bir kurtuluş olarak değil, öznenin etik sorumluluğu olarak tanımlanır. "Güneşi sen çekeceksin" dizesi, kader anlayışını reddeden aktif bir özne tasarımı ortaya koyar. Bu yaklaşım, kitabın bütününe yayılan direniş estetiğinin de özünü oluşturur. Şiirin merkezinde mağduriyet değil, direnme iradesi yer alır. Bu nedenle "yangın" yalnızca yakıp yıkan değil, aynı zamanda arındıran bir metafora dönüşür. Küllerin arasından yeniden filizlenen hayat fikri, kitabın hemen her şiirinde farklı imgelerle karşımıza çıkar.

İmgenin Toplumsal Hafızaya Dönüştüğü Poetika

Aradan geçen kırk yedi yılın ardından birçok slogan, birçok siyasal söylem ve birçok polemik tarihin doğal akışı içinde geride kalmıştır. Buna karşılık bu kitabın hâlâ okunabiliyor oluşu, bana göre, ideolojik içeriğinden çok kurduğu poetik evrenle ilgilidir. Çünkü kalıcı şiir, düşüncenin değil, düşünceyi taşıyan estetik yapının ömrü kadar yaşar.

Bu nedenle *Yangın Yılları*'nda sürekli yinelenen "yangın", "kül", "gece", "güneş", "umut", "sevda", "toprak", "kan", "orman", "ırmak" gibi sözcükleri yalnızca motif olarak görmüyorum. Bunlar, kitabın kendi sözlüğünü oluşturan temel göstergelerdir. Roland Barthes'ın deyişiyle söyleyecek olursam, bunlar artık yalnızca sözcük değil, ikinci düzey anlamlar üreten göstergelerdir; her tekrar edilişlerinde tarihsel deneyimi yeniden kurarlar. Ahmet Telli'nin şiirinde "yangın", gerçek anlamıyla ateş değildir; toplumsal vicdanın yanma hâlidir. "Kül", yenilgiyi değil, yeniden doğmanın mümkün olduğu belleği temsil eder. "Güneş", doğa olayı olmaktan çıkar; bilincin, umudun ve özgürlüğün simgesine dönüşür.

Bu nedenle kitabın en sık yinelenen eylemlerinden biri "yakmak" değil, "yeşertmek"tir. İlk bakışta kitabın bütünü karanlık bir atmosfer içinde ilerliyormuş gibi görünür. Oysa dikkatle okunduğunda görülen, Telli'nin karanlığı estetize etmek yerine sürekli ışığı çağıran bir dil kurduğudur. "Güneşi sen çekeceksin buluttan" dizesi yalnızca bir umut cümlesi değildir; bütün kitabın poetik manifestosudur (Telli, 2011: 38).

Umut dışarıdan gelecek tarihsel bir armağan değildir; öznenin kendi sorumluluğudur. Bu nedenle kitap boyunca «sen» zamiri sık sık karşımıza çıkar. Bu «sen», belirli bir kişiye seslenmez; okuru da şiirin ahlaki alanına davet eder. Şair, okuru tanık olmaya değil, sorumluluk almaya çağırır. Aynı tavrı kitabın "Vuruşkan Bir Şahan-dır Umut" şiirinde de görmek mümkündür. Ahmet Telli

umudu pasif, kırılğan ya da melankolik bir duygu olarak kurmaz. Tam tersine, umut onun şiirinde hareket eden, saldırıya geçen, tarihin akışına müdahale eden canlı bir güçtür:

"Baharda bir tomurcuk
gibi patlayan öfkedir umut
barajını yıkan bir ırmaktır
açılır serpilir
ve büyür kıyısında sevdâ
emzirir aşkı
emzirir ve büyütür gül nakışlı sabırlardan
ferhat'ın direncini...
bin yılların sabır taşını çatlatır
açar bin yılların kapısını"

(Telli, 2011: 54).

Bu dizelerde umudun sürekli doğa imgeleriyle anlatılması rastlantı değildir. Irmak, tomurcuk, büyüme, kök salma ve yeşerme imgeleri, kitabın başındaki yangın metaforunun karşı kutbunu oluşturur. Böylece eser, yalnızca yıkımın değil, yeniden kuruluşun şiirine dönüşür. İşte tam da bu nedenle kitabın temel izleğinin "direniş"ten çok "yeniden kurma" olduğunu düşünüyorum.

Bir başka dikkat çekici yön ise Ahmet Telli'nin kültürel belleği kurma biçimidir. Şair, Pir Sultan'ı, Bedreddin'i, Köroğlu'nu, Dadaloğlu'nu, Kerem'i ve Ferhat'ı yalnızca tarihsel figürler olarak anmaz. Onları yaşayan bir etik zincirin halkaları gibi yeniden konuşturur. Böylece halk şiiri, tasavvuf geleneği ve toplumsal direniş aynı poetik düzlemde buluşur. Bu tercih, kitabı yalnızca modern politik şiirin sınırları içinde değerlendirmeyi güçleştirir; çünkü Telli'nin şiiri, modernlikle geleneği karşı karşıya getirmek yerine aynı kültürel hafızanın farklı zamanları olarak okur.

Bu nedenle *Yangın Yılları* bana göre yalnızca 1970'lerin şiiri değildir. O, Anadolu'nun uzun kültürel hafızasını modern tarihle buluşturan ender şiir kitaplarından biridir. Yangın burada yalnızca dönemin adı değildir; yüzyıllardır farklı biçimlerde süregelen adaletsizliklere karşı insanın vicdanını diri tutan ortak metafordur.

Küllerin Altındaki Kor

Her kuşak, kendinden önce yazılmış şiirleri yeniden okur; fakat aslında yeniden okunan yalnızca şiir değildir. Şiir, her yeni tarihsel dönemde okurunun vicdanıyla yeniden karşılaşır. Bu nedenle *Yangın Yılları*'nı kırk yedi yıl sonra elime aldığım da, ilk gençliğin siyasal coşkusu nu belgeleyen bir kitap okumadım. Daha çok, zamanın insan üzerindeki etkisini sorgulayan bir bellek metniyle

karşılaştım. Kitabın bana söylediği ilk şey de tam olarak buydu: Tarih geçer; fakat tarihin insan ruhunda bıraktığı iz kolay silinmez.

Ahmet Telli'nin 1993 tarihli "Sunu"su, bugün yapılacak her okumanın başlangıç noktası olmalıdır. Şair, ilk kitabını romantik bir nostaljiyle sahiplenmez; tersine, gençlik dönemindeki şiirlerini eleştirel bir gözle yeniden değerlendirir. Toplumsal gerçekliğin sanatçıyı "inanç zeminine" sürüklemesini sakıncalı bulur; sanatın ancak "bilme ve anlama zemini" üzerinde özgürleşebileceğini söyler. Buna rağmen kitabı reddetmez; onu kendi şiirinin "miladı" olarak niteler ve "içtenliğin küllerinin hâlâ sınırsız" olduğunu belirtir (Telli, 2011: 5-6). Bu noktada kendime şu soruyu sordum: Bugün bu şiirleri okurken beni etkileyen şey gerçekten politik içerik mi? Cevabım hayır oldu. Çünkü kitabın yazıldığı yıllarda büyük anlamlar taşıyan birçok slogan artık tarihsel bağlamını kaybetmiştir. Oysa şiir hâlâ yaşamaktadır. Demek ki şiiri yaşatan, slogan değil; sloganın insan ruhunda açtığı yarayı estetik bir dile dönüştürebilme kudretidir. Şiir, ideolojinin ömrünü değil, insanın hafızasını taşır.

Yangın Yılları'nın asıl konusu bana göre siyaset değildir. Kitabın merkezinde bulunan esas mesele, insanın zulüm karşısında nasıl bir ahlaki özne olarak kalabileceğidir. Şairin tekrar tekrar "umut", "sevdâ", "direniş", "güneş", "toprak" ve "çocuk" imgelerine dönmesi de bundan kaynaklanır. Bu imgeler belirli bir siyasal programı temsil etmez; insanın tarih boyunca adalet arayışını temsil eder. İşte bu yüzden kitapta Pir Sultan ile Ferhat'ın, Bedreddin ile Köroğlu'nun, halk türküsüyle modern şiirin aynı estetik düzlemde buluşması rastlantı değildir. Ahmet Telli, kültürel belleği geçmişte donmuş bir miras olarak değil; bugünü besleyen canlı bir damar olarak okur.

Bir başka dikkat çekici yönlerinden biri de yenilgiyi anlatma biçimidir. Türk şiirinde yenilgi çoğu zaman melankoliye, içe kapanmaya ya da bireysel hüznâ dönüşür. Oysa *Yangın Yılları*'nda yenilgi hiçbir zaman son söz değildir. Hatta kimi zaman yenilginin kendisi bile yeni bir başlangıcın zemini hâline gelir. "Yeniden Başlamalı Koşular" şiirindeki şu dizeler, bana göre kitabın etik merkezini oluşturur:

"Tek ölçü yaşamaktır
üstelik hep yeni baştan kurmak gerekir
sisyph'in direncini
yeniden başlamalı koşular iyi bakımlı atlarla
unutma ki tek ölçü yaşamaktır"

intihar değil
ntihar
hanetin öbür adıdır.”

(Telli, 2011: 64).

Bu dizeleri bugün okurken, Albert Camus’nün *Sisifos Söyleni* ile beklenmedik bir akrabalık kuruyorum. Camus için Sisifos, saçmalık karşısında vazgeçmeyen insanın simgesidir; Ahmet Telli için ise Sisifos, tarihsel yenilgiler karşısında yeniden ayağa kalkabilen insanın imgesine dönüşür. Bu benzerlik, kitabın yalnızca Türkiye’nin yakın tarihine değil, evrensel insanlık durumuna da temas ettiğini gösterir. Elbette bu iki metin farklı düşünsel bağamlardan beslenir; ancak ikisinin de ortaklaştığı yer, umudun dışsal bir ödül değil, etik bir tercih olduğudur.

Kırk yedi yıl sonra *Yangın Yılları*’nı yeniden okurken beni en çok düşündüren başka bir mesele de şiirin toplumsal işlevindeki değişim oldu. Kitabın yayımlandığı yıllarda şiir, miting meydanlarında ezberlenen, dergilerde elden ele dolaşan, toplumsal hareketlerle iç içe yaşayan bir söz alanıydı. Bugün ise şiir daha çok bireysel okuma deneyiminin sınırları içinde dolaşıyor. Bu değişim, şiirin etkisini azaltmış olabilir; fakat önemini azaltmış değildir. Çünkü şiirin asli görevi hiçbir zaman doğrudan tarih yapmak olmadı. Şiir, tarihin içinde insanın sesini koruyan en dirençli hafıza biçimlerinden biri oldu.

Belki de bu nedenle Ahmet Telli’nin önsözde kurduğu son cümle, kitabın tamamını yeniden anlamlandırıyor: “...çünkü yangın yılları hâlâ sürüyor” (Telli, 2011: 6). Bu cümleyi bugün, yalnızca siyasal çatışmaların devam ettiği anlamında okumuyorum. Bana göre burada söz edilen yangın; eşitsizliğin, adaletsizliğin, baskının ve insanın insana yabancılaşmasının hiç bitmeyen tarihidir. Şiirin görevi ise bu yangını sürekli harlamak değil; küllerin altında kalmış kuru görünür kılmaktır.

Sonuç

Ahmet Telli’nin *Yangın Yılları*, ilk yayımlandığı 1979 yılından bugüne yalnızca bir dönemin siyasal atmosferini belgeleyen şiir kitabı olarak kalmamış; Türkiye’nin toplumsal belleğinde estetik bir tanıklık metni olarak da varlığını sürdürmüştür. Kırk yedi yıl sonra yapılan bir yeniden okuma, kitabın tarihsel bağlamını aşarak evrensel bir anlam kazandığını değil; tam tersine, tarihsel bağlamını koruduğu ölçüde güncelliğini sürdürdüğünü göstermektedir. Şairin 1993 tarihli “Sunu”da dile getirdiği özeleştiril yaklaşım, bu yeniden okumanın yöntemini

de belirlemektedir. *Yangın Yılları*, bugünün kavramlarıyla yeniden yorumlanabilecek bir metin olmakla birlikte, öncelikle 1970’li yılların siyasal, kültürel ve estetik iklimi içinde değerlendirilmelidir. Böyle bir yaklaşım, şiiri tarihsel bağlamından koparmadan onun estetik değerini görünür kılmamanın da ön koşuludur.

Kişisel okuma kültürüme, edebiyatla bağımı katkıda bulunmuş bir kitabın yalnızca siyasal içerik üzerinden okunabilecek bir yapı kitap olmadığını tekrarlayarak vurgulamak isterim. Yangın, kül, güneş, sevdâ, umut, toprak, Bedreddin, Pir Sultan, Kerem ve Ferhat gibi tekrar eden imgeler, kitabın kendi poetik sözlüğünü oluşturur. Bu sözlük, Anadolu’nun kültürel belleğini modern şiirin estetik diliyle buluştururken, bireysel lirizmi toplumsal hafızanın taşıyıcısına dönüştürür. Şairin başarısı, tarihsel deneyimi doğrudan aktarmasında değil; onu şiirin ritmi, imgesi ve sesi içerisinde yeniden kurabilmesinde aranmalıdır.

Bugünden geriye bakıldığında *Yangın Yılları*’nın en kalıcı yönü, belirli bir ideolojiyi temsil etmesi değil; insanın adalet, özgürlük, dayanışma ve umut arayışını estetik bir bütünlük içinde dile getirebilmesidir. Bu nedenle kitap, yalnızca 1970’li yılların değil, aradan geçen kırk yedi yılın ardından değişen tarih, siyaset ve kuşaklara rağmen Ahmet Telli’nin şiirindeki insan, yangının ortasında insan kalmayı nasıl başaracaktır? sorusunu sordurabilmesidir. Belki de bu nedenle, kitabın sonunda değil, daha ilk sayfalarında dile getirilen “yangın yılları hâlâ sürüyor” cümlesi yalnızca geçmişe değil, bugüne ve geleceğe de uzanan estetik bir uyarı olarak okunmalıdır.

Kaynakça

- Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Redeker, H. (1986). *Edebiyat Estetiği* (Çev. A. Çalışlar). Ankara: Kuzey Yayınları.
- Telli, A. (2011). *Yangın Yılları* (8. bs.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Thompson, G. (1996). *Marksizm ve Şiir* (Çev. C. Çapan). İstanbul: Adam Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk* (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Edebiyat Kuramı: Giriş* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, G. (1999). *Estetik I-II*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. Ankara: İmge Kitabevi.

Berrin Akarsu

SAKLAMBAÇ

Başımda ametistten bir toka, omzumda ten rengi marabum,
Boynumda koyu mavi bir fular varken,
Işınlandım, sonsuzda bir mekâna.
Gözler hariç tüm renklerin solduğu...
Siyah ve beyaz hakimdi her şeye.
Griler yine suskun, yine silik.
Suç-ceza, gece-gündüz, ölüm-yaşam gibi keskin gelgitler vardı.
Ara renkler, ara zamanlar, ara yaşamlara hapsolmuştu,
Çocukların bilge gözlerinde...
Koşuşuyor, oynuyordu onlar şen, şakrak,
Siyaha inat, ruhlarındaki saf, kirlenmemiş renklerle...
Tarihin karanlık sayfalarından kopup gelmişlerdi sanki.
Bir cellatın elinden, bir savaşın içinden, belki bir katliamdan,
Ya da bir babanın, bir ağabeyin zulmünden kaçıp,
Saklanmışlardı zamandaki bu çocuk parkına.
Şahların kendileri için yaptığı satranç tahtasında,
Kendi kurallarıyla oynanan oyunlarında,
İlk anda devriliveren minicik piyonlardı pek çoğu.
Aynı çekim ve aynı hızla düşmüşlerdi sonsuzluğa Lenz' e göre.
Hiç büyümeyen el ve ayakları üzerinde, ama,
Hiç küçülmeyen yürekleriyle istop oynuyorlardı,
Ve de saklambaç, adlarının yazı olduğu mezar taşları arasında.
Mihri Müşrik' in tabloları kadar canlılardı aslında,
Öldüklerini bilmeyen bu çocuklar.
Başımda ametist tokam, omzumda marabum,
Utanıp insanlığımdan, uyandım yaşadığım zamana,
Fularım kapkaraydı, gördüm.

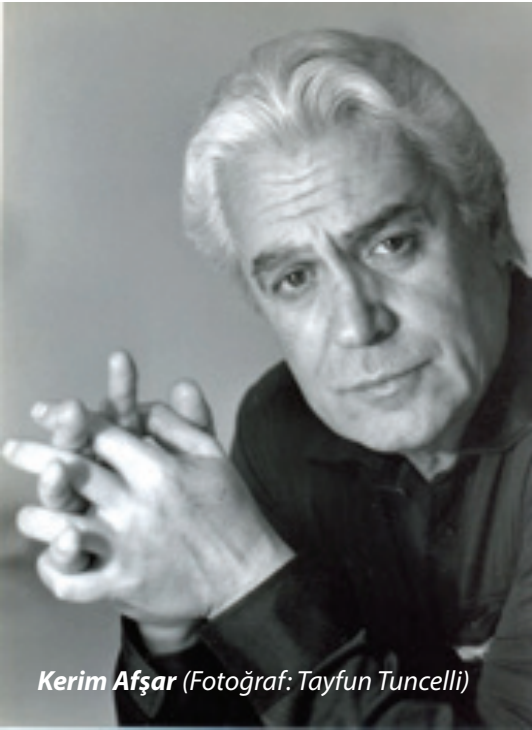


SÖYLEŞİ

Usta Oyuncu Kerim Afşar Üzerine Leyla Afşar'la Söyleşi

Günay Güner

Günay Güner – Sayın Leyla Afşar, eşiniz Sevgili Kerim Afşar oyun sanatına yürekten, sevdıyla bağlı, büyük bir sanatçıydı. Türk ulusu Kerim Afşar'a çok şey borçlu. Kuşaklar onun sanatıyla, radyodan milyonlara ulaşan sesiyle yetişti. Kerim Afşar'ın oyuncuğuyla ilgili tanıklıklarınız, düşünceleriniz nelerdir?



Kerim Afşar (Fotoğraf: Tayfun Tuncelli)

Leyla Afşar - Kerim Afşar, tiyatro alanında cumhuriyete kanat gerenlerden, toplumcu ve kişilikli, aydın bir sanatçıydı. Sadece tiyatrodan değil sosyal ilişkilerde de güçlüydü. Kendine özgür ses rengiyle, sahnede duruşuyla, oyunculuk sanatıyla seyirciyi oyuna çeker, günlerce oyunun etkisinden kurtulamazdı. Ses tonu, benzetmeci biçimdeki duyarlı, oyunculluğu ve titiz, disiplinli, sanatçı kişiliğiyle hep önde yürümüş, Türk oyun sanatının her zaman başrollerde oyuncusu olmuştur. Tragedyalardaki yeteneğini komedyalarda da

gördük. Shakespeare kahramanlarında, bağnazlığa karşı savaşıırken; Artur Miller'in Cadı Kazanı yapıtında John Proctor, Peter Shaffer'in Küheylanında Dr. Martin Dysart, Bertolt Brecht'in Galilesi, Ionescu'nun Gergedan oyununda insan kalmak için direnen adamın, Galileo'nun, Berenger'in öyküsüydü Kerim Afşar... Oynamadı, yaşadı!

Nâzım Hikmet'in yüreğini, Sait Faik'in insan sıcaklığını yansıttı. Son yıllarında tiyatroya verdiği emeğini ilginç rejilerle sürdürdü.

GG – Kerim Afşar'ı 26 Eylül 2003'te, Dil Bayramı gününde yitirmiştik. Onun Türkçeyle, dille ilişkisi, Türkçeyi güzel kullanmaktaki özeni için neler söylersiniz?

LA - Kerim Afşar Atatürk'ün "Nutuk"unu günümüz Türkçesine uyarlayıp seslendirerek gençlere ulaşmasını sağladı. Gençlere çok inanır, hep onlara yol açmak isterdi. Türkçenin dünyanın en güzel dili olduğunu belirtir, Nâzım Hikmet'i okudukça "Nâzım'ın şiirlerinde müzik, ritim var" derdi. Kerim Afşar, Sait Faik'in hikâyelerini kitlelere ileten, Türkçeyi en güzel kullanan, cumhuriyetçi, devrimci, insancı anlayışını en iyi paylaştan, her zaman çok okuyan, çok düşünen sanatçıydı.



Âba Müslim Çelik

ATATÜRKİYE

Şol dünyayı yoldaş ettiniz mi?
Aybalam, sakız, taşçatlatan çiçeği
gıdım gıdım, düşe kalka, zor zar
SütBeyaz bir ışık yeşerirdi gülümseyince
yangın mavisi gözlerinin içinde
Dur, gitme! oysam kal biraz
işbu zamanın ruhu zaar

Dallara şafağın kormızımsı konmuş
yağmurun salkımı dizilmiş kirpiklerime
yeryüzüne rüyamız çizilmişmiş meğer
süzülüp yanaklarımdan sevi
hançer! işler canevice

Bir teselli versin bana dağlar
gölgeli yamaçları, yalçın kayalarıyla
bir tül gibi ruhumu sarar
Şahinler uçan tepelerinde
gönlümü bıraksam en dik yerine
taa sabaha kadar doruklarda

giden gitti, gelmez geri
gelenler hepi başkaları
kimse tut(a)maz yerini
Duyuyoruz hâlâ sıcaklığını
yüreğimizde yüreğini

Anamızdan emdiğimiz
(p)ak süt ilmidir harcı
evvelinden ateş
ve külde saklı

gülünün güneşi
emzirdiği



Küstüm

Mojdeh Olfat

O gün içim içime sığmıyordu. Kendimi hayatımda hiç olmadığı kadar mutlu hissediyordum. Böyle bir sevinci tek başıma yaşamak istemiyordum; onu kutlamalı, sevdiklerimle paylaşmalıydım.

Dostlarımla bir araya gelmek, sohbet edip kahkahalar atmak istiyordum. Tıpkı üniversite yıllarımızdaki gibi...

O dört yakın arkadaşım ve ben ayrılmaz bir beşliydik. Erkek sınıf arkadaşlarımız şakayla karışık bize "Beşi Bir Yerde" derlerdi. Yaramazlık ve neşe eksik olmazdı bizde.

Arabaya biner binmez ilk iş Meryem'i aradım.

"Merhaba, nasılsın? Bugün..."

Sözümü tamamlayamadan sesi telefonda yankılandı:

"Yemin ederim, şu iki canavar yüzünden çıldırmak üzereyim! Kızlar, şu koltukta uslu uslu oturamaz mısınız? Bir yerinizi sakatlayacaksınız!"

İşte Meryem buydu. Benimle ya da bir başkasıyla konuşuyor olması hiç fark etmezdi; çocuklarıyla ilgilenmeyi bir an bile ihmal etmezdi.

"Bugün buluşalım mı? Diğer kızlara da haber veririm. Biraz eğlenir, hasret gideririz. Hem size vereceğim çok güzel bir haberim de var," dedim.

"Ah, bir dakika susun da şu kızcağızın ne dediğini anlayayım artık!"

Onun ve çocuklarının gürültüsü arasında konuşmak neredeyse imkânsızdı.

"Boş ver, sonra konuşuruz," deyip telefonu kapattım.

Sonra kutlamaya kuru üzümlü bir kekle renk katmanın güzel olacağını düşündüm. Ancak kek için hangi malzemelerin eksik olduğunu hatırlamıyordum.

Her zamanki yöntemime başvurdum. Gerekli malzemeleri zihnimden tek tek geçirdim, sonra da hepsinin baş harflerini bir araya getirip bir kelime oluşturdum.

Ortaya çıkan kelime şuydu:

"Küstüm."

Trafik her zamanki gibi yoğundu. Ben de bu fırsatı değerlendirip Derya'yı aradım.

"Merhaba, nasılsın canım?" diye sordum.

"Merhaba. Nasıl olayım? Her zamanki gibi berbat!" dedi. Ardından hiç nefes almadan devam etti:

"Beyefendi hazretleri güya bana araba almış. Sonuç ne oldu peki? Derya artık bütün sülalenin şoförü! Bugün doktora, yarın pazara... Ertesi gün de cehennemin dibine! Vallahi bıktım!"

"Sıkma canını. Hiç değilse bugün birlikte olunuz. Bana gelirsiniz. Biraz eğleniriz, keyfin yerine gelir. Hem size vereceğim güzel bir haber de var."

"Sen galiba beni dinlemiyorsun kızım. Bugün kayınpederimi doktora götürmem gerekiyor."

"Haydaa..."

Telefonu kapattım.

Artık geriye sadece iki kişi kalmıştı. Şansıma tüküreyim! Herkesin bir işi çıkmıştı.

Nihayet eve yaklaştım. Arabayı süpermarketin önüne park ettim.

Ne almam gerekiyordu?

Bir an durup düşündüm.

Kurduğum kelime neydi?

Küstüm!

Kuru üzüm, süt, tereyağı...

Ü neydi?

"Hımmm..."

Birkaç saniye düşündüm, sonra buldum.

"Ülker çikolata ve muz. Tamamdır!"

Kasiyer "Küstüm" poşetini elime verir vermez dışarı çıktım.

Sokağımıza girince şaşkınlıkla kaşlarımı çattım.

Hayret...

Bu sokak düne kadar tek yönlü değil miydi?

Öyleyse karşı yönden gelen sürücü neden bana tuhaf tuhaf bakıyordu?

Bir an tabeladaki okun hangi yönü gösterdiğini düşündüm.

Sonra kendi kendime çıkıştım.

Aptal kafam!

Dışarıyı gösteren ok mu olur hiç?

O başka bir tabelaydı. Giriş yasağı tabelası kırmızı olurdu; ortasında da beyaz bir şerit bulunurdu.

Karşıdaki sürücü farlarını yakıp söndürmekle kalmadı, camdan elini çıkarıp geri gitmem için işaret de etti.

Kendini ne sandın, beyefendi?

Yoksa arabanın büyüklüğünden mi korkmalıyım?

Ben de motoru kapattım, ardından gazetemi çarşaf gibi açtım.

Geri adım atmaya hiç niyetim olmadığını anlamasını istiyordum.

Adam ağzını birkaç kez açıp kapattı.

Sanırım bana aptal, salak, yüz­süz ve daha neler neler dedi.

Bana söylenip homurdandıktan sonra geri geri gitmeye başladı. Ben de zafer kazanmış bir komutan edasıyla yanından geçip yoluma devam ettim.

Ah, ne büyük bir zaferdi!

Arabayı park ettim. Asansöre biner binmez Nida'yı aradım.

"Merhaba, bugün ne yapıyorsun?" diye sordum.

"Merhaba tatlım. İşsiz güçsüz bir kadın ne yaparsa ben de onu yapıyorum," dedi ve kıs kıs gülererek devam etti. "Kızımı babasının başına attım. Şimdi parktalar. Ben de uzanmış film izliyorum."

Nida tam bir tembeldi. İşlerini başkalarının üzerine yıkıp keyfine bakmasını iyi bilirdi. Üniversite yıllarında da farklı değildi. Bir satır bile not tutmaz, sonra bizim notlarımızı ödünç alıp fotokopi çektirirdi.

"O zaman bana gelebilirsin, değil mi?" dedim.

"Why not? Hem de koşa koşa gelirim."

Hayatımda Nida kadar eğlenmeye hazır birini görmemiştim.

Neyse... Çok şükür en azından biri davetimi kabul etmişti.

Anahtarı kilide takıp çevirdim. Eve girer girmez saate baktım. Biraz gecikmişim ama sorun değildi.

Hemen üzerimi değiştirdim, müziği açtım ve önlüğümü giydim. Ardından yumurta sarılarını, şekeri ve vanilyayı mikserle çırpmaya başladım.

Tam o sırada Firuze'yi henüz aramadığımı hatırladım.

Ellerimi yıkayıp telefonu aldım.

"Merhaba kanka. Bugün boşsan bize gel. Size güzel bir haberim var," dedim.

"Ooo... Ne mutlu bana! Gelirim tabii ama fazla kalamam."

Kek hamurunu kalıba döküp fırına verdim.

Çayı demledim, mis gibi bir tutsü yaktım. Tabakları ve çay fincanlarını hazırladım.

Fırını kapatır kapatmaz zil çaldı. Nida gelmişti.

İçeri girer girmez konuşmaya başladı. Başörtüsünü kanepeye, mantosunu koltuğa, çantasını ye-

mek masasının üzerine bıraktı. Ben de hepsini tek tek topladım.

“Açık çaydı, değil mi?” diye sordum.

“Kırk yıllık arkadaşına bunu sorar mı insan? Açık tabii! Bu vanilya kokusu ne böyle?”

Cevabımı beklemeden devam etti. önce trafik-ten yakındı, ardından havanın bulutlu olduğunu ve yağmur yağacağını söyledi. Sonra kızının piya-no çaldığını anlattı. Eşinin yeni model bir araba aldığını, annesinin belinin ağrıdığını ve kız kardeşinin işe başlar başlamaz yakışıklı ve zengin bir adamla tanıştığını nefes almadan anlattı.

Tam o sırada zil çaldı. Firuze de gelmişti.

Ben çayı ve keki hazırlarken onlar çocukları-ndan konuşuyorlardı. Nida, cep telefonunu çıkarıp kızının fotoğraflarını Firuze’ye gösteriyordu.

“Bak bak, şu cimcimeye! Ata nasıl binmiş... Maşallah, balık gibi yüzüyor!”

Firuze de durmadan:

“Ayy canım benim... Maşallah... Ne kadar tatlı...” diyordu.

Ben salona girdiğimde sıra Firuze’ye gelmişti. O da oğlunun konuşmasından, kelimeleri ne karar tatlı telaffuz ettiğinden bahsediyordu.

“Mesela horoza ‘totos’ diyor. Çikolataya ‘okula’ diyor. Ayakkabıya ‘kabi’ diyor...”

Keki dilimleyip tabaklara koydum.

Nida keke bakıp gülerek, “Bu üzümlü kek mi, yoksa kekli üzüm mü? Kızım, annenin kış için ayırdığı bütün kuru üzümleri bu keke mi attın?” dedi.

Üçümüz de güldük. Üniversite yıllarımızdaki gibi...Hele sınav geceleri...

Ama artık o günlerdeki gibi hocalarımızın dedikodusunu yapmıyorduk. Erkek sınıf arkadaşlarımızdan da konuşmuyorduk. Hey gidi günler...

Şimdi sadece eşler ve çocuklar vardı hayatımızda.

Gerçi benim anlatacak pek bir şeyim yoktu.

Birden Nida bana dönüp, “Eee... Sen neler ya-

pıyorsun? İşler nasıl gidiyor? Memnun musun?” diye sordu.

Ah, çok şükür! Nihayet sıra bana gelmişti. Hem de tam istediğim soruyla.

Gülümseyerek başladım:

“Aslında sizi bunun için davet ettim. Birlikte kutlayalım diye düşündüm. Bugün patron beni odasına çağırdı...”

Tam o sırada Nida’nın telefonu çaldı.

Elini havaya kaldırıp “bir saniye” der gibi işareti yaptı. Telefonda biraz konuştuktan sonra birden ayağa fırladı.

“Kızlar kusura bakmayın. Benim hemen gitmem lazım. Bir dahaki sefere benim evimde uzun uzun sohbet ederiz.”

Hızla hazırlanıp bizi öperek çıktı.

“Ben meyve getirip geleyim Firuzeciğim,” dedim.

“Yok yok, zahmet etme. Benim de çıkmam lazım. Oğlan şimdiye kadar annemi delirtmiştir. Zaten görüşürüz.” Dedi.

O da gitti.

Masayı topladım. Fincanları ve tabakları yıkayıp yerlerine kaldırdım.

Kendime demli bir çay koydum. Büyük bir dilim kek kestim ve koltuğa oturdum.

Ne yapalım...

Tek başına da kutlanır.

Hatta insan kendi kendini bile kutlar!

Birden yerimden fırladım. Çantamdan ajandamı çıkarıp günü buldum ve o güne bir not düştüm:

“Bugün terfi alarak şirketimde muhasebe müdürü oldum.”

Yürüyen Zaman'ın Külleri: Haydar Ünal'da Tarih, Bellek ve Direnişin Toplumsal-Gerçekçi Poetikası

Koray Feyiz

Giriş

Haydar Ünal'ın 2025 tarihli son kitabı **Yürüyen Zaman**, çağdaş Türkçe şiirde toplumsal-gerçekçi damarın hem devamı hem de kırılması olarak okunabilecek bir metinler bütünüdür. 2 Temmuz 1993 Sivas Katliamı'ndan sağ kurtulan bir şair olarak Ünal'ın şiiri, yalnızca tanıklığın değil, travmanın ontolojik yankısını da taşır. Bu nedenle kitap, klasik toplumsal-gerçekçi söylemin düz bildirici dilinden uzaklaşarak metafizik, felsefi ve alegorik katmanlarla genişler. Şairin "se-sine tutunduğum derviş" dizesiyle açılan bu kitap, daha önce "**Yüzümdeki Nehir**", "**Gelseydin O Gün**" (Sağlık Emekçileri Sendikası-SES ve Sunullah Arısoy Şiir Ödülleri), "**Sığmadım**" (Petrol-İş Sendikası Şiir Ödülü) kitaplarının ardından yayımlanan son kitabıdır ve baştan itibaren hem mistik hem tarihsel bir gerilimi duyurur; bireysel iç yankı ile kolektif acı aynı düzlemde hareket eder.

Bu açıdan Ünal'ın şiiri, Türkiye'de Muzaffer İlhan Erdost'un toplumsal estetikteki eleştirel bakışını, Mahmut Temizyürek'in modern lirizmini ve dünya düşüncesinde Faulkner'in zaman algısını, Sartre'ın varoluşsal sıkıntısını, Nietzsche'nin trajik bilincini ve Marks'ın tarihsel materyalizmini birlikte çağıran özgün bir kavşağa yerleşir. Kitap boyunca "**zaman**" hem tarihsel hem varoluşsal bir kırılma olarak yürür; bu yürüyüş, hem toplumsal belleğin hem de bireysel bilincin iç içe geçtiği bir poetika oluşturur.

I. Açılışın Metafiziği: Aşk, Ölüm ve Kozmik Dil

Kitabın ilk sayfalarındaki şiirler, Ünal'ın poetikasını belirleyen metafizik gerilimi kurar.

Şair şöyle yazar:

"Şeyda bülbül çarkıdevran içinde / Küsmüş / Sözlerine yas bırakır / Bakışlarından kopardığım anlam / Yeniden ad koyar ci-hanın kalbine / Bundan böyle / Ölümünden zordur aşk" (s.7)

Bu dizelerde aşk, yalnızca duygusal bir kategori değil, ontolojik bir sınavdır. "...Ölümünden zordur aşk" ifadesi, Nietzsche'nin trajik bilincini hatırlatan bir varoluşçu gerilim taşır. Aşkın ölümünden zor olması, yaşamının etik yükünü gös-

terir. Bu bağlamda Ünal, aşkı tarihsel acının karşısında direniş olarak konumlandırır.

Hemen ardından gelen dizeler ise Sivas travmasını doğrudan çağırır:

"İbrahim'e su taşıyan karınca / Bilir / Damlanın sudaki gerçeklik payını / Tarihin bulanık gölgelerinde / İrinle yakılan ateşe doğru / Madımak kadar / Sivas kadar / Bağışlanmaz acısına yürür" (s.9)

Bu bölümde "karınca" metaforu, küçük eylemin büyük tarihsel anlamını vurgular. Marks'ın tarihsel özne anlayışıyla ilişkilendirilebilecek bu yaklaşımda, bireysel eylem kolektif belleğin taşıyıcısıdır. "...Madımak kadar / Sivas kadar..." ifadesi ise şiirin tanıklık boyutunu keskinleştirir.

Şairin kozmik imgeleri bu travmatik yükü daha da genişletir:

"Karanlıkta solgun ay / Ne ister ki / Gülün büyüttüğü / Sarmal kederden başka" (s.10)

Ay ve gül, klasik lirizmin simgeleri olmaktan çıkarak, burada kederin büyüme alanıdır. Faulkner'in zamanın döngüsellğine ilişkin yaklaşımını çağırıştıran bu imgeler, geçmişin sürekli şimdide var olduğunu hissettirir.

II. İçsel Varoluş ve Bölünmüş Benlik

Ünal'ın şiirinde özne, sürekli bölünen ve kendini arayan bir yapıdadır:

"Çektim içime tan kızılığını / Kokladım kokladım" (s.11)

Bu yoğun duyusal ifade, Sartre'ın varoluşsal deneyimini hatırlatan bir bilinç yoğunluğu yaratır. Ardından gelen dizeler öznenin yerini sorgular:

"Güneşin toprakta bıraktığı / İzleri aramaktan geliyorum / Kuruyan zamanın damarlarından / Sanki / Koyu bir yanılgıyı / Neresindeyim hayatın" (s.12)

Burada özne, tarihin damarlarında dolaşan bir "yanılgı" olarak kendini tanımlar. Bu, modern şiirin yabancılaşmış bireyinin toplumsal sürümüdür.

"Ben zahir / Ben batın / Uzayıp giden sessizliğin ortasında / Papatyaların beyazlığı / Sürekli paramparça" (s.13)

"Zahir" ve "batın" karşıtlığı, tasavvufi geleneğin modern bir yorumu olarak ortaya çıkar. Ünal, metafiziği toplumsal bilinçle birleştirir.

III. Toplumsal Eleştiri ve Sınıfsal Bilinç

Kitap ilerledikçe toplumsal eleştiri sertleşir:

"Az ötemde duran / Şu köle tüccarı / Tüm zamanları içeren / Ağır yokluğudur insanlığın" (s.14)

Bu dizeler, kapitalist sömürünün tarihsel sürekliliğini vurgular. Marks'ın meta eleştirisini çağrıştıran bir ton vardır.

"Yenilmez sandığım güçlü cahillik / Eskiyen bir çölün kumları / Kapatmış elimi yüzümü" (s.17)

Cehalet burada ideolojik bir örtü olarak belirir.

"Yorgun işçilerin gövdeleri / Beklerken / Zamanın girdaplarında / Hiçbir kalbin / Bağımsızlığı kalmamıştır artık" (s.18)

Bu dizeler, toplumsalcı-gerçekçi geleneğin en doğrudan yankılarından. İşçi bedeni zamanın girdabında sıkışır.

Bu bölüm, kitabın politik bilincinin sistematik biçimde görünür olduğu alanlardan biridir. Şair, toplumsal eleştirisini yalnızca soyut kavramlar üzerinden değil, somut figürler aracılığıyla kurar. "Köle tüccarı" imgesi, tarihsel bir figür olmasına rağmen modern dünyaya uyarlanmış bir metafor olarak işlev görür. Burada kölelik, fiziksel zincirlerden çok ekonomik ve ideolojik bağımlılık biçimlerini ima eder. "Tüm zamanları içeren" ifadesi ise sömürünün tarihsel sürekliliğine dikkat çeker; yani bu yalnızca bugünün değil, insanlık tarihinin tekrar eden bir yarasıdır. Şair, bu sürekliliği vurgulayarak toplumsal eleştirisini evrensel bir düzleme taşır.

"Güçlü cahillik" ifadesi, bu bölümdeki ideolojik eleştirinin merkezinde yer alır. Cehaletin "güçlü" olarak nitelenmesi, yalnızca bireysel bilgisizliği değil, sistematik bir güdülemeyi ima eder. Bu cehalet, egemen düzenin sürdürülebilirliğini sağlayan bir araçtır. "...Eskiyen bir çölün kumları..." metaforu, bu cehaletin yayılma biçimini gösterir; kumlar gibi her yeri kaplayan, görünmez ama etkili bir örtü. Şairin "...kapatmış elimi yüzümü" demesi, bireysel hareket alanının daralmasını ifade eder. Bu noktada özne, yalnızca ekonomik değil, düşünsel olarak da kuşatılmıştır. Bu kuşatma, modern insanın yabancılaşma deneyimini toplumsal bir bağlama yerleştirir.

"Yorgun işçilerin gövdeleri..." dizelerinde ise beden, sınıfsal bir gerçekliğin taşıyıcısı hâline gelir. Şair, emeği soyut bir kavram olarak değil, yorgunlukla belirlenen somut bir beden deneyimi olarak sunar. "...Zamanın girdapları..." ifadesi, emeğin sürekliliğini ve bu sürekliliğin yarattığı tüken-

mişliği vurgular. Bu girdap, işçinin yalnızca fiziksel gücünü değil, duygusal bağımsızlığını da aşındırır. "...Hiçbir kalbin / Bağımsızlığı kalmamıştır artık" dizesi, ekonomik sömürünün duygusal sonuçlarını da açığa çıkarır. Böylece Ünal, sınıfsal eleştiriye yalnızca üretim ilişkileri üzerinden değil, insanî ilişkiler üzerinden de genişletir.

Bu bölümde dikkat çeken bir başka özellik, şiirin tonunun sertleşmesine rağmen lirizmini kaybetmemesidir. Şair, politik içeriği doğrudan sloganlaştırmak yerine imgesel yoğunluk içinde sunar. Bu yaklaşım, toplumsalcı-gerçekçi şiirin modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Ünal, geleneksel toplumsalcı şiirin didaktik dilinden uzaklaşarak, daha çok çağrışıma dayalı bir anlatım kurar. Bu da okuru pasif bir alıcı olmaktan çıkarır; anlam üretimine katılmaya davet eder.

Ayrıca bu bölüm, kitabın ilerleyen kısımlarında güçlenecek olan direniş bilincinin de hazırlığını yapar. Sömürü, cehalet ve yorgunluk imgeleri yalnızca karanlık bir tablo çizmez; aynı zamanda bu karanlığa karşı oluşacak bilincin zeminini kurar. Şairin dili, eleştirel olduğu kadar uyarıcıdır. Okur, bu dizelerde yalnızca bir durum tespitiyle değil, aynı zamanda bir farkındalık çağrısıyla karşılaşır. Bu nedenle III. bölüm, *Yürüyen Zaman*'ın toplumsal eleştiri damarını belirginleştiren, kitabın politik omurgasını sağlamlaştıran kritik bir eşik niteliği taşır.

IV. Şehir, Tarih ve İstanbul

Şairin mekânsal bilinci özellikle İstanbul üzerinden açılır:

"Anlam nedir Acem güzelim / Zamanın kıyılarına vuran yanlış bir dalga mı / Yükünü omuzlarıma boşaltan / Şu gemileri mi İstanbul'un" (s.25)

Burada İstanbul, tarihsel yükün sembolüdür.

"Dağların / Ve taşın sürekli düşündüğü bilinmektedir" (s.28)

Bu dizeler, doğanın bile düşünsel bir varlık hâline geldiği metafizik bir evren oluşturur.

V. Emek, Yoksulluk ve Gündelik Hayat

Ünal'ın en güçlü yönlerinden biri gündelik hayatın şiirsel dönüşümüdür:

"Yaprakların haziran saltanatı / Kendine bir ağaç bir orman arıyor / Şu karşı dükkândaki terzi / Hep aynı gömleği / Kan ter içinde kendine dikiyor..." (s.35)

Terzi imgesi, emekçinin kendine bile yabancılaşmasını gösterir.

"Su yoksuluydum / Terimin huysuz günlere düştüğü yerde" (s.39)

Yoksulluk burada doğrudan hissedilir.

"Diyorum hangi savaşın kılıç artığıyım / Yanımda ölülerin

saf duruşu / Karşımda talan bir dünya" (s.40)

Bu dizeler, tarihsel travmanın bireysel bilince dönüşümüdür.

VI. Bellek, Sivas ve Tanıklık

Kitabın orta bölümleri doğrudan tanıklık tonunu güçlendirir:

"Bir ömür sustum / Dağ ve kav hasretiyle / Anne dedim dayanamayıp anne..." (s.41)

Anne çağrısı, travmanın en çıplak ifadesidir.

"İçimin dağlarında minnetsiz derviş / Konup göçüyorum..." (s.42)

Göç metaforu, hem ruhsal hem toplumsal bir yer değiştirilmeyi gösterir.

"Şaşırılmış halk gibiyim / Dört mevsim bungun..." (s.43)

Şair özneyi kolektif halkla özdeşleştirir.

Bu bölüm, kitabın duygusal yoğunluğunun en derinleştiği eşiklerden biridir. Şairin "Bir ömür sustum..." dizesi, yalnızca bireysel bir içe kapanışı değil, travmatik deneyimlerin yarattığı tarihsel suskunluğu da ima eder. Bu suskunluk, bir tür zorunlu bekleyiştir; sözün donduğu, anlamın içe çekildiği bir dönemdir. "Anne" çağrısı ise bu donukluğu kıran ilk sarsıntıdır. Anne figürü burada hem kişisel kökeni hem de toplumsal aidiyeti temsil eder. Sivas travması gibi kolektif bir yarılmanın ardından anneye yönelmek, kökensel bir güven arayışıdır. Bu, varoluşsal bir geri dönüş değil; yaralı bilincin kendini yeniden kurma çabasıdır.

"İçimin dağlarında minnetsiz derviş..." ifadesi, Ünal'ın poetikadaki tasavvufi damarın toplumsal bilinçle birleştiği noktayı gösterir. Derviş figürü geleneksel olarak dünyadan el etek çekmiş bir bilgeyi çağrıştırırken, burada "minnetsiz" oluşuyla bağımsız bir direniş öznesine dönüşür. Şair, bu dervişi içsel bir yolculuğun simgesi olarak kullanır. "...Konup göçüyorum..." dizesi ise bu yolculuğun sürekliliğini vurgular. Yerleşik bir huzur yoktur; özne sürekli hareket hâlinindedir. Bu hareket, travmanın yarattığı yerinden edilme duygusunun poetik karşılığıdır. Göç, yalnızca coğrafi değil; belleksele bir kaymayı da içerir. Şair, geçmişle bugün arasında gidip gelen bir bilinç kurar.

"Şaşırılmış halk gibiyim..." dizesi, bireysel özneyi kolektif bir figüre dönüştürür. Bu dönüşüm, Ünal'ın şiirinin en önemli özelliklerinden biridir. Şair, kendi acısını yalnızca kişisel bir deneyim olarak bırakmaz; onu halkın şaşkınlığıyla özdeşleştirir. "...Dört mevsim bungun..." ifadesi, bu şaşkınlığın sürekliliğini vurgular. Mevsimlerin değişmesi bile ruh hâlini dönüştürmez; travma zamansal döngüleri aşan kalıcı bir etki yaratır. Bu kalıcılık, belleğin silinmezliğini gösterir. Ünal'ın şiirinde bellek,

unutulmaya direnen bir güçtür. Bu direnç, şiirin etik boyutunu güçlendirir.

Bu bölümde dikkat çeken bir diğer unsur, dilin kırılğan ama yoğun yapısıdır. Dizeler kısa ve kesiktir; bu kesiklik, travmatik anlatının doğasına uygundur. Şair, uzun açıklamalara başvurmaz; imge ve çağrışımlarla konuşur. Bu da şiirin tanıklık boyutunu daha etkili kılar. Tanıklık burada doğrudan anlatıdan değil, parçalı bir bilinç akışından doğar. Bu parçalanmışlık, yaşanan travmanın dildeki karşılığıdır. Ünal, dilin bu kırık yapısını bilinçli bir estetik tercih olarak kullanır.

Bellek teması bu bölümde yalnızca geçmişe dönük değildir; aynı zamanda geleceğe dönük bir sorumluluk içerir. Şairin suskunluktan söz etmeye, yalnızlıktan kolektif sese geçişi, tanıklığın devredilebilir bir değer olduğunu gösterir. Bu bağlamda VI. bölüm, kitabın tanıklık poetikasının merkezinde yer alır. Bireysel travma, kolektif bir hafıza alanına dönüşür; bu hafıza ise şiirin direniş gücünü besler. Böylece Ünal'ın şiiri, yalnızca hatırlayan değil, hatırlatmayı sürdüren bir bilinç olarak varlığını gerçekleştirir.

VII. Direniş ve Yurt Bilinci

"Arasın buralarda beni cellatlar / Kan satan çarşılar içinde..." (s.47)

Bu dizeler doğrudan politik direnişin ifadesidir.

"Ömür alıp satan bir tüccarla / Nasıl barışır ki hayat..." (s.51)

Kapitalist dünya eleştirisi sürer.

"Zamanın yorumuna açılan / Susmanın resmini çiziyorum" (s.52)

Susmak bile politik bir jest hâline gelir.

Bu bölüm, kitabın politik omurgasının en görünür biçimde sertleştiği yerlerden biridir. Şairin "cellatlar" ve "kan satan çarşılar" gibi ifadeleri kullanması, yalnızca metaforik bir dil tercihi değil, aynı zamanda doğrudan tarihsel ve ideolojik bir eleştiridir. Burada piyasa, yalnızca ekonomik bir alan değil; insan hayatının değersizleştiği, ölümün bile alınıp satılabildiği bir düzeni temsil eder. Şairin "arasın buralarda beni..." demesi ise pasif bir mağduriyet yerine aktif bir meydan okumayı içerir. Öznenin saklanmadığı, aksine kendini görünür kıldığı bir direniş tavrı ortaya çıkar. Bu tavır, toplumsalcı-gerçekçi şiirin klasik protest damarını çağrıştırırken, Ünal'ın dilindeki metafizik yoğunluk sayesinde daha geniş bir düşünsel alana açılır.

"Ömür alıp satan bir tüccarla..." dizesi, modern dünyanın en temel çelişkisini açığa çıkarır: hayatın metalaşması. Burada tüccar figürü yalnızca ekonomik bir aktör değildir;

aynı zamanda etik değerlerin yerini alan piyasa mantığının simgesidir.

“... Benim buğdayım dirhem dirhem / Yere saçılmış umudum” (s.51) dizelerinde görülen kırılma, emek ile umut arasındaki ilişkinin parçalanmasını gösterir. Bu parçalanma, bireysel bir hayal kırıklığından öte, kolektif bir yoksullaşmanın poetik ifadesidir. Şair, umudu bile ölçülebilir bir meta gibi parçalanmış hâlde sunar; bu da modern kapitalist düzenin insanî değerleri nasıl aşındırdığını güçlü bir şekilde hissettirir.

“...Susmanın resmini çiziyorum” dizesi ise bölümün en dikkat çekici poetik hamlelerinden biridir. Susmak burada edilgen bir geri çekilme değildir; aksine bilinçli bir duruştur. Şair, konuşmanın gürültüye dönüştüğü bir çağda susmanın anlamını yeniden kurar. Bu susuş, bir tür etik dirençtir. Gürültüye katılmamak, manipülâtif söylemleri reddetmek, sessizliği bir düşünme alanına dönüştürmek... Bu bağlamda susmak, sözün yıprandığı bir dünyada yeni bir ifade biçimi hâline gelir. Şairin “zamanın yorumuna açılan...” ifadesi de bu susuşun tarihsel boyutunu vurgular; susmak, gelecekte anlaşılacak bir işarettir.

Bu bölümde yurt kavramı da dolaylı biçimde şekillenir. Şair, belirli bir coğrafyayı yüceltmekten çok, direnişin kendisini yurt olarak tanımlar. Cellatların aradığı ama bulamadığı özne, aslında kendi direniş alanını kurmuştur. Bu alan, fiziksel sınırların ötesinde, etik ve politik bir duruştur. Böylece yurt, sabit bir mekân olmaktan çıkar; mücadele içinde yeniden tanımlanan bir bilinç hâline gelir. Bu yaklaşım, modern şiirde sık rastlanmayan bir yurt kavrayışını ortaya koyar. Yurt, yalnızca doğulan yer değil; direnilen, hatırlanan ve savunulan bir değerler bütünüdür.

Bölümün genel tonuna bakıldığında, karamsar bir dünya tasviri ile dirençli bir özne arasındaki gerilim dikkat çeker: “Tüm zamanları bozuk terazilerin / Kirli suları tarttığı / Kötü kokan bu dünyada / Yürek terlemesinden” (s.65)

Dünya “kötü kokan”, “bozuk terazilerin” hüküm sürdüğü bir alan olarak belirirken, özne bu çürümüşlüğe teslim olmaz. Aksine, susarak, meydan okuyarak ve hatırlayarak varlığını sürdürür. Bu gerilim, kitabın bütününde görülen umut ile acı arasındaki diyalektiğin önemli bir parçasıdır. Direniş, burada yüksek sesli sloganlardan değil, derin bir bilinçten doğar.

VIII. Son Bölüm: Gül, Ateş ve Yeniden Kuruluş

Kitabın sonuna doğru gül metaforu öne çıkar:

“İçimizdeki gül yangınına / Sular taşıyarak o bakraçtan / Ateşi tanımlayacağız yeniden” (s.77)

Bu dizeler, yeniden kurulan bir umut önerir.

“Gül kalacak / Uzak bir yanık dilimizde” (s.78)

Şiir gül imgesiyle kapanır; acıdan damıtılmış bir umut...

Bu kapanışın poetik gücü, yalnızca bir imge tekrarından ibaret değildir; aksine kitabın başından beri biriken travmatik ve düşünsel yükün damıtılmış özünü sunar. Gülün “yangın” ile birlikte anılması, klasik lirik geleneğin sevgi sembolünü politik ve tarihsel bir bağlama taşır. Burada gül, romantik bir çiçek olmaktan çıkar; yakılmış bir belleğin, küle dönmüş bir geçmişin içinden filizlenen direnişin simgesine dönüşür. Şairin “...ateşi tanımlayacağız yeniden” demesi, travmanın yalnızca hatırlanmayacağını, aynı zamanda yorumlanacağını da gösterir. Bu yeniden tanımlama eylemi, şiirin epistemolojik boyutunu açar: Ünal, yalnızca acıyı dile getirmeyi; acının anlamını dönüştürmeye girişir.

Bu bağlamda kitabın finali, bir tür poetik yeniden kuruluş önerisi olarak okunabilir. “...Sular taşıyarak...” ifadesi, kolektif bir çabayı ima eder. Bu, tekil bir kahramanlık değil, ortak bir iyileşme sürecidir. Su ve ateş karşıtlığı ise diyalektik bir yapı kurar: Ateş yıkımı, su ise onarımı temsil eder. Ancak Ünal’ın şiirinde bu karşıtlık mutlak değildir; su ateşi tamamen söndürmez, onu yeniden tanımlar. Böylece şiir, travmayı silmeye değil, onunla yaşamayı öğrenmeye yönelir. Bu tavır, çağdaş toplumsalcı-gerçekçi şiirin etik boyutunu güçlendiren önemli bir yaklaşımdır.

Son dizede “yanık dil” ifadesi, şiirin kendi varoluşunu da işaret eder. Şiir dili, travmanın izini taşır; yaralanmış ama susmamış bir dildir. Bu yanık dil, hem bireysel hem kolektif hafızanın taşıyıcısıdır. Şair, dili arınık bir estetik alan olarak değil, tarihsel yaraların iziyle yoğrulmuş bir zemin olarak görür. Bu nedenle kitabın kapanışı, estetik bir tamamlanma değil, açık uçlu bir süreklilik hissi yaratır. Gül kalır; yani umut kalır, ama bu umut kusursuz değildir. “Yanık” sıfatı, umudun bedelini hatırlatır.

Bu bölüm aynı zamanda kitabın başındaki metafizik tonla da güçlü bir bağ kurar. Açılıştaki aşk ve ölüm arasındaki gerilim nasıl varoluşsal bir eşik oluştuyorsa, kapanışta gül ve ateş arasındaki ilişki de benzer bir eşik yaratır. Böylece kitap, dairesel bir yapı kazanır. Başlangıçta ortaya çıkan ontolojik sorgulama, finalde kolektif bir direniş umuduna dönüşür. Bu dönüşüm, *Yürüyen Zaman*’ın bütünsel poetikasını tamamlar.

Ayrıca gül imgesinin “uzak” olarak nitelenmesi, bu umudun hemen ulaşılabilir olmadığını ima eder. Şair, kolaycı bir iyimserliğe başvurmaz. Umut vardır ama mesafelidir; dilde kalır, hatıradan kalır, mücadelede kalır. Bu mesafe, şiirin gerçekçi boyutunu korur. Ünal’ın poetikası tam da bu noktada

özgünleşir: Ne karamsarlığa teslim olur ne de romantik bir kurtuluş vaadine sığınır. Bunun yerine, yaralı ama dirençli bir bilinç önerir.

Sonuç olarak VIII. bölüm, kitabın düşünsel ve duygusal yoğunluğunu zirveye taşıyan bir kapanış işlevi görür. Gül, ateş ve su imgeleri etrafında kurulan bu son çerçeve, hem belleğin sürekliliğini hem de direnişin imkânını vurgular. Böylece *Yürüyen Zaman*, okuru karanlık bir geçmişin içinde bırakmaz; yanık ama canlı bir dilin eşliğinde geleceğe doğru yürüyen bir bilinçle son bulur.

IX. Okurun Bu Kitaptan Alacağı Mesaj:

Bellekten Direniş, Acıdan Umuda

Yürüyen Zaman, okura yalnızca şiirsel bir estetik deneyim sunmaz; aynı zamanda etik, politik ve varoluşsal bir çağrısı yöneltir. Bu çağrının merkezinde, unutmaya karşı direnç gösteren bir bellek bilinci yer alır. Kitap boyunca karşılaşılan imgeler, tanıklıklar ve kırılan özne sesi, okuru pasif bir okuma konumundan çıkararak aktif bir düşünme alanına davet eder. Okur, bu metinde yalnızca şairin yaşadığı travmaların izini sürmez; aynı zamanda kendi tarihsel konumunu, kendi tanıklık sorumluluğunu da sorgular. Bu nedenle kitabın en temel mesajı, hatırlamanın bir etik görev olduğudur.

Haydar Ünal'ın şiirinde acı, tek başına bir son değildir; dönüştürücü bir başlangıçtır. Okur, bu dizelerde karanlık bir tabloyla karşılaşsa da, bu karanlığın içinde filizlenen direnç duygusunu da fark eder. Bu yönüyle kitap, umudu romantik bir kaçış olarak değil, mücadeleyle kazanılan bir değer olarak sunar. Okurun alacağı mesajlardan biri de budur: umut, kendiliğinden doğmaz; acının içinden, hatırlamanın içinden ve direnmenin içinden çıkar. Şairin dili, bu sürecin hem tanığı hem aracıdır. Bu nedenle okur, şiiri yalnızca bir ifade biçimi olarak değil, bir direniş alanı olarak görmeye yönlendirilir.

Kitap, bireysel deneyim ile kolektif tarih arasındaki bağı sürekli hatırlatır. Şairin öznesi çoğu zaman "ben"den "biz"e doğru genişler. Bu genişleme, okura yalnız olmadığını, yaşanan travmaların toplumsal bir arka plana sahip olduğunu gösterir. Böylece okur, kendi bireysel deneyimini daha geniş bir tarihsel bağlam içinde değerlendirmeye çağrılır. Bu çağrı, modern bireyin yalnızlaşmasına karşı bir dayanışma önerisi içerir. Şiir, burada ortak bir hafıza alanı kurar. Okur, bu alanın parçası hâline gelir.

Bir diğer önemli mesaj, dilin dönüştürücü gücüne ilişkindir. Ünal'ın şiirinde dil, yalnızca anlatım aracı değil; yaraları görünür kılan, bastırılmış olanı ortaya çıkaran bir araçtır.

Okur, bu dil sayesinde suskunlukların nasıl konuştuğunu fark eder. Bu farkındalık, okuru kendi sözünü kurmaya da teşvik eder. Şiir, bu anlamda bir cesaret önerisidir: konuşmak, hatırlamak ve direnmek. Bu üçlü yapı, kitabın etik omurgasını oluşturur.

Ayrıca *Yürüyen Zaman*, okura zaman kavramını yeniden düşünme imkânı sunar. Geçmiş, burada kapanmış bir alan değildir; bugünü etkileyen canlı bir güçtür. Okur, bu anlayış sayesinde tarihsel olaylara daha duyarlı bir bakış geliştirebilir. Unutmanın kolaylığına karşı hatırlamanın zorluğunu seçmek, kitabın önerdiği temel tavırlardan biridir. Bu tavır, yalnızca geçmişle ilgili değil; geleceğin kurulmasıyla da ilgilidir. Hatırlayan bir bilinç, daha adil bir gelecek kurma ihtimalini taşır.

Sonuç olarak okurun bu kitaptan alacağı mesaj; acıya rağmen umut etmek, unutmaya rağmen hatırlamak ve sessizliğe rağmen direnmek gerektiğidir. *Yürüyen Zaman*, okuru edilgen bir seyirci olmaktan çıkarır; onu düşünmeye, hissetmeye ve sorumluluk almaya çağırır. Bu çağrı, şiirin toplumsal işlevini yeniden hatırlatır: şiir, yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda insanı insan yapan belleğin ve vicdanın sesidir. Okur, kitabı bitirdiğinde yalnızca dizeleri değil, bu sesi de yanında taşır.

Sonuç

Haydar Ünal'ın *Yürüyen Zaman* kitabı, çağdaş toplumsalacı-gerçekçi şiirin sınırlarını genişleten özgün bir metindir. Şair, Sivas Katliamı'nın tanıklığını bireysel bir travma olarak değil, tarihsel bir bilinç olarak işler. Bu bilinç, Marks'ın tarihsel materyalizmiyle, Sartre'ın varoluşçuluğuyla, Nietzsche'nin trajik bilinciyle ve Faulkner'ın zaman algısıyla birleşir. Sonuçta ortaya çıkan şiir, hem lirik hem politik, hem metafizik hem tarihsel bir yapıdır.

Ünal'ın şiiri, yalnızca toplumsal eleştiri değil, aynı zamanda ontolojik bir arayıştır. Bu nedenle *Yürüyen Zaman*, günümüz Türkçe şiirde hem belleğin hem direnişin hem de umudun güçlü bir poetikası olarak okunmalıdır.

Bu saptamayı genişlettiğimizde, *Yürüyen Zaman*'ın yalnızca bir şiir kitabı değil, aynı zamanda çağdaş Türkçe şiirde tanıklık estetiğinin dönüşümüne dair önemli bir eşik oluşturduğunu söylemek gerekir. Toplumsalacı-gerçekçi şiirin tarihsel gelişimi içinde çoğu zaman sloganvari ya da doğrudan politik söyleme yaslanan örneklerin aksine, Ünal'ın şiiri dilsel yoğunluğu ve imgesel katmanlarıyla yeni bir yön açar. Şair, doğrudan slogan atmadan, tarihsel travmayı metaforik yoğunluk içinde yeniden kurar. Bu yönüyle kitap, politik şiirin estetik olanaklarını genişleten bir deney alanına dönüşür. Bu deney, yalnızca toplumsal belleği diri

tutmakla kalmaz; aynı zamanda şiirin düşünsel kapasitesini de büyütür.

Kitabın bütününde zamanın “yürüyen” bir kategori olarak ele alınması, yalnızca kronolojik ilerlemeyi değil, aynı zamanda belleğin sürekliliğini ifade eder. Ünal’ın şiirinde zaman, geçmişin kapanmış bir alanı değil; sürekli bugüne sı-zan, bugünü biçimlendiren ve geleceği tasarlayan dinamik bir harekettir. Bu nedenle şairin zaman anlayışı, doğrusal değil katmanlıdır. Geçmişte yaşanan travmalar, şiirsel öznenin bilincinde sürekli yeniden üretilir. Böylece şiir, tarihsel bir hatırlama pratiğine dönüşür. Bu hatırlama, yalnızca acıyı yeniden üretmez; aynı zamanda direniş bilincini de besler. Bu bakımdan *Yürüyen Zaman*, bir tür poetik bellek mekânı olarak işlev görür.

Ünal’ın şiirinde dikkat çeken bir diğer unsur, bireysel lirizm ile kolektif duyarlılığın dengeli biçimde iç içe geçmesidir. Şair, bireysel acıyı kolektif acıyla bütünleştirirken, özneyi yalnızca bireysel bir figür olarak bırakmaz. Öznenin sesi, çoğu zaman bir halkın, bir toplumsal sınıfın ya da tarihsel bir yarılmanın sesi hâline gelir. Bu dönüşüm, şiirin politik boyutunu güçlendirir. Ancak bu politiklik, ideolojik bir didaktizme düşmez. Tam tersine, şiirin imgesel yoğunluğu içinde erir. Bu nedenle Ünal’ın şiiri, hem politik hem lirik olmayı başarır. Bu denge, çağdaş şiirde nadir rastlanan bir poetik ustalığa işaret eder.

Kitabın bütününe yayılan gül, ateş, su, taş, rüzgâr gibi imgeler ise yalnızca doğa unsurları değildir; bunlar aynı zamanda tarihsel ve ontolojik sembollerdir. Örneğin gül, hem sevginin hem acının hem de direnişin sembolü olarak karşımıza çıkar. Ateş, hem yakıcı travmayı hem de arınmayı temsil eder. Su, hem yaşamın sürekliliğini hem de belleğin akışkanlığını taşır. Bu imgeler, şiirin metafizik boyutunu güçlendirirken aynı zamanda toplumsal bağlamı da derinleştirir. Böylece Ünal’ın şiiri, sembolik açıdan zengin bir evren kurar. Bu evren, okuyucuyu yalnızca politik bir metinle değil, aynı zamanda düşünsel bir şiirsel deneyimle karşı karşıya bırakır.

Ayrıca *Yürüyen Zaman*’ın dilsel yapısı da dikkat çekicidir. Şairin dili, yalın bir anlatımdan çok, yoğunlaştırılmış bir söyleyişe dayanır. Kısa dizeler, kesik cümleler ve çağrışıma açık imgeler, şiirin ritmini belirler. Bu ritim, hem modern şiirin kırılğan yapısını hem de toplumsalcı-gerçekçi şiirin sert tonunu aynı anda taşır. Bu açıdan Ünal’ın dili, gelenek ile modernite arasında bir köprü kurar. Tasavvufi söyleyişin izleri, modernist kırılmalarla birleşir. Bu birleşme, şiire özgün bir tını kazandırır. Bu tını, kitabın başından sonuna kadar süreklilik gösterir.

Ünal’ın şiirinde umut kavramı da önemli bir yer tutar. Kitap boyunca yoğun bir acı ve karanlık atmosfer hâkim olsa da, bu karanlık nihilist bir sonuca varmaz. Tam tersine, acının içinden filizlenen bir umut vardır. Bu umut, romantik bir iyimserlik değil; direnişle kazanılan bir umuttur. Şair, acıyı inkâr etmez; onu dönüştürür. Bu dönüşüm, şiirin etik boyutunu güçlendirir. Şiir, yalnızca estetik bir metin olmaktan çıkar; aynı zamanda bir etik tavır hâline gelir. Bu yönüyle *Yürüyen Zaman*, okuru düşünmeye ve hatırlamaya çağırان bir metindir.

Sonuç olarak, Haydar Ünal’ın *Yürüyen Zaman* kitabı, çağdaş Türkçe şiirde önemli bir durak olarak değerlendirilebilir. Kitap, toplumsalcı-gerçekçi şiirin yeni bir biçim kazanabileceğini gösterir. Şair, tanıklık, bellek, tarih ve varoluş gibi kavramları bir araya getirerek özgün bir poetika kurar. Bu poetika, hem geçmişin acılarını hem de geleceğin umudunu taşır. Böylece *Yürüyen Zaman*, yalnızca bir şiir kitabı değil, aynı zamanda bir çağın ruhunu yansıtan poetik bir belge niteliği kazanır. Okur, bu kitapta yalnızca dizelerle değil; yürüyen bir zamanın, konuşan bir belleğin ve direnen bir dilin tanıklığıyla karşılaşır.

Kaynakça

Ünal, Haydar. **Yürüyen Zaman**. Ürün Yayınları, 2025.



Ferruh Bakır

DÜZELİR

Düzelir her şey
Bak bahar da geldi
Günler nasıl da uzadı
Tomurcuk güllerin açtığı gibi

Düzelir her şey
Elimizde yokken bolluk olur
Ekmek de çoğalır, özgürlük de
Yağmurların bereketi saçtığı gibi

Düzelir her şey
Hastalıklar biter
Yine işin gücün peşindeyizdir
Güvercinin kanadını çırttığı gibi

Düzelir her şey
Gayret olur, çaba olur
İş olur, aş olur
Karıncanın yükü ile geçtiği gibi

İÇİMİZ

İçimizde büyüyen
Salkım saçak çoğalan
Geniş okyanuslardır
Gerisini boşver

İçimiz dalga dalgaysa
Sığmıyorsa içimiz içimize
Sevgidendir, özlemdendir
Gerisini boşver

İçimizde bir ağaç büyür
Kışı güzü görmez
Baharın ağacıdır o
Tomur tomur çiçek
Tomur tomur umut
Gerisini boşver

UZAKTI

Sonra sözüm bitti
Her şey geride kaldı
Anılar bile geride
Her şey çok uzaktı

Sonra aşklar bitti
Büyük bir boşlukla
Hazan mevsiminde
Ayrılık acısıyla

Sonra çiçekler soldu
Renkler kaçıştı kuytulara
Çocuklar şaşırdılar
Rensiz bir dünyada

Sonra kitaplar yasaklandı
Geldiler hepsini toplamaya
İnsan ne ile beslenir
Kitaplar olmasa

YIL

Köpüksü maden
Cansız anılar yumağı
Üst üste gelir acılar
Dayan istersen

Dalgalar köpürür
Yelkenler şişer
Açık denizde yuvarlak yunuslar
Birden köpük olur
Soyun istersen

Sanki anlatılmaz anlamlar yüklü
Masallar gizinde
Köpük köpük sanrılar
Uyan istersen

Köpüksü maden
Eriyen pota
Yanan tutuşan bedenler
Yol uzun ama
Koyul istersen



Mazmun

Meliha Yıldırım

Türk edebiyatında Tanzimat dönemini başka severim. Asıl “Birinci Tanzimat” ilginçtir. İlle bir roman ya da tiyatro piyesi okuyacaksam onların ismini arar gözlerim.

Özellikle de Şinasi’nin çocuksu sevimliliğinin yanında yenilikçi halleri, şark ile garp arasında kararsız Ziya, mücadele ruhuna hayran olduğum Namık, aşk ve evlilikte, esaret-hürriyet zıtlığı içerisinde kadından taraf Ahmet Mithat.

Onların anlattığı kolalı, kar beyaz gömlekli kalem efendileri, cuma günleri iğne atsan yere düşmeyen Çamlıca gezmeleri, bu gezmelerde atlı arabaların içinde Babiâli efendilerine görünmeye çalışan zamane dilberleri, mutlaka Boğaz esintisi, uzun sonbahar tasvirleri, alır beni oralara götürür.

İnsanlardaki öğrenme gayretini, eldekini zerresine kadar kullanma becerisini, duygusallığın insani bir hal olduğunu, aciz, zavallı bir durum olmadığını görür kendimi onların içinde bulurum.

Kütüphanemde de bir köşe yapmışımdır. Bazı günler okuduğum kitaptan sıkılmış, birisine kırılmışsam gözüm o bölüme kayar. Çekerim bir kitap, haritaya bakar gibi okumadan sadece kaldığım yeri açarım. Okuma isteği duyarsam devam ederim. Gidebildiğim kadar giderim. Temiz aşkların sonunun hüsrarla bitişi, kara sevdâyı, ölümü, döner döner okurum. Sonra yazarların hayatlarını merak ederim. Gittikleri edebiyat toplantılarını, ne konuştuklarını, neler yediklerini. En çok da kendimi Encümen-i Şuarâ’da bir köşede oturur hayal ederim.

Yine böyle kendimi yalnız hissettiğim, yaşadığım hayattan çıkıp gitmek istediğim, çaresiz hayallere daldığım akşamda ansızın bir atlı araba Hersekli Ârif Bey’in köşküne yanaşır. Hep anlatılan şiir toplantılarının, edebi sohbetlerin hararetle yapıldığı o köşkün merdivenlerinden ağır ağır çıkıveririm. Sakalı derli



toplu, pırıl pırıl siyah takım elbiseli, orta yaşlı bir zat olan Hersekli gülerek yanıma yaklaşır, beni tanır, sıkıntılarımı, neden geldiğimi bilir.

“Safa getirdiniz. Bizim toplantılarımıza artık hep iştirak edeceksiniz, değil mi?” der.

“Kesinlikle,” derim.

Salonun kapısında eşikten içeri adımımı atarken bir an duraksarım. İçimin hüznü dışıma vurmuş halde beklerim. Heyecanımı bastırmak için derin derin nefes alır, son nefesimi içimde biraz bekletip büyük salona geçerim.

Encümen-i Şuarâ’nın üyeleri şimdi tam karşımdadır. Hayli geniş ve yüksek tavanlı salonda asılı avizenin ince kristallerden yapılmış mumluklarındaki mumlar her yeri ıslık ıslık yapmıştır. Tek tek sayımasam da bu pırıltılı salonda en azından otuz kişi vardır. Birçoğunu hemen hatırlarım. Leskofçalı Mustafa Galib Bey, Mehmed Lebib Efendi, Mustafa İzzet Efendi, beni görüp şaşırان iki üç kişi daha yerlerinden kalkar, ellerini uzatırlar. Alakanın memnuniyetiyle kendime oturacak bir yer bulurum. Sandalyem salona girişte solda, encümenin tek kadın şairi Şeref Hanım’ın çaprazındadır. Bir an göz göze geliriz onunla. Başıyla selamlar, ben de karşılık veririm. Karşıda pencereye yakın oturan Ziya Bey beni selamlarken gözü Şeref Hanım’ın oturduğu tarafa kayar, sonra yine görsem de nezaketen o da bakmamaya özen gösterir.

Bir çırpıda her yere göz gezdiririm. Pencerenin iki yanına iple bağlanmış kalın koyu yeşil perdeleri, kenarına tülü çekilmiş geniş pencereden akseden Boğaz’ın karaltısını, uzaktan geçen gemilerin ışıklarının kristal mumlukların ışığının yanında ferî sönmüş lamba gibi soluk görüntüsünü, denize bakan duvarda asılı beyaz zambak destesi motifli yağlıboya tablonun fonuyla salonun duvar kâğıtlarının aynı açık yeşil tonunu, hatta

beyaz zambakların taze kesilmişler de oraya yeni konulmuşlar kadar canlı görüntüsünü, oturlan koltukların, yerdeki çiçek desenli halının zeminiyle, ipek saten kumaşlı sandalyelerdeki bordoyu, sadece sarı meşeden yapılma yer döşemesini, odanın uzak köşelerini ya da kemerli ahşap tavanın girintilerini görmek için uğraşırım.

Gözüm salona hemen alışır. Üstü önceden hazırlanmış Boğaz’a hâkim masaya çabucak ama hiçbir detayı atlamadan bakarım. Beyaz şantuk kumaştan, kenarları kendi ipi çekilerek desen verilmiş masa örtüsünü, bir köşesindeki tabakları, ince kesme bardakları, çatal, kaşık ve bıçakların düzenini, hemen yanında lacivert çinili salata tabaklarında çeşit çeşit tatlıları fark ederim. Limonlu olduğu her halinden belli sarı renkli pelte, bol cevizli kestane tatlısı, küp küp doğranmış, üzerine tarçın serpiştirilmiş ayva ve elma.

Yalnız meyve tabağının içindekinden daha çok -iki yandan üzüm salkımı şeklinde- hayli güzel yeşil porselen tabağı, -belli ki yurt dışından gelmiş- parlak kâğıtlara sarılı çikolataları, masanın bilerek boş bırakıldığını tahmin ettiğim ortasını bile atlamam. Şairler toplantısındaki o unutulmaz gecelerin aynı coşkusu hissedirim.

Hâl hatırlar başlar hemen. Tek tek cevaplandırırım bütün soruları, neler yaptığımı, yapamadığımı. Bu kadar kibar ve anlayışlı olmasalar belki daha rahat olurum. Bu kadar nazik, sevgi dolu, bu kadar sakın olmamalı hiçbir. Geldiğim yerde kabalığa o kadar alışmıştım ki bana gösterilen özenin altında bile neden ararım. Eğer başka görüşmeler de olacaksa söylenen sözlerin dikkatli seçilmesinin, ulaşacağı yerdeki gönülleri yaralamamak için olduğunu bilirim.

İşte en sonunda daraldığım, bunaldığım çevreler beni bir gün özlediğim gibi bir edebiyat ortamına bırakıverdiler. Bilmeden iyilik yapmışlardı yaraladıkları kalbime. Tesadüf değildi gelmem. Yaşım çok genç olmasa da kendimi bu zümrenin içinde yağız bir delikanlı gibi hissettim. Asıl yuvam burasıydı.

Hep buradaydım da trene binip gitmişim başka uzak yıllara. Sanki o zamanlar çok küçüktüm. Kara kafalı bir oğlandım belki de.

Trenin beni götürdüğü yıllarda sıkı yaşamıştım. Paralı pulluydum. Kadınlar sever edebiyatçıları, ben de kadın görmüştüm. Hatta biraz da abartmıştım. Her şeyi tatmıştım. Bana takılanlara ben daha çok takılmıştım.

Misillemenin alasını yapmıştım. Sevmiş ama karşılığını görememiş halde ben de başkasını üzmüştüm.

Yazılarını beğendiklerime çamur atmış, olmadı “Hırslı!” demiştim. Rezilliğin dibine vurmuştum. Sonunda insan içine çıkamaz haldeyken gittiğim trenle geri dönmüştüm özlediğim, ait olduğum zamana.

Şimdi yaşadıklarımın tecrübeli, iyi insanların kıymetini bilerek boynum bükük, sözlerimi tartarak, hiç yorum yapmadan uysal, sakın halde, bir fikrim olmadan dinleyecektim söylenenleri. Sevdiğim üstatlarımların arasındaydım. Hem hayat dediğin nedir ki iki nefes arası bir ömür. Değmezmiş namertliğe, alçaklığa, kısası kısasla karşılamaya.

Onun için dedim, “Nihayet beni de aralarına aldılar” diye. Bunu anlamama okuduğum birkaç metin neden oldu. “Ah!” dedim, “Nihayet! Beni de içlerine aldılar.” Daha ilk birkaç sözcükte, “Yok, o öyle söylemez!” ya da “Onun öyle bir eseri olduğunu sanmam!” diye düşünürken kaşlarım yukarı kalkmış, dudaklarım büzüşmüş halde metnin devamını okudum:

“Tabii ya!” “Metafizik karakterli Kaside-i Âdem’de varlığa karşı yokluğu yüceltmesiyle şiirimize yeni bir tema getiren şair...” Burada durdum. Şinasi, Namık Kemal, hele Ziya Paşa mümkün değil. Geriye kalıyor Sadullah Paşa’yla Akif Paşa. Sadullah Paşa’da henüz o kadar metafizik meselelerine kafa yoracak bir hava olmadığına göre tek kalan Akif Paşa!

İşte hep onların yanında olduğum hissine kapıldığım günlerden biriydi o gün. Soruyu bilince kendi kendime çocuk gibi sevindim. Keşke dedim, küçük bir mindere de ben otursam. Hiç kalkmasam yanlarından.

Şimdi sevdiğim, beni seven edebiyattan başka bir şey düşünmeyen insanların yanındaydım. Ben bunları düşünürken encümünde ayarı kıvamında tatlı bir atışmaya kayıyor kulağım:

—Benim nazarımda sen, olsan olsan “Zaid” olursun! Asli olmak herkesin harcı değildir azizim.

“Eyvah!” dedim içimden. Şimdi iş büyüyecek.

—Sen zaidi aşağı görürsün ama Elif de zaidir. Unutma! Kur’an onunla başlar. Hiçbir eklemeyi küçük görme. Ben de senin için divandan bir vezin düşünmüştüm. Sen de olsan olsan tardiye olursun benim gözümde.

—Bence aruzun en güzel vezinlerinden biridir. Neden kötüler gibi söyledin?

—Bir vezni bir veznini tutmayan tardiye. Tam seni

anlatır pirim. Peh! En güzellerinden biri olsa kullanan olurdu mutlaka. Senden başka tardiyeyle yazana pek rastlamadım. İlla değişiklik arayanları saymazsak. Galata'da gösteri yapan Venedikli hatunlar sanki mübarek. Her yeri ayrı telden çalıyor, ayrı ayrı oynuyor senin şiirlerinin vezinleri.

—Sahi öyle dediniz de gitsek mi bir akşam. Son gelen kumpanyayı yere göğe sığdıramıyorlar.

Salonun uzak bir köşesinde konuşmaları dikkatle dinleyen bir beye gözüm ilişir. Başka yerde görmüşüm gibidir. Kulağına eğilirim Hersekli'nin:

—Azizim şu karşıda oturan bey kim, pek farklı görünüyor?

—Ha, o mu? Tanpınar. Sıklıkla gelir toplantılara. Hassas, ince değerlendirmelerde bulunur.

Sanki başka zamanın insanıdır. Encümeni pek sever. Kelimeleri daha çok Türkî-i Basittir. Bizim toplantılara gelen çoğu zat gibi Sebki-i Hindi'ye özenmez. Çok fazla kalmaz, şiirleri dinler, bazen görüş bildirir, çıkar gider.

Tanıdık, hatırlar, başımı sallarım. Beylerin edebi tartışması kişisellikten tekrar genele dönmüş olur ben o zatı sorarken.

—Bir de bu mazmun meselesi var. Değiştireceğiz diye rezil ettiniz canım anonim mazmunları!

Dayanamam yine sorarım Hersekli'ye:

—Mazmun nedir beyefendi, onu atlamışım af buyurunuz?

—Rica ederim efendim. Mazmun alegoridir.

Bakışlarımdan bir şey anlamadığımı fark eden zat, daha da açma gereği duyar:

—Yani üstadım, şiirde yapacağın teşbihin arkasına saklanan sembol diyelim. Tabii anonim olmak kaydıyla.

Aklım hepten karışmış olmasına rağmen çok mutlu olurum. Söylenenlerin bazılarını kafamda bir yere oturturken bir kısmını aşağı yukarı bile olsa anlamam. Küçük bir ipucu ararım.

Yanımdaki sohbette üstü kapalı takılmaları sadece ben değil salonun yarısı dinler, zira sözler epey kızmıştır.

—İlla kendine bir sıfat yakıştırmak gayretindeysen sıfat-ı müşebbehe ol. Kalıcı, sürekli, kuralını kendi koyan, “girişken” gibi. Ama benim karşıma hep isim-i failer çıkar. Kıyasiler, geçiciler, sadece bir amaç için

var olanlar, sonra bitenler. Ne acıdır. Hatta mübalağa-i fail bile olsan ondan daha iyi. Çünkü sıklıkla, devamlı yapıldığını anlarız. Sen de başta ismi mensupluk eksik. Aidiyet duymuyorsun.

Konuğunun yüzünün düştüğünü gören Hersekli dayanamaz:

—Rica ederim, üzmemeyin beyefendiyi Salih Efendi!

Manastırlı Hoca Salih, söylediklerinden ortamı yumuşatmak ister gibi konuyu değiştirir:

—Ben onu bunu bilmem, şu konuşmamıza bakıyorum da sanki tek kalıp var.

—Nasıl efendim, saymadığınız sıfat, vezin kalmadı. Olur mu tek kalıp?

—Ne çok fu'alâ veznini kullanmışız bilmeden! Cahil cühela, fakir fukara, şehid şüheda.

—Orası öyle. Yatıyoruz kalkıyoruz fu'alâ. Araplar bizim kadar kullanmıyordur.

Hepsinin yüzünde hafif bir tebessüm oluşur. Bu konuksever çatının altında encümenin müdavimlerine tek tek bakarım oturduğum yerden.

Sohbet faslına ara verilip şiir okumalarına geçilir. Namık, bembeyaz pamuklu gömleğinin kolları sıvalı halde ayakta, Galip Bey'in yeni şiirini okur. Şeref Hanım beğendiği yerlerde Galip Bey'e başıyla işaret eder, daha çok beğenirse aynı anda kaşları da kalkar. Namık da vezin sonlarını daha bir vurgular, şiirin ahenğinin tam manasıyla hakkını verir. Şöyle baktığımda encümenin en genci odur. Belki ona yakın bir tek Ziya vardır. Fakat henüz paşa değildir benim bulunduğum encümende.

Şiir okuma faslı bittiğinde, yemeğe kalmayan Şeref Hanım akşamı bitirir. Eliyle veda eder oturan beylere.

Şeref Hanım'ı uğurlayan Hersekli, yemeğe kalan konuklarını cam kenarındaki büyük masaya davet eder:

—Haydi, buyurun masaya. Binnaz kalfanın yemeklerini sevdiğinizi bilirim.

Yemeğe kalanlar ev sahibini onurlandırmak için övgülerde bulunur. “Oo, azizim, masa yine muazzam görünüyor.”

Masanın ortasına, kendisinden önce kokusunun salonu kapladığı büyükçe beyaz porselenlerde kızarmış iki hindi yerleştirilir. Aşçı yamağı, hindinin orta yerinden dikilmiş iplerini bıçakla tek tek keser. Sıcaktan iki budu güçlkle tutarak karnını sonuna kadar açar. İster istemez gözler oraya kayar. Kıpırmızı pişirilmiş

hindinin içinden tıka basa doldurulmuş kuş üzümlü, dolmalık fıstıklı, tavuk ciğerli ve bol karabiberli pilav, oval tabağın kenarına buharıyla taşar. Sonra diğerinin iplerini de aynı şekilde kesilişini izleyen Recaizade Mehmet Celâl Bey, ev sahibi Hersekli Ârif Hikmet'e takılmadan edemez;

—Azizim bu ipleri sofrada kestirmek Rumeli âdeti midir? Pek bir enteresan.

—Her şeyde Avrupai olunmuyor. Bu da bizim gele-neğimiz beyefendi.

Yemekle donatılmış masaya sığacak kadar sandal-yelerini yaklaşıtırlar.

—Ben bir hindi dolmasından alayım. Eti küçük bir parça olsun.

Rumelili aşçı yamağı herkesin istediği şekilde sı-cak hindiyi keser verir. Beyler ne istediklerini aşçıya işaret parmaklarıyla gösterirler. Hemen hemen ikram işi tamamlanmıştır. İç pilavlı büyük hindi tabağı artık boşalmış, misafirlerin tabaklarında sıcak sıcak yerleri-ni almıştır. Henüz hiç kimse ekâbir konağında yeme faslına geçmemiş halde sohbetle devam etmektedir:

—Tanzimat'a yüklenilen anlamları çok abartılı bu-luyorum şahsen. Fermanın tebaa hayatında bir şeyleri değiştirmeye yönelik sadece iki maddesi vardır. Oku-nan bir ferman sayesinde yeri yerinden oynatmaya, bambaşka bir estetiğin edebiyatını oluşturmaya başla-dığı kanaati doğru değildir.

—Nedir efendim o iki madde? Aynı maddeleri mi düşününüz diye merak ettim.

—Mutlaka aynıdır azizim. Vergi toplama ve asker alma usullerindeki yenilik. Bunların edebiyatımızla bir bağlantısını kurmak mümkün değildir.

—Elbette bir değişim vardır ama o zaman bu zaman değildir. O zaman, geçen asırda Nedim'in bıraktığı yerden yavaş ve temkinli adımlarla ilerleyen değişimin devamıdır. Yoksa kendimize çok da pay çıkarmayalım edebiyat adına derim.

—Olsak olsak bu fermanla bizler gelişimin bir par-çasıyız diyorsunuz, doğru mu anlıyorum?

—Elbette. Hatta mutavassıtlığın da alasını yapma-ya devam ediyoruz.

Bakışımı yakalayan Hersekli bu sefer ben sorma-dan kısık sesle, “Orta yol,” diyor. “Eyvallah,” derim ben de.

—Doğrudur beyefendi, ancak Avrupai edebiyat kültürüne taraf olarak, diye eklemek isterim. Bir orta

yol bulma niyetimiz yok. Yoksa bu kadar tercüme ve adaptelere niye meyledelim?

—Ne münasebet. İki kıçı kırık tercüme yaptınız diye, hatta Telemak'ı siz de çevirmiştiniz, bütün milli aruzlu, ölçülü şiir yazmaktan vaz mı geçeceğiz? Mü-mkün değil.

Hersekli dayanamaz:

—Efendiler et soğudu. Buyurun pilavıyla birlikte hindinin göğsünden. Sonra devam ederiz sohbe.

Ev sahibinin araya girmesiyle tatlı bir yemek sus-kunluğu olur. Gördüğüm bu dost meclisi birbirlerinin zıttı, gelenekçi olanla yenilenmeye çalışanın yan yana, hatta iç içe oluşunu görmem gelmekle ne kadar iyi yap-tığımı düşündürür bana.

—Suphi Paşam sizin konakta yediğimiz o Kahire helvasının tadı hâlâ damağımda. Tek tek kavrulmuş su-sam böyle güzel kokar mı birader?

İbrahim Hakkı fırsatı kaçırmaz:

—Payitaht bizi de göndermedi ki Mısır'a, Paris'e! Babıalî'yi bekliyoruz biz de burada.

Salondan konuyla ilgili ilgisiz itirazlar gelir:

—Kinaye yapmadan olmuyor mu beyefendi?

—Ben onu bunu bilmem, bu kadar ecnebi memle-ketlere görevli gidilip geliniyor ya bizim Şinasi kadar hakkıyla gidenini görmedim.

—Biz neyle gittik beyefendi? Biz de hakkımız-la gittik. Konuyu yine kaleme getirdiniz. Mesele şiir konuşmaktır efendiler! İspat-ı vücûd eden şair varsa çıksın er meydanına. Yoksa Mısır'a gitsem ne olur git-mesem ne olur? Var mı bu hafta şöyle güzel bir şiiriniz, bize onu okuyunuz.

—Elbette var. Yalnız geçen seferki gibi yerden yere vuracaksanız şimdiden söylüyorum, Namık okumasın!

—Hata düzeltmenin nesi fena İzzet Efendi? Başka yerlerde söylemiyoruz ya! Eksik tamamlama diyelim biz bu tashihlere.

Suphi Paşa da eleştirme işine destek verir:

—Zaten herkes ne söyleyeceğini bilir. Tutup da Ga-lip Beyi eleştirecek halim yok ya!

Tam o sırada hindinin etini derisinden ayırmaya ça-lışan Galip Bey'le birlikte salonda büyük bir kakhaha kopar.

Dilinde hafif kekemelik olan Galip Efendi, “Namık da Sofya'dan yeni geldi,” diye konuyu biraz da yeni şairlere getirmek ister. Sözü sohbeti dinlenen birinden

Namık'ın isminin duyulması tüm bakışları ona yönelir. Namık da bir başka saygı ile bakar ismini söyleyen kişiye;

—İrfanınızı her zaman örnek alırım, diye kendisine gösterilen nezakete sözle cevap verir.

Galip Efendi de Namık Kemal'i kastederek,

—Desenize encümenin genç müdavimleri de olacak bundan böyle, der.

Fehmi Paşa, lokmasını yutunca yarım cümleyi tamamlar gibi başka konudan söz eder:

—Ne yapalım, edebiyatı da ithal mi edelim? Kimseyi taklit etmem, yerli bir yenileşme dersiniz o başka.

Lebib Efendi, Fehmi Paşa'nın söylediklerini farklı şekilde yineler:

—Ben ata mirasına döndüm. Ne dersiniz deyin bu akşam için okunacak şiirim de öyle.

İbrahim Hakkı:

—Bizim yazdığımız da ata mirası azizim. İlla hece veznine öyle diyorsunuz. Ben de "Terzarima" yazmıyorum ya! Sen ona ata mirası değil de parmak hesabına döndüm desen daha iyi anlardık.

Salondan aynı anda kahkaha sesi duyulur. Ben de ayrı düşmemek için tebessüm ederim. Aldığı onaydan memnun İbrahim Hakkı dayanamaz, Lebib Efendi'ye seslenir tekrar:

—Artık türkü de yazarsın sen.

Yine kahkaha ile son lokmalar ağızlara atılır. Lebib Efendi de:

—Neden şahsınız yazınca gazel oluyor da ben yazınca türkü oluyor?

—“Türkçe Aruz” kitabını yeniden okuyun isterse-niz. Yani her şeyde Türkçeye bir gidiş var. Ben de düz yazı olarak yazdım şiirimi. Namık nasıl okursun bil-mem? Ne hece ne aruz, hepsinden maruz...

Hiç gülmeyen İsmet Efendi bile kendini tutamaz. Yemekler yenilmiş, isteyen likör istemeyen şerbet iç-miş encümen üyeleri eski yerlerini almışlardı. Biraz-dan yeni şiirlerin okunması faslına geçilecekti. İbrahim Edhem konuyu yine mazmuna getirir.

Belli ki mazmun meselesi epey konuşulan bir konu-dur. Hersekli'nin kulağına söylediği imgenin arkasına saklanan sembolse eğer mazmun, herkesin yüzündeki tebessümü bitirir.

Namık, dünya değişiyorsa mazmunların da yenilen-mesinin kaçınılmaz olduğundan yana bir iki laf eder.

Ziya samimiyetle kafasını sallar. Bu onaydan, mazmu-nu değişmiş yeni şiirler yazmaya niyetli bir hali vardır. Sadece o değil, birçoğu modaya ayak uyduracak şekil-de yeni mazmun fikri ortaya atmaya başlar. En beğeni-len birkaç mazmun beni de etkiler.

Leskofçalı, yüksek sesle konuya müdahil olurken kendi aralarında konuşanlar susar. Ne çok özlemişim edebiyatı bilen insanların içinde olmayı.

—Mazmun yaratmak da moda oldu birader. Önüne gelenin şiirinde şahsi icat ürünü mazmunlar belirmeye başladı. Milli hafıza diye bir şey var değil mi? Her şey de şahsileştirilemez ya! Ödüm patlıyor “telgraf” dedi-ğimde kimler saldıracak diye. Birisi tiyatroyu almış, biri vapuru, başka biri başka bir şeyi. Osmanlı'ya yeni girdiyse canı isteyen kullanır birader. Fuzulî, kaşı yaya benzettiye Bakî de öyle yaptı, Nedim de. Biz o gele-nekten gelmiyor muyuz, ne farkı var bu devrin?

—Artık modern sembol ve imgelere dönüştü pirim mazmunlar. Biraz da ayak uydurmak lazım.

—Benim dönüşmeye, yenileşmeye karşı olduğumu kimse söyleyemez. Lütfen çarpıtmayın konuyu. Dedi-ğim şu efendi, milli hafızada mazmunların karşılıkları gizli iken, sahibi belli olan sembollerde her hafızada benzer anlama gelmemek üzere yer alır. Korkmayın, rahat olun!

Yeni mazmunlardan rahatsızlık duyan da çoktur. Onlar Fuzulî geleneğinden gelenlerdir. Ufak tefek atışmalar, muzipçe takılmalar olsa olsa bu işe verilen önemden, tatlı rekabetten olurdu. Yalnız bu buluşma-larda tatsız olaylar olduğunu da duymuş, onu da artık görmezden gelmiştim.

Yemek molasından sonra şiir faslı devam etti. Bir ayda ne çok yeni şiir yazılmış meğer. Herkes kendi şiirinin okunmasını dört gözle bekliyordu. İşte tam o sırada salona büyük bir gürültüyle biri girdi. Adeta ar-kasından itirilmiş gibi salonun ortasına kondu. Elin-deki kâğıdı Hüsnü Efendi'ye doğru sallıyor, bir taraf-tan da “Ne hakla! Ne hakla!” diye bağırıyordu. “Size okuduğum şiirimdeki mazmunumu ne hakla kendi şi-irinizde kullanırsınız? Bu yakışıyor mu size? Hem de Celile Hanım'a okumuşsunuz. Üstelik benim mazmu-numla yazdığınız şiirle benim sevdiğime aşkınızı ilan etmişsiniz. Siz nerede gördünüz buharlı gemileri? Aşk ateşiyle kavrulan kalbinizi vapur ocağına benzetmişsi-niz. Nerede gördünüz Hüsnü Bey? Ben o gemilere iki yıldır müfettişlik yapıyorum. Vapur ocağına atılan kö-

mürün kürekle maşasının ölçüsüne kadar bilirim. Hem mazmunumu kullanıp hem de hayatta tek sevdiğim, aşkımdan yüzüne bakamadığım sevdiğime bu şiiri nasıl gönderirsiniz? Sizde insanlık yok mu?”

Havada sinek vızıldasa duyulur, hafif yıpranmış parkelerin üstünden tahtakurusu geçse hissedilirdi. Hüsnü Bey gözlerini sohbete devam eder gibi genç adama kaydırdı:

—İzin mi almalıydım sizden? Ne için, buharlı geminin ocağı için, öyle mi? Ya da Celile Hanım’a şiir yazmam için izin almalıydım. Siz kimsiniz kuzum, siz kimsiniz? Çıkın dışarı!

Adam dikildiği yerde, elinde küçük kâğıt parçasıyla öylece kalmıştı. Salonda oturanlardan biri genç adama seslendi:

—Beyefendi, gören de sizin buharlı gemi icat ettiğinizi zannedecek. Utanmasanız onu da söylersiniz.

Genç adam, hani söyleyecek çok sözünüz olur da ağzınızı açasınız gelmez ya, işte tam da öyleydi. Herkese tek tek baktı. Bir yerlerden sinek vızıltısını bastırarak bir ses, ortaya laf attı. Namık’ın sesiydi büyük ihtimalle, “Keşke haber verseydiniz Hüsnü Bey!” der gibi oldu.

Hüsnü Bey henüz çok genç olan Namık’a da söylendi:

—Olur olmaz encümene çağırdıklarımız da mı bize kafa tutacak? Beğenmeyen gelmesin beyler.

Genç adamın elindeki kâğıt yere düştü. Yanakları buharlı geminin ocağına kürekle kömür atmış gibi al al oldu. Gözleri birazcık kısılma akan yaşları durduramayacak kadar doluydu. Sırtını döndü, çaresizliği omuzlarından ayakuçlarına kadar üstüne sinmiş halde gitti.

Birkaç kişi “yazıktır!” diyecek oldu, Hüsnü Bey’in tayfası hemen müdahale etti. Genç Namık bugün başka şiir okumak istemediğini söyleyerek keyifsizce müsaade istedi.

Şöyle baktım oturanlara. Hiçbir şeye karışmayacak, ağzımı bile açmayacaktım. Konuşmak havaya bırakılan sözcükler değil miydi? Kimin işine yarardı? Burada işini bilerek yapan, düzgün, adaletli insanların arasında kalacaktım ömrüm yettiğince. Rekabet, yalan, iftira, bunlar olmayacaktı ama olmadı. Çıktım kapıdan. Sert ayaz ciğerlerime işlerken koştum koştum. Değişen zaman değil, bendim. Yapamadım. Orada da yapamadım. Gitmesem olmazdı. Bilmezdim. İki elimle ayazda kendime sarıldım. Sarıldım. Gitmesem bilmezdim.

Sevgi Erol Öçal

İNSANLAR

Eskiyen duvarlara işler biri kanaviçe
Çizer diğeri divit kalemle çekilen zulmü
Birileri ayaklarını sürür bulutların izinde
Kimse gülmez hep boğuşur öteki
Çoğu yağar karanlık gecelere
Kimi ışık olup aydınlatır sabahı
Birkaçı yürüyüp deniz balıklarıyla
Bazıları koşarlar rüzgarın kızlarıyla
Hiçbiri ekmez sokağa ölümün çiçeğini
Herkes tutar ucundan Hürriyet kavgasını
Hepsi içer güneşten direniş sevgisini
Büyük bir dehliz çeker herkesi
Var olan ne varsa yutar her şeyi
Kaybolan zamanın hiçlik sancısı
Yokluğun acı kıvrık sesleri
Uzaklardan çağırır bu ses
Boğuk isli ve de hisli
Koşar adım gider kimisi
Öteki sessiz bekler vaktini
Ötüşür martılar kanar anılar
Kedere kilitli debisi yüksek soluk tenler
Bekler bekler bekler
Adressiz Turnalar uçar ufukta
Biri Birileri Bazıları Kimse Herkes Hiçbiri Çoğu Hepsi
Kimi Birkaçı Başkası Öteki
Hep bekler bekler bir sesi sesleri bekler...

Tanpınar'ın Kedisi / Haydut Yahut Kafka

Demet Tuğrul Yüceil

Tanpınar'ın kucağında yemyeşil gözleriyle objektiflere bakan kara bir kedi...

Kimine göre adı Haydut kimine göre Kafka idi.

Selim İleri, yaygın olan görüşü doğru kabul etmiş olmalı ki Tanpınar'a adadığı, solgun bir gül kırılğanlığı ile bezenmiş *Yaşadınız Öldünüz, Bir Anlamı Olmalı Bunun* kitabında "Fotoğrafta siz mi sığınmışsınız Haydut'a, Haydut mu size..."¹ diye bahsetmiş.

Sahi kedi mi sığınmıştı Tanpınar'ın kucağına yoksa Tanpınar mı yalnızlığını doldurmak istemişti kedi ile...

Eski bir hapishaneden bozma, rutubetli, basık Narmanlı Yurdu'nda kitaplar, defterler, kağıtlar, sigara izmaritleriyle dolup taşan küllükler, boş kahve fincanları, fındık kavanozları ve Nembotal'lerle bir başına yaşadığı odasında "Kediler benim nazlı saatlerimdir." diyerek ağırladığı kedisi, ona kimsenin veremediği koşulsuz sevgiyi mi veriyordu?

Onu olduğu gibi kabul etmeyen, hassasiyetlerini alay konusu yapan, arkasından lakaplar takan, başarılarını görmezden gelip ondan bir kuru takdiri bile çok gören çevresindekiler; onu yalnızlığın, anlaşılmazlığın ve değersizliğin kucağına bırakmışken üstelik...

Belki de Haydut ile bunlara duyduğu gizli öfkenin intikamını alıyordu.

Nazlı Eray'ın edebiyatımızdaki büyüğü gerçekçiliğin en güzel ifadelerinden biri olan *Aydaki Adam Tanpınar* romanında da bu kara kediye rastlarız.

Nazlı Eray'a göre Kafka'dır adı. "Simsiyah bir kedi bacağıma süründü. Tanpınar'ın kedisi olmalıydı bu. Belki de Kafka idi."²

Peki, gerçekte ne idi? Haydut mu yoksa Kafka mı?

Kara kedisine Kafka gibi kara talihinin bir nişanesi olarak KAFKA adını vermiş olabilir mi, neden olmasın?

1951'de Cumhuriyet gazetesindeki makalesine göre Tanpınar, daha çok gençken Kafka'yı okumuş ve ondan etkilenmiştir. (Kafka'nın ilk Türkçe çevirileri 1950'lerde olsa da büyük ihtimalle Fransızca çevirilerine ulaşmıştır.)

"Bir gün Ankara Palas'ta, benden yaşlı ve çok zeki tanınmış bir münevverimizle konuşuyordum. Elimde bir Kafka vardı. Kitabı aldı, elinde evirip çevirdikten sonra yüzünü buruşturdu. Benim gibi zeki bir gencin [...] böyle mülevves (iğrenç, pis) şeyleri, bu cinsten dejenere muharrirleri okumasını hiç doğru bulmadığını, fakat kabahatin bizde olmadığını, asıl kabahatin bu gibi kitapları memlekete serbestçe sokan hükümette olduğunu söyledi. Hayretimden donup kalmıştım. Bir lahzada 1923 inkılabından seksen sene evveline, Abdülmecid Han'ın kitaba ve gazeteye sansür koyduğu devre dönüvermiştik. Kendisine düşüncemi söyleyince masasını bana bırakıp gitti. Hayatta övünebileceğim tek zaferim belki budur, yani kitaptan korkan, düşünceye had çekmek isteyen bu adamı yanımdan kaçtırmamdır."

Ayrıca mektuplarında ve günlüklerinde Kafka'nın izine rastlanır.

Örneğin, Adalet Cimcoz'a yazdığı mektuplardan birinde:³

"Senin Kafka tercümen hârika." diyor.

Mektuptan öğrendiğimize göre Adalet Cimcoz, Kafka'nın *Milena'ya Mektupları*'nı Türkçeye çevirmiştir ve Tanpınar bu çevirinin kitap olarak basımı için Ter-

³ *Tanpınar'ın Mektupları*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, s.177

¹ Selim İleri, *Yaşadınız Öldünüz Bir Anlamı Olmalı Bunun*, Everest Yayınları, 4. Basım, s.189

² Nazlı Eray, *Aydaki Adam Tanpınar*, Doğan Yayınları, 1. Basım, s. 209



cüme Bürosunda görevli Suut Kemal Yetkin ve Bedrettin Tuncel'e mektup yazmıştır.

"Kardeşim Bedri" diye başladığı mektupta şunları söyler:

"Biliyorsun ki bu mektuplar sade Kafka'nın eserlerinin anahtarı değildir, modern hâlet-i ruhiyenin yahut psikolojinin, bir çeşit atmosferin de – Valery'nin dediği gibi birçok kelime ile izahı kabil bir meseledir bu- en iyi izahını verir. Bu itibarla Türkçede neşri ben- ce çok faydalıdır."

"Ben Kafka'yı Gide vasıtasıyla tanıdım. Galiba sen de. Gide'nin bu mektuplar için çok güzel bir cümlesini hatırlıyorum fakat yerini bulamadım.⁴

Suut Kemal'e ise;

"Aziz Suut, çok sevdiğim dostum Adalet Cimcoz Hanım Kafka'nın sevgilisine yazdığı mektupları tercüme etti. Sekiz senelik bir gayretin mahsulü bir başarıdır bu. (...)."⁵ diye seslenmektedir.

Günlüğünde de 20 Ağustos 1953'te Paris'te Macit

Gökberk, eşi ve Fikret Mualla ile yemek sohbetinde Kafka'dan, Sartre'dan, Camus'tan bahsedildiğini anlatıyor.⁶

Kafka'nın eserlerindeki modern insanın özgüven eksikliği, değersizlik hissi, dünyayı kasıp kavuran savaşların ardından yitip giden yaşama sevincinin yerini alan varoluşsal sancıları, ümitsizlik ve tüm bunların getirisi olarak topluma ve kendisine yabancılaşmasının alegorik ifadeleri, karşısında Tanpınar da iliklerine kadar ona hayranlık hissetmiş olmalıdır.

Zira o da huzursuzluğun, karamsarlığın, geç kalmışlığın, değer görememe ve anlaşılamamanın ağına takılıp kalmış nadide insanlardan biridir.

Ve yine Tanpınar da Kafka gibi, sevdiği kadınlarla huzurlu, düzenli bir ilişki kuramamıştır.

Günlüklerinde parasızlıktan ve hastalıklarından sayfalarca bahseden Tanpınar'ın her hastalık belirtisinde soluğu Cerrahpaşa'da almasının bir nedeni de veremden genç yaşında ölen Kafka gibi olmaktan korkması olabilir mi?

⁴ *Tanpınar'ın Mektupları*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, s.284

⁵ *Tanpınar'ın Mektupları*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, s.284

⁶ *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, Hazırlayan: İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, s.98

Ahmet Rifat İlhan**BUHURDANLIK**

Gözüm, gönül gözüm, gönlüm
Açıldı hayatın buhurdanlığıyla
Duman duman saçıldı,
Serpildi fidan,
Çiçek açtı dünyaya.

Boşaldı elim ayağım
Görünce çiçeği saksıda,
Boynu bükük, kurumuş toprağı, terkedilmiş,
Ne olacak dedim
Toprağı, suyu, güneşi olsa da . . .

Benim de var her şeyim görünürde ama
Gözüm, gönül gözüm, gönlüm
Kapandı hayatın sıradan boşluğuna,
Duman duman saçıldı
Açmadan solan fidanın yasıyla.

Boşaldı elim ayağım,
Tutunamadı ruhum
Terk edilmişliğin kıyısında,
Benliğim çekildi bedenimden
Hayatın buhurdanlığına.

**AHMET RIFAT İLHAN**

1971, Aydınlıköyler-Ankara doğumlu. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Çevre Mühendisliği Bölümü lisans, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Toprak Bilimi ve Bitki Besleme Bölümü yüksek lisans mezunu. Bilim Sanat Edebiyat Derneği (BİSED), Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mezunları Derneği (ODTÜ-MD), Türkiye Toprak Bilimi Derneği (TTBD) ve Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS) üyesi. Dergi yayın kurullarında bulunarak editörlük yaptı. Bilimsel ve teknik makale, kitap incelemesi, öykü ve şiir türündeki yazıları başta Varlık ve Şiirden dergileri olmak üzere birçok dergi, e-dergi, internet sitesiyle yarışma seçki kitaplarında yer buldu. Katıldığı öykü yarışmalarında çeşitli derece ve ödüller aldı. Bazı derleme kitaplarıyla antolojilerde de eserleri yayımlandı. *Huzurlu Kuşuklar*, 2022 yılında Klaros Yayınları'ndan çıkan ilk şiir kitabı. 2024 yılında Pikaresk Yayınevi'nden çıkan ikinci şiir kitabıysa *X Hâli*. İlk öykü kitabı *Köpük Beyazı*, 2025 yılında Muhtelif Kitap etiketiyle çıktı.

Pazaryalnızlığı

Tezer Özlü ve Hayatta Kalma Biçimi Olarak Yazmak Üstüne.

Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Bir İntiharın İzinde Yapıtları Üzerine Bir İnceleme*

Norbert Müller

Tezer Özlü, "Pazaryalnızlığı" ile ilk defa Cenova'ya yaptığı bir yolculuk sırasında karşılaşır, ancak bu ruh hâli yaşadığı hiçbir yerde onun peşini bırakmaz. Bu duygu, İstanbul bohemlerinde olduğu kadar çocukluğunun geçtiği Batı Anadolu kasabası Simav'da ve Berlin'de de varlığını sürdürür. Özlü, 1980'lerin başında burslu olarak bulunduğu Berlin'de *Bir İntiharın İzinde*** adlı yapıtını doğrudan Almanca olarak kaleme alır. Bu metinde, özellikle Almanca'daki birleşik sözcüklere (Komposita) karşı neredeyse şefkatli denebilecek bir yakınlık hissedilir. Anadili olmayan bir dilde yazan Özlü, dünyayı yeniden düzenlemek için bu dilsel olanağı sahiplenir: "Pazarsokakları" (*Sonn-tagsgassen*), "Pazarinsanları" (*Sonntagsmenschen*) ya da "Pazarotobüsleri" (*Sonntagsbusse*).

Pazaryalnızlığı; hüznün, huzursuzluk ve yalnızlığın kendine özgü bir karışımı olarak, Özlü'nün durmaksızın yollara düşüşünün bir itici gücü hâline gelir. "Dünyayı yalnızca yolculuklarda, trenlerde ve rayların üzerinde hissedebiliyordum," diye yazar. Aynı zamanda onun takıntılı denebilecek okuma tutkusunun kökü de burada yatar; çünkü çevresinin ondan esirgediği benliğinin koşulsuz kabulünü, sadece kitaplarda bulabilmiştir. Nitekim bu varoluşsal mecburiyet yazımsal bir eyleme dönüşür. Özlü bunu, "en büyük delilik" diye tanımlar, "klinik olarak kabul gören delilikten daha da büyük bir delilik"tir bu.

Ancak yıllarını psikiyatri kliniklerinde geçiren Özlü için yazmak, bir maniden çok daha fazlasıdır: Elektroşoklar ve ilaç tedavilerinin aksine, onun için gerçek iyileşmenin aracı olur. İlk romanı *Çocukluğun Soğuk Geceleri*nde*** –1980 yılında Türkçe yayımlanan ve Deniz Utlu'nun yeni Almanca çevirisiyle tekrar okura sunulan bu yapıtta – Özlü, 1950'li yıllardaki çocukluğunu, ailevi baskılar, dinsel daralmalar ve okul disiplininin kuşattığı bir dünya içinde anlatır. Sadece edebiyat –Dostoyevski, Çehov –ve erken cinsel keşifleri bu donmuşluklara çıkış noktaları açarlar.

Ama gölgeler uzundur: İlk intihar girişimi ve ilk kez bir psikiyatrik tedaviye alınması bu yıllara rastlar. Aradan

Fotoğraf: Kalem Agency / SV



onlarca yıl geçmesine rağmen, memleketindeki küçük burjuva dünyasının yarattığı bunaltı onu, fantom bir ağrı gibi takip etmeyi sürdürür: "... radyodan futbol maçları yayınlandığında, sokaklarda kavga eden insanların sesleri yankılandığında, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek istiyorum... daima."

Hızlı Bir Zaman Akışında Yaşamak

Özlü, başkalarının sözde "normal" yaşamlarını ve kendi hayat taslağını, keskin ve alaycı bir yalınlıkla karşı karşıya koyar: "Otobüse biner gibi öyle kolayca evlenmiyor; ya da durakta iner gibi çabucak boşanmıyorlar."

Kafka, Pavese ve Bachmann'ın çevirmenliğini de yapan Özlü, kendi hayatını da adeta hızlı bir zaman akışında yaşar. Henüz 43 yaşındayken gelen erken ölümüne dek üç kere evlenir. Bu dur durak bilmezlik onun estetiğine de yansır: Her iki yapıtında da çizgisel anlatıyı kırar. Anısal parçalar birdenbire belirir, aniden kesilir ve dönüşmüş olarak yeniden geri gelirler. Zamansal olduğu kadar mekânsal bir kesiklik yaratan bu yapı, anlatıcının parçalanmış ruh hâlini okura doğrudan deneyimletir. Tam da Özlü'nün hayranlık duyduğu Cesare Pavese'nin düşünsel bağlamında: "Çevre betimlenmemeli, aksine duyular aracılığıyla yaşanmalıdır."

Çocukluğun Soğuk Geceleri bu anlamda yalnızca içe dönük bir benlik sorgulamasından daha fazlasıdır. Eser, toplumsal güç ilişkilerinin bir sismografi niteliğini taşır:

Aile, okul, psikiyatri ve devlet, ataerkil baskının ördüğü bir ağ içinde birbirine bağlanırlar ki bu durum 1980 askeri darbesinin ardından sistematik siyasal takibat dönemine dönüşür. Roman, tüm bu dışsal kuşatılmışlığın ortasında insan olmanın özüne dair temel bir soru yöneltir: "Hiç kimse mevsimlerin, günlerin ve gecelerin yaşamın ta kendisi olduğundan söz etmiyor. Hep bizi, birtakım öğretilerle bir şeylere hazırlıyorlar. Ama neye?"

Çocukluğun Soğuk Geceleri bu derin huzursuzluğun kökenlerini yeniden kurarken, *Bir İntiharın İzinde* Özlü'nün yaşamındaki göçebe ruhu, yolculuğun dinamiğine dönüştürür. Eser, 1984 yılında ilk defa Özlü'nün kendi yaptığı Türkçe çevirisiyle yayımlanmış, oysa Almanca özgün metin kırk yıl sonra okurla buluşabilmiştir. Bu bağlamda yapıt, biyografik kırılmalıyı yoklayarak ilerleyen, yerden yere kaçan bir yeniden yazılımın tanığı olarak ortaya çıkar.

Cesare Pavese, Franz Kafka ve Italo Svevo'nun izlerini takip ederek Avrupa boyunca yapılan tren yolculuğu –yaşam öyküleri intihar ya da derin varoluşsal umutsuzluklarla damgalanmış bu yazarların peşinden gidilen– Özlü için yalnızca edebiyat tarihine yönelik bir gönderme değildir. Bundan daha çok; kentler, diller ve metinler arasındaki bu "arada kalmışlık" durumu, köklü bir öz sorgulamaya dönüşür: Varoluş istenci ne anlama gelir? Ve dünyaya yabancılaşmanın geri dönülmez bir yenilgiye dönüştüğü o sınır, tam olarak nereden geçer?

Bişimsel Yalınlık

Burada Özlü'nün ölümlerle kurduğu derin bağ açıkça ortaya çıkar: "Bana, yalnızca ölümler cesaret verirler. Betimlemelerinin içinde yaşadığım ölümler." Aynı zamanda metin, yakınlık ve arzusun deneyimine de sürekli olarak açılır. Yolculuğu sırasında bedensel yakınlığın özgürleştirici anlarını yaşar; bunların en yoğununu ise, tam da Pavese'nin yaşamına son verdiği otelde, karşılaştığı genç bir İtalyan'la paylaşır. Bu genç adam ona, edebi hac yolculuğunun varış noktası olan Pavese'nin memleketi Santo Stefano Belbo'ya kadar eşlik eder. Oradaki tepede sevişirler.

Bir İntiharın İzlerinin Peşinde üslup olarak Özlü'nün ilk kitabından daha yalındır. Bu biçimsel yalınlık, ölüm ve yalnızlık üzerine düşüncelerine boşucu bir yoğunluk kazandırır. Nadiren kuru ve ince bir ironi kendini gösterir. Örneğin, Einaudi Yayınevi'ni ziyaret ettiğinde, Pavese'nin bir zamanlar çalıştığı odanın bir anma mekânı olarak korunmadığını şaşkınlıkla fark eder. Buna karşılık sonuçta aldığı kısa ve kayıtsız yanıt ise o, "Dante değildi" olur.

Özlü'nün Italo Svevo'nun kızı Letizia'yı ziyareti ise

özellikle etkileyicidir. Seksen yaşını aşmış olan Letizia, köklü bir burjuva hayatının sağladığı düzen içinde yaşamaktadır; bu durum, Özlü'nün sürekli hareket hâlindeki, yerleşik olmayan varoluşuyla keskin bir tezat oluşturur. Bu dakikada iki zıt yaşam taslağı karşı karşıya gelip birbiriyle çarpışır ki bu Özlü'yü dikkat çekici bir sonuca ulaştırır: "Karşılaştığım bütün erkeklerle yaşadığım mutluluk, belki de Letizia'nın hayatı boyunca tek bir erkekle yaşadığı mutluluk kadar büyüktür." Bu, kendini gerçekleştirme-yeniden giden yolların farklı olabileceğinin kabulüdür, kendi ödünsüz yaşam güzergâhını küçümsemeden.

Tüm bu melankoliye ve ölüme yakınlığına rağmen, Özlü'nün yapıtı özünde bir sevgi: Bedensel coşkunun, yazına duyulan tutkulu bağlılığın ve koşulsuz bir insanlığın tanıklığıdır. Özlü, burjuva yaşam kalıplarını kırar ve dışlayıcı, sahiplenici ilişki anlayışının karşısına çok daha geniş, neredeyse ütöpik bir sevgi kavrayışı koyar: "İkili ilişkiden her zaman kaçındım. Sevgi denen sonsuz duyguyu tüm insanlara dağıtmaya çalıştım."

Bazen öz olanı söylemek için sadece üç yüz sayfa bile yeterlidir; her kendini arayış, destansı bir hacim gerektirmez. Roberto Bolaño, otobiyografik bir metin parçasında, bir kitapçının müşterilerine şu soruyu yönelttiğini anlatır: Ölüm cezasına çarptırılmış birine hangi kitap armağan edilmelidir? Yaşam yorgunları kadar yaşama sevinciyle dolu olanlara da Tezer Özlü'nün yapıtlarıyla yardım edilmiş olunacaktır. Çünkü bunlar, sözcüğün gerçek anlamıyla hayatta kalma kitaplarıdır.

Almanca'dan Türkçe'ye çeviren: **Aysen Ritzauer**

***Norbert Müller:** Sonntagsverlassenheit, Über Tezer Özlü und das Schreiben als Überleben. Zu den Prosawerken *Die kalten Nächte der Kindheit* und die Suche nach den Spuren eines Selbstmordes,

VOLLTEXT 1/2026 – 18. März 2026, Viyana, Avusturya

****Tezer Özlü:** *Suche nach den Spuren eines Selbstmordes* Suhrkamp, Berlin 2024.

Yaşamın Ucuna Yolculuk, Almanca'dan Türkçeye çeviri Tezer Özlü, Ada Yayınları, İstanbul 1984.

*****Tezer Özlü:** *Die kalten Nächte der Kindheit*. Türkçe'den Almanca'ya çeviren Deniz Utlu. Suhrkamp, Berlin 2025

Çocukluğun Soğuk Geceleri, Tezer Özlü, Derinlik Yayınları, İstanbul 1980.

NORBERT MÜLLER: 1963 yılında Aachen'da doğdu; Berlin'de yazar olarak yaşamaktadır. Yapıtları: *Der Sorgengenerator* (Residenz, 2004) ve *Easy Deutschland* (Residenz, 2007) dahil olmak üzere birçok roman ve tiyatro oyununun yazarıdır.

Senem Gökel

ANNELER

I

Tanrı yağmurla indi:

Gri bulutları arkasına pelerin diye giyiyor
Nisan'da sarı tarlalar
Aynalı akasyalar ışıldıyor
Bahşeden ve bağışlayan
bahar güneşinin
ıslak kolları arasında –
annelerin ölü bebeklerin başını
alması gibi avuçlarına.

Her şeyin verilip sonra alındığı,
Artık hiçbir şey istemez olmuş bizim gibi yabanîler,
gitmeye karar vermişken,
dolanıyordur hâlâ buralarda

Doğumdan sonra anneler
tapmaz olur hiçbir tanrıya.

II

'Arkamı dönünce nefesin kesilsin',
diyor tarlada çalışan Ayni Hanım
Ağlayıp duran
dokuzuncu bebeğine

Kabul olunuyor duası.

SENEM GÖKEL 1982 yılında Lefkoşa, Kıbrıs'ta doğdu. 2006 yılında DAÜ İngiliz Dili ve Edebiyatı lisans programından mezun oldu. 2022 yılında SOAS, University of London'da tıp tarihi alanında yaptığı doktorasını tamamlamıştır. Şiirleri, 2005'ten bu yana çeşitli antoloji ve dergilerde yayımlandı. Şiir ve şiir çevirilerinin yer aldığı dergiler arasında *Varlık* 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*, *Küçürek Öykü*, *Isırgan*, *Hasat* fanzin, *Yitik Ülke* edebiyat dergilerde yayımlandı. Ortaöğretim kurumlarında öğretmen olarak görev yapıyor.

Web-sitesi: www.senemgokel.com

Foto: Mehmet Nevzat Erdoğan



ÜTOPYA VE KENT

Islık çalar
gecenin kapısında –
Gök tabakayı ayıran ince hüzme,
parlar pelerinli kuşun tüylerinde
Bekler çalıda kelebek

Ayak sesleri
geçip gider derin bahçeden

Çare bulmaya gider
neon maviyle aydınlanan
kazınmış şeylere –
başı ve düşü gibi

Yatağım tahtımdır altımda
Nar, gül, Akdeniz sahili –
gövdemin, kaçıış umanın düşünde

Burası küt, steril, saksağan biliyor yerini
Yine de yaşatır bulabildiklerimiz bizi.

İNCELEME

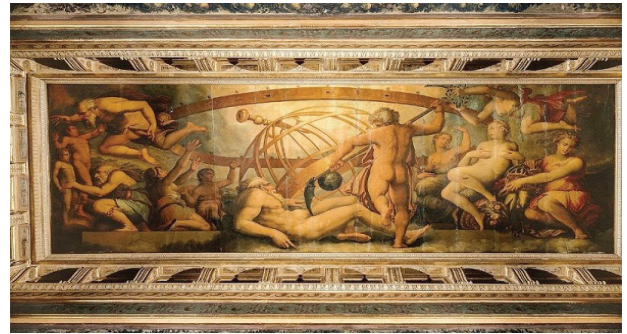
Tanrıça Afrodit'in Adası: KIBRIS

Meltem Güler*

MÖ 8. yüzyılda Homeros'tan Geç Antik Çağ'a uzanan Antik Yunan ve Latin edebiyatı, Kıbrıs'ı "Tanrıça Afrodit'in adası" olarak yüceltir. Afrodit'in² doğumuna ilişkin anlatılar, MÖ 8. yüzyıla tarihlenen Hesiodos'un *Theogonia*'sında ve MÖ 7. yüzyıla tarihlendirilen, tanrılara övgü niteliği taşıyan "Homerik İlahiler" (*Homeric Hymns*)³ koleksiyonunda yer alır. Bu ilahiler arasında tanrıçaya adanmış Beşinci, Altıncı ve Onuncu ilahiler (*Homeric Hymn to Aphrodite*), Afrodit'i Kıbrıslı olarak selamlar. Geç Helenistik ya da Erken Roma Dönemi'nde derlenen ve "Orfeus İlahileri" olarak bilinen 87 şiirlik koleksiyonun Afrodit'e adanan elli dördüncü ilahisi de tanrıçayı Kıbrıslı kimliğiyle sunar (Demiralp, 2011: 101).

Hesiodos'un *Theogonia*'sına göre denizden doğan tanrıça, ilk kez Kıbrıs kıyılarında karaya ayak basar. Mitin kökenine ilişkin anlatıda Gaia, oğlu gök tanrısı Uranos ile evlidir; ancak bu birliktelik uyumdan yoksundur. Sevgi temeline dayanmayan bu birleşmeden doğan Titanlar, Kikloplar ve Hekatonkheirler'den nefret eden Uranos, çocuklarını Gaia'nın karnına, yani Tartaros'a hapseder. Bu duruma son vermek isteyen Gaia, oğullarından Kronos'u babasına karşı harekete geçmeye ikna eder. Dişli bir orakla (kimi anlatılarda adamant, kimilerinde çakmaktaşı) Uranos'u hadım eden Kronos'un kestiği uzuv denize düşer; güney Yunanistan'daki Kythera açıklarından sürüklenerek Kıbrıs kıyılarına ulaşır. Deniz yüzeyinde oluşan beyaz köpükten (*aphros*) ise "korkunç ama eşsiz güzellikte bir bakire" olarak betimlenen tanrıça Aphrodite doğar.

*Ak çeliğin kestiği hayalara gelince,
Dalgalı denize atar atmaz onları
Gittiler engine doğru uzun zaman.
Ak köpükler çıkıyordu tanrısal uzuvdan:
Bir kız türeyiverdi bu ak köpükten.
Önce kutsal Kythera'ya uğradı bu kız,
Oradan da denizle çevrili Kıbrıs'a gitti.
Orada karaya çıktı güzeller güzeli tanrıça,
Yürüdükçe yeşil çimenler fışkırıyordu
Narin ayaklarının bastığı yerden
Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar
Bir köpükten doğduğu için,
Güzel çelenkli Kytheralı da dediler ona
O adanın kıyılarına uğradığı için,
Kıbrıslı da derler, oranın sularından çıktığı için,
Philomedeia da derler hayalardan türedi diye.* (Hesiod, 2016: 10, 185-190-195).



Görsel 1: Giorgio Vasari'nin Floransa'daki Palazzo Vecchio'da bulunan bu freski, Kronos'un, babası Uranos'u hadım etmesini tasvir etmektedir. Kronos kestiği cinsel organları denize attıktan sonra köpüklerden Aphrodite doğar.

(C: SCALA, FLORENCE).

Dalgalar tarafından önce Kythera'ya, ardından denizle çevrili Kıbrıs'a taşınan Aphrodite, buradan Eros ve Himeros eşliğinde tanrıların meclisine yönelir:

¹ Dr., ORCID: 0000-0001-6833-286X, meltemguler1970@gmail.com

² Bazı metinlerde Tanrıçanın adının orijinal olarak Aphrodite (Yunanca transliterasyonu) kullanımı bulunmakla birlikte, burada Türkçe akademik metinlerde daha yaygın olarak kullanılan Afrodit tercih edilmiştir.

³ *Homeric Hymns* (Homerik İlahiler), tanrılara tapınmalarda veya şölenlerde okunan 33 şiirden oluşan bir külliyattır.

*Doğup da yürüyünce tanrılara doğru
Eros'la Himeros takıldılar hemen peşine,
ilk günden bu oldu onun tanrılık payı
İnsanlar arasında da, ölümsüzler arasında da;
Ona düştü kız cilveleri, gülüşmeleri, oynaşmaları,
Sevmenin, sevişmenin tadı, büyüü. (Hesiod,
2016: 10, 200-205)*

Antik metinlerde Afrodit'den sıklıkla Kıbrıslı ya da Paphoslu olarak söz edilir. Arzu, cinsellik ve aşk tanrıçası olarak betimlenen Afrodit, deniz köpüğünden doğarak Kythera'ya ulaşır; buradan Mora Yarımadası'na geçer ve nihayetinde kültünün başlıca merkezi olan Kıbrıs'taki Paphos'a yerleşir. Mitolojik anlatıya göre tanrıçanın ayak bastığı her yerde toprak canlanır, otlar ve çiçekler filizlenir. Homerik İlahiler içinde Afrodit'e adanan Altıncı İlahi'de⁴ bu sahne ayrıntılı biçimde tasvir edilir: Batı rüzgârı Zephyros'un nemli soluğu, tanrıçayı köpükler üzerinde Kıbrıs kıyılarına taşır; burada Themis'in kızları Horae (Mevsimler) onu sevinçle karşılayarak göksel giysilerle donatır. Altın taç, değerli takılar ve zarif süslerle bezedikleri tanrıçayı daha sonra tanrıların huzuruna çıkarırlar. Afrodit'in güzelliği karşısında büyülenen tanrılar ise onu hayranlıkla karşılayarak kendi yanlarına almak ister.



Görsel 2: Tanrıça Afrodit, denizden doğuşunda Horae (Mevsimler) tarafından giydirilmiştir. Kabartma, Ludovisi Tahtı. MÖ yaklaşık 470-460. (Roma Ulusal Müzesi, Roma).

Greko-Romen mitolojisinde, denizden doğan tanrıça Afrodit'in (Roma mitolojisindeki karşılığı Venüs), Kıbrıs'ın güney kıyısında yer alan ve geleneksel olarak haritalarda Petra tou Romiou olarak işaretlenen, ancak yaygın biçimde "Afrodit Kayası" olarak anılan noktada köpüklü dalgalar arasından karaya çıktığı

⁴ "Homeric Hymn To Aphrodite" metninin Gregory Nagy tarafından yapılan İngilizce çevirisi kullanılmıştır. *Kosmos Society Text Library*'den bu metine ulaşılabilir.

anlatılır. Tanrıçanın antik dünyada büyük ün kazanan başlıca kutsal alanı ise, bu bölgeye yakın konumda bulunan Pafos'ta—özellikle daha sonraki adıyla Pala-iapafos, günümüzdeki Kouklia köyü sınırları içinde—yer almaktaydı.



Görsel 3. Paphos (Baf) kıyısındaki Petra tou Romiou adlı kayalıklar. Bu kayalığın Afrodit'in dalgalar arasından çıktığı yer olduğuna inanılmaktadır.

Kıbrıs'ta tanrıça onuruna ritüellerin uzun süre varlığını sürdürdüğü Pafos, MÖ 5. yüzyılda Euripides'in *Bacchai* adlı eserinde dile getirildiği üzere "Afrodit'in evi/yuvası" olarak anılır; bu bağlamda Kıbrıs, mitopoetik bir düzlemde "Afrodit'in adası"na dönüşmektedir. Nitekim tragedya metninde yer alan dizeler, bu mekânsal ve simgesel özdeşliği açık biçimde ortaya koyar:

Benim için yuva nerede?

*Ey denizin ortasındaki Kıbrıs,
Afrodit'in evi, yumuşak deniz köpüğünde,
Keşke sana gidebilseydim;*

*Aşkın kanatlarının kıvrıldığı
Ve dünyanın kalbinin zayıfladığı yere—
Evet, Pafos adasına. (Euripides, 1920: 25)*

Bu mitopoetik çerçeve içerisinde Pafos, Afrodit kültünün en önemli merkezlerinden biri olarak öne çıkar.⁵ Tanrıçanın doğum yerini simgeleyen Afrodit Paphia Tapınağı, yüzyıllar boyunca antik dünyanın başlıca hac mekânlarından biri olarak işlev görmüştür. Güneybatı Kıbrıs'ta, Eski Baf olarak bilinen

⁵ Afrodit kültünün diğer önemli bir merkezi de Kythera adasıydı. Peloponnesos yarımadasının Güney-doğusunda bulunan adada Aphrodite'nin bir tapınağı bulunuyordu. Deniz köpüğünden doğduktan sonra Afrodit ilk olarak bu adaya doğru yol almıştı. Bazı metinlerde Afrodit'e Kytheralı denmesinin sebebi de budur. Kythera, Peloponnesos ile yapılan Girit ticaretinin en önemli merkeziydi. Tanrıça'ya atfedilen kültün buradan Yunanistan'a gitmiş olması da muhtemeldir (Graves, 2004: 54).

Palaipafos'ta konumlanan bu kutsal alanın kökeni Geç Tunç Çağı'na kadar uzanmaktadır; tapınak, pagan kültürünün resmî olarak sona erdiği MS 4. yüzyıla dek kesintisiz biçimde kullanılmıştır.

Her bahar tanrıça onuruna düzenlenen festivaler, yalnızca kurban ritüellerini değil, aynı zamanda müzik, atletik yarışmalar ve şiirsel performansları da içeren çok katmanlı bir törensel yapıya sahiptir. Bu yönüyle söz konusu kutlamalar, belirli açılardan Pannathenaia şenliklerini andırmaktadır. Ritüeller, kutsal alanlarda yetiştirilen ve tanrıçaya adanan bitkilerle çevrili mekânlarda, *kiniraty* olarak anılan rahipler eşliğinde gerçekleştirilen alaylarla başlamakta; törenler, Palaipafos'taki tapınakta son bulmaktadır. Antik dünyanın farklı bölgelerinden gelen çok sayıda hacı, aşk tanrıçasına adanmış bu kutsal mekânda ibadet etmek üzere Pafos'a akın etmiştir.

Günümüzde Kouklia sınırları içerisinde yer alan Palaipafos'taki tapınaktan geriye yalnızca sınırlı arkeolojik kalıntılar ulaşabilmiştir; bu durum, yapının tarih boyunca depremler, yağmurlar ve yeniden kullanım süreçlerinde tahrip edilmesiyle açıklanmaktadır (Karageorghis, 2015). Bununla birlikte, UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde yer alan bu alan, Homeros döneminde dahi ün kazanmış olup, MS 4. yüzyıla kadar Afrodit kültünün başlıca merkezlerinden biri olmayı sürdürmüştür.

Palaipafos'ta tanrıçaya adanan ilk tapınağın⁶ inşa edilmesiyle birlikte kurumsallaşan bu kültürün ilk rahibi ya da aracısı olarak Kinyras anılmakta; bu görev daha sonra onun soyundan gelenler tarafından sürdürülmektedir. Pafos'un efsanevi kralı, aynı zamanda müzisyen ve metalürji bilgisiyle tanınan Kinyras figürü, Afrodit ile kurulan yakın ilişki üzerinden, kültürün mitolojik ve ritüel boyutlarının kesişiminde merkezi bir rol üstlenmektedir.

Birçok antik yazar, edebî metinlerinde ya kişisel gözlemlerine ya da dolaşımda olan ün ve anlatılara dayanarak, Palaipaphos'taki tapınağın zenginliği ile Afrodit onuruna icra edilen ritüel pratiklerin niteliğine ilişkin çıkarımlarda bulunmuştur. Çoğu zaman metaforik bir anlatım içinde dile getirilen bu refe-

ranslar; ritüel arınma (banyo), parfüm ve aromatik yağ kullanımı, tütsü yakma, kehanet uygulamaları ve tartışmalı biçimde "ritüel fuhuş" olarak adlandırılan pratiklere işaret etmektedir. Bununla birlikte, bu tür anlatıların doğrudan tarihsel gerçekliği yansıtmaktan ziyade, antik yazarların yorumlayıcı perspektifleriyle biçimlendiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Antik Yunan bağlamında fuhuş olgusu genellikle "kutsal" ve "seküler" biçimler olarak ikili bir ayrıma tabi tutulmuştur. "Kutsal fuhuş" olarak tanımlanan pratiklerin, özellikle Korinthos ve Efes gibi merkezlerde Afrodit tapınaklarıyla ilişkilendirildiği; buna karşılık seküler fuhuşun, kamusal otoritelerin denetimindeki mekânlarda icra edildiği ileri sürülmektedir. Benzer pratiklere yalnızca Akdeniz dünyasında değil, Yakındoğu ve Mezopotamya coğrafyasında, hatta Roma bağlamında da rastlandığı yönünde literatürde çeşitli değerlendirmeler yer almaktadır. Nitekim Stephanie Lynn Budin'in de vurguladığı üzere, "kutsal fahişelik" kavramı, Astarte ve Afrodit üzerine yapılan pek çok çalışmada tekrar eden bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır (Budin, 2002: 102). Bu bağlamda "kutsal fahişelik" ifadesi, kamusal alanlardan ziyade doğrudan kutsal mekânlarla ilişkilendirilen pratikleri imlemektedir.

Palaipaphos'ta Afrodit kültüne atfedilen en tartışmalı uygulamalardan biri, erken dönem bir referansta Herodot tarafından da ima edilen ritüel fuhuştur. Herodot, Babil'de kadınların evlilik öncesinde bekâretlerini yabancı bir erkeğe sunmaları gerektiğine dair bir geleneği aktarırken, bu pratiğin Mylitta (Afrodit'in Asurî karşılığı) tapınağı çevresinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Her ne kadar bu anlatının Babil pratiğini yanlış yorumladığı düşünülse de, Kıbrıs bağlamında ritüel fahişeliğe ilişkin göndermeler daha sonraki metinlerde de varlığını sürdürmektedir. Örneğin Ennius (yaklaşık MÖ 180) ve Ovid (yaklaşık MS 10), Afrodit'in Kıbrıs'ta fuhuş pratiğini kurumsallaştırdığına dair anlatılar sunar; bazı Kıbrıs tapınaklarında bu tür uygulamalara işaret ettiği düşünülen arkeolojik bulguların da tespit edildiği ileri sürülmektedir (Serwint, 2002: 331). Bununla birlikte, söz konusu anlatıların önemli ölçüde ideolojik, ahlâkçı ya da egzotikleştirici bir söylem

⁶ Bazı görüşlere göre, tapınağın Truva Savaşı'nın Yunan kahramanı Agapenor tarafından kurulduğu söylenir.

üretimine katkıda bulunduğu da açıktır. Nitekim bu eğilim, modern döneme kadar uzanmakta; örneğin 20. yüzyılın ortalarında bir Kıbrıs tarihçisinin Pafos'u hem "şan" hem de "utanç" kategorileri içinde değerlendiren ifadesi, bu ikili bakışın sürekliliğini ortaya koymaktadır (Gunnis, 1947: 138–139). Sonuç olarak, orgiastik ritüeller, "kutsal evlilik" (*hieros gamos*) ve fuhuşa ilişkin pratiklerin Afrodit kültüyle bağlantılı olduğu yönündeki anlatılar literatürde sıklıkla tekrarlanmakla birlikte, bu unsurların tarihsel gerçekliği ile söylemsel inşası arasındaki sınırın dikkatle değerlendirilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, Afrodit'in yalnızca erotik ve cinsel pratiklerle değil; aynı zamanda evliliklerin düzenlenmesi ve doğurganlığın korunması gibi toplumsal işlevlerle de ilişkilendirildiği unutulmamalıdır.

Arkaik dönem, Afrodit kültünün özellikle Palaipafos ve Amathous'taki başlıca kutsal alanlarda yoğunlaştığı; bununla birlikte Kıbrıs genelindeki çok sayıda kırsal tapınakta da yaygın biçimde icra edildiği bir evreye işaret etmektedir. Tapınaklarda ele geçen zengin adak materyali, bu kültün tef ve lir eşliğinde müzik icrası, tütsü yakma, dans, kehanet pratikleri ile güvercinler, genç hayvanlar, çiçekler ve çeşitli kapların sunumunu içeren çok katmanlı ritüel formlarına sahip olduğunu göstermektedir. MÖ 5. yüzyılın sonlarına doğru Yunan dünyasında Afrodit kültünün belirgin biçimde gelişmesiyle birlikte, tanrıça etrafında şekillenen zengin mitolojik repertuarın, Kıbrıs'taki erken dönem kült pratiklerinin bazı unsurlarını devraldığı düşünülmektedir. Bu bağlamda Afrodit; güçlü bir cinsel çekim odağı olmasının yanı sıra bakırla ilişkilendirilen bir koruyucu figür ve doğurganlığın teminatı olarak kavramsallaştırılmış; bu nedenle Hephaistos ve Adonis gibi figürlerle ilişkilendirilmiştir.

Kıbrıs'taki temsil pratiklerinde tanrıça ve ona tapan figürlerin zamanla Yunan ikonografik özellikleriyle betimlenmeye başlaması dikkat çekicidir. MÖ 4. yüzyılda Afrodit, kimi tasvirlerde refahı simgeleyen bitkisel bir taç, kimi örneklerde ise kent koruyuculuğunu imleyen kuleli bir taç ile gösterilmektedir. Aynı dönemde, farklı krallıklara ait sikkelerde "koru-

yucu büyük tanrıça" olarak yer alması, onun siyasal ve ekonomik simgeselliğini de ortaya koymaktadır. Bu süreç, Geç Tunç Çağı sonrasında Yunanlıların Kıbrıslı tanrıça figürünü benimseyerek onu kendi panteonlarındaki Afrodit ile özdeşleştirmeleriyle sonuçlanmıştır.

Kıbrıs kıyılarından doğduğu anlatılan Afrodit, Doğu ve Batı kültürel kodlarını bünyesinde birleştiren melez bir figür olarak değerlendirilebilir. Tarihöncesi dönemde uluslararası bakır ticaretinin önemli bir aktarım merkezi olan Kıbrıs, farklı kültürel etkilerin kesiştiği bir temas alanı işlevi görmüştür. Nitekim İngilizce "copper" kelimesinin kökeninin Latince *cyprium* (Kıbrıs metal) sözcüğüne dayanması, ada ile bakır arasındaki güçlü ilişkiye işaret ederken; tanrıçanın "Kypria" (Kıbrıslı) olarak anılması da bu bağın mitolojik düzlemdeki karşılığını yansıtmaktadır. Levant, Mısır, Mezopotamya ve Yunan anakarasından gelen ticaret ağları ve özellikle Miken etkisi, beden ve ruh güzelliğini temsil eden bir doğurganlık tanrıçası fikrinin Kıbrıs'ta yerleşmesine katkı sağlamıştır. Bu çok katmanlı etkileşimler sonucunda, hem yıkıcı hem de yaratıcı nitelikleri bir arada barındıran kompleks bir Afrodit figürü ortaya çıkmıştır.

Tanrıça, yalnızca Greko-Romen mitolojisinde öne çıkan erotik ve çekim gücüyle değil, aynı zamanda Yakın Doğu kökenli İnanna figürünün prototiplerinden devraldığı doğurganlık ve savaşçı özelliklerle de ilişkilendirilmektedir (Serwint, 2002). Sümerlerde İnanna olarak bilinen bu tanrıça, Akad kültüründe İştâr adıyla anılmış; ardından Levant coğrafyasında Astarte ve farklı yerel varyantlarla varlığını sürdürmüştür; Yunan dünyasında Afrodit'e, Roma'da ise Venüs figürüne dönüşmüştür (Hansen, 2000: 12). Bu süreklilik, söz konusu tanrıçanın aşk, cinsellik ve savaş gibi farklı fakat birbiriyle ilişkili alanları kapsayan çok yönlü bir sembolik yapı taşıdığını göstermektedir.

Kıbrıs'taki kutsal alanlarda bulunan adak nesneleri, Afrodit'in özellikle aşk ve cinsellik boyutunun ritüel düzlemde güçlü biçimde vurgulandığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte tanrıça, antik dünya-

da yalnızca aşkın değil; aynı zamanda denizcilerin ve kentlerin koruyucusu olarak da kabul edilmekte, böylece bireysel arzudan kolektif güvenliğe uzanan geniş bir anlam yelpazesi içinde konumlandırılmaktadır.

Sonuç

Antik yazarlardaki referanslar ve arkeolojik kanıtlara bakıldığında, Afrodit denizin köpüğünden doğan ve Pafos'ta tapılan Kıbrıs tanrıçasıydı. Afrodit'in Kıbrıs'ın büyük tanrıçası olarak öne çıkan rolü, Yunan şairleri tarafından kullanılan çeşitli terimlerde yansıtılır. Çoğunlukla Kypris olarak anılır, ancak Kypria, Kyprogenes ve Kyprogeneia olarak da bilinir. 'Kıbrıs Prensesi' (K'yprou despoína), 'Kıbrıs Leydisi' (Potnia K'yprou) ve 'Kıbrıs Kraliçesi' (K'yprou basilís) diye de anılır. Yunan şairleri, bu tür şiirsel ifadelerde ve kayıtlara geçen mitlerde, evrensel güce sahip ve Kıbrıs kült hayatında muazzam bir öneme sahip, çok yönlü ve muğlak bir tanrıçanın oldukça örtülü bir portresini çizerler. Kıbrıs tanrıçasının karmaşık, dirençli fenomeni, din ve kült alanını aşmakta, Yakın Doğu kutsal ortamları, kült uygulamalarıyla ve Batı mitolojileriyle olan benzerliklerinden bağımsız olarak, adanın maddi kültüründe kolayca tanımlanabilen kendine özgü bir kültürel karakter kazanmaktadır. Bu açıdan, şehir krallıkları döneminde Kıbrıs gerçekten de kudretli Afrodit'in adasıydı.

Afrodit kültü Kıbrıs bağlamında yalnızca yerel bir inanç sistemi değil, Doğu ve Batı arasında dolaşan mitolojik, ekonomik ve kültürel etkileşimlerin yoğunlaştığı bir anlam alanı olarak değerlendirilebilir. Arkaik dönemden itibaren şekillenen bu kült, farklı uygarlıkların tanrıça imgelerini bünyesinde eritirken, Afrodit'i hem yerel bir Kıbrıs tanrıçası hem de evrensel bir aşk ve doğurganlık figürü hâline getirmiştir. Bu çok katmanlı yapı, Afrodit'in yalnızca mitolojik bir

varlık değil, aynı zamanda tarihsel, ekonomik ve kültürel süreçlerin kesişiminde oluşmuş hibrit bir temsil olduğunu göstermektedir. Böylece Kıbrıs, Afrodit aracılığıyla yalnızca bir ada değil, antik dünyanın sembolik coğrafyasında yoğunlaşmış bir kültürel bellek mekânı olarak okunabilir.

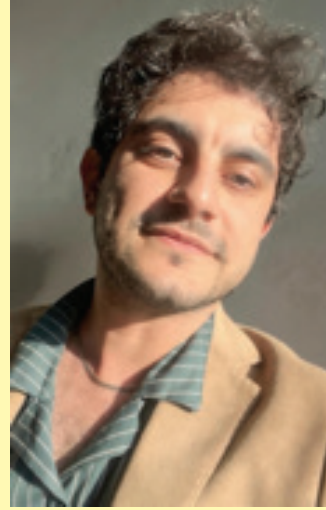
Kaynaklar

- Budin S.L. (2002). "Creating a Goddess of Sex". (Eds. Diane Bolger and Nancy Serwint). *Engendering Aphrodite: Women and Society in Ancient Cyprus* içinde, ss. 315-324. Boston: American Schools of Oriental Research Archaeological Reports 7.
- Demiralp, D. (2011) "Söylenceden Düşünce bilime Kıbrıslı Afrodit-Hesiodos'tan Proklos'a Bir Aşk ve Güzellik Tanrıçasının Öyküsü". *Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık, ss. 98-110.
- Euripides (1920). *The Bacchae of Euripides*. (Çev. Gilbert Murray). London : George Allen & Unwin Ltd.
- Graves, R. (2004). *Yunan Mitleri*. (Çev. Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları.
- Gunnis, R. (1947). *Historic Cyprus: A Guide to Its Towns and Villages, Monasteries and Castles*. London: Methuen.
- Hesiodos (2016). *Theogonia-İşler ve Günler*. (Çev. Azra Erhat ve Sabahatin Eyüboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karageorghis, J. (June 7, 2015). "Aphrodite, Goddess of Cyprus", in the website: *Kyprios Character: History, Archaeology & Numismatics of Ancient Cyprus*. kyprioscharacter.eie.gr/en/t/AH
- Nagy, G. (Çev.). (t.y.). *Homeric Hymn to Aphrodite*. Kosmos Society Text Library. <https://kosmosociety.org/homeric-hymn-to-aphrodite/> (Erişim tarihi: 28.04.2026)
- Serwint, N. (2002). "Aphrodite and Her Near Eastern Sisters: Spheres of Influence". Eds. Diane Bolger and Nancy Serwint. *Engendering Aphrodite: Women and Society in Ancient Cyprus, ASOR Archaeological Reports*, no. 7 (Boston, 2002) içinde, ss. 325-51.

Ulaş Durmaz

MACERA

Zor bir kitap okuyorum, bir süre oldu
Okuması, anlaması zor değil de
Hazmetmek için kaç km sürdüm bisikletimi
Tunalı - Çayyolu arası bi bilsen
ODTÜ, Bilkent, Hacettepe
Pek mühim eğitim alanları buralar
Yakınlarında bir döneme daaaaat
Yahu noldu?
Arkana baksana kardeşim ben geçeceğim
Ben geçeceğim
Ben hemen geçeceğim.
Uyandın baharın Mayıs'ı, erik kütür
Çiçekler sokaklara darbe
Buram buram gülücem, sevincem bak nerdeyse
Bir söz söyleyeceğim şu günde, ses çıkaracağım
O da daaaaat zaaarerrttt
"Zor bir ailede büyümek"
Kitabın adı bu.
Meğerse canlarım bana kaygı ismarlamış
Geleceğe bol tedirgin az huzurlu bir karışım
Mayasına suçluluk, çocukluğunu avm de unuttuk
Birkaç kere kaybolduym
Dünya kocaman, ben küçücük
Kaybolmuşum, hafif ve küçücüğüm.
10 yaşındaki bir çocuk ortalama 3., 4. Sınıfa gidiyor.
Sarhoş içeri girdi Entel Maganda, neredeyse her gece olurdu bu
"Küçüktüm, küçüktüm
Oltayı attım denize..."
Boş şişelere yenisini...
Babam şiir okurdu her gece, hep sınıfımı karıştırırdı
Meğer bundanmış kirasını verdiğim evden olacağımı düşünmem
Sevdiğimde bitmeye mahkum bir fiille birlikte kullanıldığını...
Küvetli bir ev isterdim



Duş alıyorum küvetin içindeyim,
Suyun sıcaklığını ayarlıyorum,
Buradayım yani burası benim
Ben buradayım
Su ılık
O zaman su mutlaka çok soğuk ya da deri soyan sıcak olmalı
Kaybetmeye mahkumsun, iyi giden her şey biter
Bir anda elinden kayıp gidecek istesen de istemesende
Küvette ayaktasın
Çık dışarı bak banyoya
Aldın eline saç kurutma makinasını
Tık diye bir ses geldi, sonra yanık kokusu
Bu ev senin evin
Az sonra evden çıkman lazım
Dışardaki taksi, taksinin vuracağı yerde seni bekleyen insanlar...
Saç kurutma makinası bozuldu
Sen buradasın, hemen, acele
"Bir uçurtma yaptım, telli duvaklı"
Maceraymış şiirin adı.

Ulaş Durmaz 24 Mayıs 1995'te Ankara'da doğdu. Yazı serüvenine 17 yaşında başladı; ilk metni Grajuva felsefe dergisinde yayımlandı. 'Salon Pilot Kalem' ve 'küçük harflerle efendi kişi' mahlaslarıyla geçen üretim sürecinin ardından, BOZUK dergisindeki 'SITKI' şiiriyle dikkat çekti. Bugünlerde haikular yazıyor, deneysel formlarla gündelik hayatı karikatürize ediyor. Bisiklet tutkusu, yüzme ve elektro gitarla beslediği ritim duygusunu, kariyerinin başında çektiği bir free jazz klubi ve kitap sunumlarıyla görsel dünyayla buluşturdu. Şimdilerde ise kurucusu olduğu Harlem Perspective ajansında yönetmen ve fotoğrafçı olarak bu disiplinleri harmanlıyor. Aynı zamanda, ajansına ilham veren 8 yaşındaki yol arkadaşı Harlem'in babası.

Akşamüstü

Burcu Yalçinkaya

Var gücüyle geçen günlerde denk gelişlerin, fark edişlerin ve bakışların bu hayatın mucizeleri olduğunu fark ettiğim bir dönem-deyim. Nasıl da çocuksu bir merak ve ağlamak dolu kalbim. Neden böyle bilmiyorum. Zamanın içindeki tanıklığının gözlerimden süzülmesine dair bir şüphe var içimde. Bu dönemin hayatıma yayılışının farkındalığıdır belki de süzülen. Ayrıntıları birleştiren o saklı anlamı bulacağıma inandım belki de bunca zaman. Şimdi ellerim kum taneleriyle kaplı.

Kum tanelerinden biri parmaklarımın arasında yuvarlanıyor. Küçük, pürüzlü. O kum tanesini yuvarladıkça akşamüstünü üzerimde hissediyorum. Akşamüstü, zamanı yuvarlayıp da kum tanesine dönüştürmüş. Ondanmış bunca ağırlığı. Parmaklarımın arasında kalan kum tanesine şimdi istediğim akşamüstü ağırlığını çöktürebilirim. Eski, büyümlü hikayelerin büyülerini çaldığımdan değil bu pervasız cesarete bürünmüş bilmişliğim. Başka türlüşünü bilmeyişimden gelip de bir kum tanesine saklanışım, parmaklarımın arasında yuvarlayışım.

Sarının sakladığı sıcaklığa ve çağırdığı tozadır belki meylim. Ondan ellerim kumlara uzanıvermiştir. Oranın belleğinde aradıklarımın bir dünya kurmak istiyordum kimselerin bilmediği. Sonrasında belki de soğuk bir kışın griliği galip geliyordu ve ben, soğğun içinde derin bir nefes alıyordum.

Soğuk bir nefesi içime çekişim akşamüstlerinin bastırıldığı ağırlıktan. Şimdi elimde yuvarlanan kum tanesi, dolanıp da birbirlerine kenetlenmiş akşamüstlerinden müteşekkil upuzun bir zaman parçasından başkası değil.

O ilk akşamüstünde bir adamın elinde dolu bir poşetle eve gidişi beliriyor kum tanesinin yuvarlağında. Bunların değişmeyen zamanlar olduğunu biliyorum.



Dönemlerden, dönemeçlerden muaf ve zamanın bizzat çok sevdiği anlar bunlar. Ne zaman dönülse aynı yoğunlukta yaşanan yegane anlar.

Ben burada karşımda okyanus misali kıyısız deniz uzanırken ellerim kum içinde o her iki yanında evlerle dolu loş sokaktayım. Deniz kabuğuna kulağımı dayadığımı farz edip de dinliyorum yoklukla bir kum tanesinden dökülenleri. Hava kararmak üzere, loşluk süzülüyor bu kez gökten sokağa. Elinde poşetle o adam sokak boyunca yürüyecek. Öğlenin rehaveti ve umudu gecenin canlılığı ve bilinmezliğine varmadan önce burada durmuş, kararsız halde soluklanıyor. Aydınlık değil, karanlık da.

Adam elinde poşeti bitmiş bir günün ardından evine gidiyor. Poşeti doldurabilme uğruna geçen saatlerden kalan yorgunlukla o da günün sıcaklığı gibi soluklanacak. Kum tanesinden gelen uğultu onun sesine dönüşüyor zaten artık. Artık sesimin susma vakti geldi.

Bunca yıldır bu sokaktan akşama doğru elimde poşetle geçerim. Bir gün öğlen geçmiştin, yine elim doluydu. Amma tuhaftı be. Gün sanki yeni başlıyormuş gibiydi. Güneş tepede. Her yer aydınlıktı. İnsan o an her işi yapmaya kadir görüyor kendini. O başka bir aydınlık, canlılık. Her şeyi yapacakken yatıp uyursun bile. Günü ikiye katlamış olursun. Uyursun, uyanırsın. Mis gibi. Daha uzun yaşamanın sırrıdır bu belki de. Günü bölersin, sonra ikiye katlanır. Tepedeki güneş o gün bana ne yapacağımı unutturdu. Evdeki kalabalığa karışıp miskin miskin bekleyebilirdim geceyi, dışarıda gezebilirdim. Hepsi tepemde kaynıyordu. Bir günden onlarca gün yaratmak endişesi çöktü üstüme. Akşamüstleri sokaktan geçerken kafamı kaldırıp da bakmam bile etrafa. Öğlen geçerken uzun uzadıya geçtim sokaktan, neredeyse dolanıp dolanıp gelecektim. Alışmışım bir kere akşama doğru o karanlığı hissetmeye, aydınlıkta aklım karıştı.

Akşamüstlerini sevmem de pek. Daha küçük bir çocukken babam benim gibi eve eli kolu dolu gelsin isterdim bu vakitlerde. Annem de eve gidince sarılsın isterdim. Sonra on beş yaşında babamı otuz beşimde de annemi kaybettim. İkisi de hayattalar ama ben kaybettim. Akşamın geceye varmadan bana getirdiği bu istemeleri bir ağırlık gibi hep bu vakitlerde duydum. Şimdi işte yine bu sokaktan geçip de eve doğru gidiyorum, kimse benim gibi kaybetmesin diye. Yoksa bu istemelerin özünde isyan babında bir soru saklı: “Adem miyim ben, bir başına?”

Duyduğum soruyu kum tanesini yuvarlaya yuvarlaya boşluğa dolandırıyorum. Yerden bir avuç kum alıp o küçücük kum tanesini kaybediyorum. Karşımdaki denize, denizdeki teknelere bakarken yine o ufacık kum tanesi avucumun içine iğnesini batırmış gibi kendisini hatırlatıyor. Tek bir söz bile söyleyemeden bir başka akşamüstü beliriyor birbirine dolanmış zamanların içinden.

Hayır, hayır saraylı değilim. Şimdi bu sarayın has bahçesinde henüz ısınmamış havanın serinliğinde çiçeklerin canlılığına dalıp gitmem buranın sakini olduğumdan değil. Belki de alelade bir akşamüstü burada böyle mahzun durup da gecenin gelmesini bekleyen niceleri olmuştur. Boşluk gibi, uçurum gibi bir şey şu akşamüstleri. Sabah, sessizliğin çarpıcılığında; öğle, yaşamının telaşında; gece ise kendi canlılığında ve yaşatıcılığında dönüp dururken bir tek akşamüstleri uçuruma yuvarlanıyor. Evim yok diye değil ne yapacağımı bilmeyişim. Gideceğim bir yerim var, ev değil sadece. Misafirhane deniyor. Aydınlık baktığım her yerden çekilirken durup da çiçeklere bakıyorum bu bahçede. Birazdan bu loşluk iyice bastırınca ne yapacağımı merak ediyorum. Bilmiyorum ki. Biten bir günün ardıyla bekleyen gecenin arasında nereye gidiyor bunca insan? Sanki ilk kez bir akşamüstüne yakalanmışım. Öğlen olsaydı şimdi mesela yürür giderdim ben de, işlerimi kovalardım. Şimdi bütün tekdüzelikler durma noktasında. Durup da gecenin getirdiği hayata hazırlanıyor. Neden bunca zor bu uçurumun karşı kıyısına geçivermek? Bahçesinde olduğum bu büyük sarayın taşlarından akşamüstü loşluğunun soğukluğu yayılıyor. Birazdan kapanacak saray, temizleyip kapılarını kilitleyecekler. Ama şimdi, tam da şimdi günün en aymaz, yorucu vakti. Gece geldiğinde farklı bir yaşantı filizlenecek. O vakte kadar içimde yankılanan soruyla şu bahçede bir köşeye mi kıvrılacağım: “Havva mıyım ben, bir başına?”

Elimi daldırdığım kumlar yağmurla ıslanmış gibi elime yapıştı. Ellerimi birbirine sürtüp üzerimden silkelemeye çalışıyorum. Loş bir ışığın getirdiği ıslaklık bu. Nemlendirmiş bütün taneleri. Halbuki baktığım denizde sular güneşin ışığından kıpır kıpır. Aydınlık öyle bir vurmuş, beyaz parıltılar dökmüş denizin üstüme. Bana ise neden akşamüstlerinin ağırlığını hissettiriyor bu ışıklar bilmiyorum. Birbirine yuvarlanan akşamüstleri hep bir başkasını çağırıyor. Işık nihayetinde sönecek, geceye dalacak. Akşamüstlerinin en ağırı beliriyor denizin parıltıları arasından.

Kimse kalmadı. Herkes evine gitti, yine gitme vakti geldi çünkü. Bu Güneş niye ısıtmıyor? Üşümeyeceğim diye inat ediyorum kendimle. Yolun kenarındaki otlarla daha konuşmam lazım. Güneş niye ısıtmıyor? Sabah-tan beridir ısıtıyordu. Asıl şimdi, ortalık soğumuşken ısıtmalı. Işığı var ama soluk, ısıtmıyor bir de. Neden? Otlar bile soğumuş. Sarı uzunca otlar bile soğuk. Bütün gün ısınmışlardı güneşin altında. Nasıl hemen soğudular? Herkes gitti, sokak boşaldı. Güneş ısıtmıyor. Daha gece olmadı, öğlen de değil. Öğlen olunca Güneş çok ısıtıyor, yakıyor. Gece olunca ise Güneş yok zaten. Beni kimse çağırmadı daha eve. Güneş neden ısıtmıyor bu saatlerde? Neden ben tek kalıyorum böyle sokağın ortasında bir başına? Ben çocuğum ya hani? Hangi çocuğum sahi ben?

Kumlar tane tane ellerimden dökülüveriyor. Akşamüstlerinin kıpırtısız sakinleştiriciliğindeki ağırlık, yorgunluk olarak omuzlarıma çöküyor. Farza dayanıp da dinlediğim deniz kabuğunu usulcacık kumların içine bırakıyorum. Bütün bu akşamüstlerinde ayrı ayrı zorlukla adım atıyorum. Her bir akşamüstü uçurumdan yuvarlanıp da başkalarının çok uzağında kendi dünyasına çekiliyor, yalnız ve ötekilere hasretle. Bu saatlerde daha da soğuyan evlerin orta yerinde, tertemiz bir serinlikte çöken karartıyı tanıyorum. Evin kapısı açılınca kadar orada kılıç gibi keskin duracağını da biliyorum. Akşamüstlerinde böyle olur, her şey yerli yerinde, gelecek olanı bilinmezliğin içinde bekler. Gelmeyeceklerin ağırlığı çöker kalır, soğuk soğuk.

Denize baktığım kumsalda daha fazla kalmıyorum, kalkıyorum. Ellerimi silkeledikten sonra denizin üstünden kendi akşamüstüme vara vara yürüyorum yollarda.

'Karanlık Dünyanın' Aydınlık Ozanı: Âşık Veysel Şatıroğlu Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme

Hayriye Erbaş*

Sanat ve Sosyoloji

Sanat ve edebiyat farklı disiplinlerce farklı biçimde ele alınmaktadır. Sosyolojide sanat ve edebiyatın aktör-yönelimli mi yoksa yapı-yönelimli bir değerlendirme ile mi ele alınması temel tartışma konusudur. Sanatın “yaratıcı deha” üzerinden gerçekleştirilen aktör-yönelimli bir değerlendirme biçimi, daha çok insan bilimleri alanındaki uzmanlarca benimsenirken sosyal bilimciler daha çok tarihsel-toplumsal süreçte üretilen ve yeniden üretilen toplumsal yapı merkezli bir değerlendirme biçimini benimseme eğilimindedirler. Bu farklı ele alış aslında sosyolojideki temel tartışmalardan biri olan toplumsal yapı ile bireysel eylem arasındaki ilişkisiyle açıklanır.¹ Bu yazıda Âşık Veysel, aktörü dışlamayan bir anlayışla yapı-yönelimli bir değerlendirme ile ele alınacaktır.

Sanat ve edebiyat ürünleri, sosyolojide insanı, toplumu ve dünyayı tanıma, anlama ve anlamlandırma ve en önemlisi de gelecek ve yaşanabilir bir dünya kurgusu için kullanılabilecek önemli materyallerdir. Çünkü tüm zamanlarda sanat ve edebiyat toplumsal ve toplumsal olarak üretilir.² Bu üretim üretilen zamanın toplumsal koşullarından beslenir. Diğer bir ifadeyle sanat ve edebiyat eserleri, salt “öznelliğe” ve yeteneğe dayanan bir yaratım değil bireyin/sanatçının yaşadığı toplumla etkileşimi ile toplumsal bir yaratım süreci olarak gerçekleşir. İlhamı, “yaratıcı dehayı” öne çıkararak sanatı, edebiyatı salt bireyin “öznelliğinin” dışavurumu olarak gören anlayış sanatın

toplumsal boyutunu ihmal etmese bile çok az önemser. Oysa sanat eseri sanatçının deneyimledikleri ve gözlemledikleri ile açığa çıkar ve yazıya, tuale, şiiire dökülür. Yaşananların, duyguların sanatçı duyarlılığı ile esere dönüşmesi ortak kültür ve değerlerin yaratılması açısından daha etkili olur ve birlikte yaşama için gerekli olan insanları birleştirme şansı yaratır. Sanat ürünü ile toplumsal yapı arasındaki karmaşık ilişki toplumsal yapıyı asla dışarıda bırakmaz ve toplumsal yaşamın öznel ve nesnel boyutlarını birlikte içinde barındırır.³ Dolayısıyla burada sanatın bireyi/sanatçıyı da içeren, ancak bireyi aşan toplumsal ve tarihsel bir olgu olduğunun; bu nedenle de sanat, edebiyat ve toplum ilişkisi ve değişimi açısından incelenmesinin ve anlamlandırılmasının gerekliliğinin altı çizilmektedir. Bu özelliği nedeniyle Eagleton’ın belirttiği gibi “Büyük şiirler ve romanlar çağlarını aşır hepimize anlamlı gelenlerdir. Bunlar yerel ve tesadüfi şeylerle değil; sevinç, ıstırap, elem ve tutku gibi insan varoluşunun sürekli ve kalıcı yanlarıyla ilgilenirler.”⁴

Özetle sanata, edebiyata sosyolojik bakış sanatın etkinliğinin geniş anlamda süreçler ve kurumlar tarafından belirlenmesini varsayar ve bu ilişkileri ortaya koyar. Bunun yapılması Terry Eagleton’ın belirttiği üzere edebi üretimin özerkliği ve etki alanının olmadığını ileri sürme anlamına gelmez.⁵ Eğer sanat ve edebiyat eseri salt bireyselliği ve yeteneği içeriyor olsa idi sanatın toplumsal anlamda geçmiş-bugünü ve geleceği buluşturan, dahası sanatın bugün ve aynı

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sosyoloji Bölümü

1 Zolberg, Vera L. (2018) *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, Alfa Yayınları, Çev. Buket Okuyucu Özbay.

2 Wolff, Janet (2000) *Sanatın Toplumsal Üretimi*, İstanbul: Özne Yayınları, Çev. Ayşegül Demir.

3 Bourdieu, Pierre, P. (1999) *Sanatın Kuralları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Çev. Necmettin Kamil Sevil.

4 Eagleton, Terry (2015) *Edebiyat Nasıl Okunur*, İstanbul: İletişim Yayınları, Çev. Elif Ersavcı.

5 Eagleton, Terry (1976) *Criticism and Ideology: a Study in Marxist Literary Theory*, London: New Left Book.

toplumda yaşayanlar için bile bir iletişim ve paylaşım işlevi olmayacaktı. Böyle olsa idi çok eski tarihlerden gelen ve hala bugün bize de hitap edebilen ve etkileyen hatta deneyimlerimizin bir kısmı ile de örtüşen sanat, edebiyat eserlerini, bugünle bağlantısı olmayan “eskiye ait” “eskimiş” eserler olarak kabul edecek ve ilgilenmeyecektik. Oysa her geçen gün edebiyatı, sanatı da içeren tarihsel birikimlere, geçmişe ve geçmişteki uygarlıklara daha fazla ilgi gösterme, keşfetme ve yeniden yorumlama çabasında olduğumuz bir gerçek. Zira geçmiş geleceği daha iyi kurmanın yollarının ipuçlarını da içinde barındırır. Bu anlamda diğer alanların yanı sıra sanatın ve edebiyatın duyguları da içermesi açısından bize geçmiş anlama imkânı sunması nedeniye önem taşır.

Barthes’ın edebiyatın tam bir düşünce edimi ve kavram işçiliği ve edebiyatta sözler in “yazı” yani “dil” dolayımı ile açığa vurulduğu yönündeki görüşü aslında her alandaki entelektüel yazım için de geçerlidir. Ona göre “yazmak”, (söylemek) aslında “dünyaya belli bir düzen vermek” ve “düşünmek” demektir. Düşünmek ise kavramak, yani “dünyayı kesitlere ayırmak ve yeniden kurmak”tır. Yazmanın kendisi de bu bağlamda bir cesaret işidir. Barthes’a göre yazmak edimi önemli ancak bu salt dil değildir. Çünkü dil ve elbette yazı da sosyolojik olarak tarihsel ve toplumsal süreçlerin bir ürünüdür. Burada vurgulanan, özellikle edebiyat metinlerinde dilin ufuk açma yönünde araç olarak kullanılabileceği ve bu kullanıma bağlı olarak da edebiyatın değişimleri içine alarak kendini yenileyebileceği; bu yolla da okuyucularına ve gelecekte yeni kuşaklara bir şeyler söyleyebileceği bir kültürel miras bırakabileceği düşüncesidir.⁶ İşte tam da bu açıdan Âşık Veysel yaşadığı zor koşullara rağmen yazma/söyleme cesaretinde bulunan bir ozan olmuş ve pek çok eserini gelecek kuşaklara miras bırakmış bir halk ozanıdır.

Âşık Veysel’in Ozanlık Öncesi Yaşamı

Halk ozanı olmanın anlamı ve temel özelliği ürettiği eserlerle pek çok kişinin gönlünde belli bir yer edinmiş olmaktır. Bazı ozanlar toplumların kül-

türünde daha fazla yer edinebiliyor ve toplumun farklı kesimlerini hatta tüm insanları belli ortaklıklarda buluşturabiliyor. Âşık Veysel bunu başarabilen halk ozanlarından biridir. Veysel’in yaşamı ve bireysel deneyimi bize birey ve toplum arasındaki ilişkiyi çok açık biçimde göstermektedir. Onun bireysel yaşamından dönemin toplumsal sorunlarını; kitlelere mal olmuş dizelerinden de onun topluma, insana bakışını, dönemin sorunlarına yüklediği anlamı ve duygu dünyasını açığa çıkarabiliyoruz. Toplum/yapı ve birey/aktör arasındaki bu ilişkisellik aslında tam da sosyolojik sorgulama anlamına gelmektedir. Sivas’ın Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan köyünde 1894 yılında dünyaya gelen Veysel 79 yıllık yaşamı boyunca bireysel ve ailesel olarak yaşadıkları sıkıntıların yanı sıra Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecini, I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşları’nı yaşamış ve bu süreçlerin sorunlarını kısmen deneyimleyerek tanıklık etmiş bir ozandır. Toplumsal olarak yaşananlar onun bireysel sorunlardan kaynaklı duyarlılığı ile daha da görünür olmuştur. Bu yazıda Âşık Veysel ve eserleri bu ilişkinin kurulması üzerinden değerlendirilmiştir.

Yaşadığı Dönemin Toplumsal Yapısı

Veysel’in dünyaya gelişi biçimi⁷, çocukken yaşadığı çiçek hastalığı sonucu sol gözünü kaybetmesi ve sağ gözünün görme kaybına uğraması olayları bile, kendi başına o dönemin toplumsal yapısını gözler önüne sermektedir. Çiçek salgını nedeni ile pek çok çocuk gibi Veysel’in iki kız kardeşi de çiçek yüzünden yaşamını yitirmiştir. Veysel babasının elinde bulunan değneğin kazara gözüne girmesi ile görme özelliğini yeniden kazanabilecek olan sağ gözünü de kaybetmiş ve tamamen karanlığa gömülmüştür.⁸ Veysel’in bireysel olarak yaşadıklarından hareketle yaşadığı dönemin toplumsal yapısının pek çok özelliği ve sorununu görebilmek mümkünken; dizeleri üzerinden

7 Merada koyun sağmaya giderken annesinin sancısı tutar ve oracıkta Veysel dünyaya gelir. Göbeğini de annesi kesmiş ve bir beze sarıp yürüye yürüye köye dönmüştür.

8 Veysel’in yaşam öyküsü için bkz. <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12798/asik-veysel-satiroglu-18941973.html>
<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/asik-veysel-satiroglu-1894-1973/>

6 Barthes, Ronald (2016) *Eleştiri ve Hakikat*, İstanbul: İletişim. Çev. Elif Bildirici-Melike Işık Durmaz.

toplumsal/yapısal olanın onun düşünce dünyasına yansımalarını görebiliyoruz. Bu yansımada hem somut olanı ele alıp hem de düşlediği toplumu, insanı ve yaşamı görebilmek mümkün olabilmektedir.

Veysel'in bireysel ve ailesel yaşamına yansımaları açısından bakıldığında Osmanlı'nın savaşlarla boğuştuğu ve borçlarını bile tahsil edemeyecek durumda olan bir ülke olarak vatandaşlara hizmetin götürülemediği dolayısıyla memlekette yoğun biçimde yaşanan çiçek salgını ve diğer sorunların üstesinden gelemeyen bir konumunda oluşu genel olarak tüm ülke için ortak bir durum. Özellikle de Veysel'in yaşadığı köy benzeri kapalı köylere hizmetlerin götürülmesi daha da sınırlı hatta imkânsız bir dönem. Öncesinde hayata küsme ve kabuğuna çekilmeye götürecek olan toplumsal ve bireysel sorunlar nedeni ile Veysel'in karanlığa gömülüşü, sonrasında oluşan gelişmeler onu toplumu ve dünyayı anlamlandırmaya götürecek bir aydınlanma yolu arayışına yöneltmiştir. Özellikle de Cumhuriyet'le birlikte Veysel'in topluma, geleceğe karşı duyarlılığı artmış ve ozanlığını adeta yeni bir anlayışla kurulmakta olan toplum için seferber etmiştir. Bireysel olarak yaşadıkları onun daha da duyarlı olmasına ve bu duyarlılık onun için bireysel derdini anlatırken bireyleri aşan ve toplumsal düzleme taşıyan bir yaşam felsefesine dönüşecektir. Bu dönüşüm şiir sever babası öncülüğü ve desteği ile gelişecek ve eserlerine yansıyacaktır.⁹

Âşık Veysel'in şiirleri farklı ölçütler açısından farklı biçimde sınıflandırılabilir.¹⁰ Burada Veysel'in şiirleri 1) toplum imgesi ile ilgili şiirleri, 2) tasavvuf/aşk şiirleri, 3) arzuladığı/düşlediği toplumla ilgili şiirleri ve 4) insan ve insan doğası ile ilgili şiirleri olarak ele alınmıştır.

1. Toplum İmgesi ile İlgili Şiirleri

Veysel'in eserlerinde toplumsal birlik konusu-

9 Ümit Yaşar Oğuzcan'ın 1973'te bütün şiirleri yayımladığı "Dostlar beni Hatırlasın" adlı kitapta Veysel'in 158 şiiri bulunmaktadır. Aradan geçen otuz yıl içinde ben pek çok sözlü ve yazılı kaynağa müracaat ederek bu sayıyı ben "Âşık Veysel" adlı kitabımda 179'a çıkardım.

<http://www.sivas.gov.tr/asik-veysel>

10 Örneğin Apaydın (2015) Âşık Veysel'in şiirlerinin a) Doğa ve insan sevgisi, b) Öğretici, eğitici olanlar ve c) Tasavvuf şiirleri olarak ele alır. Apaydın Halil (2015) "Âşık Veysel Şatıroğlu'nda Dini Tecrübe" *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, V, Cilt: 5 Sayı: 3, 179-191.

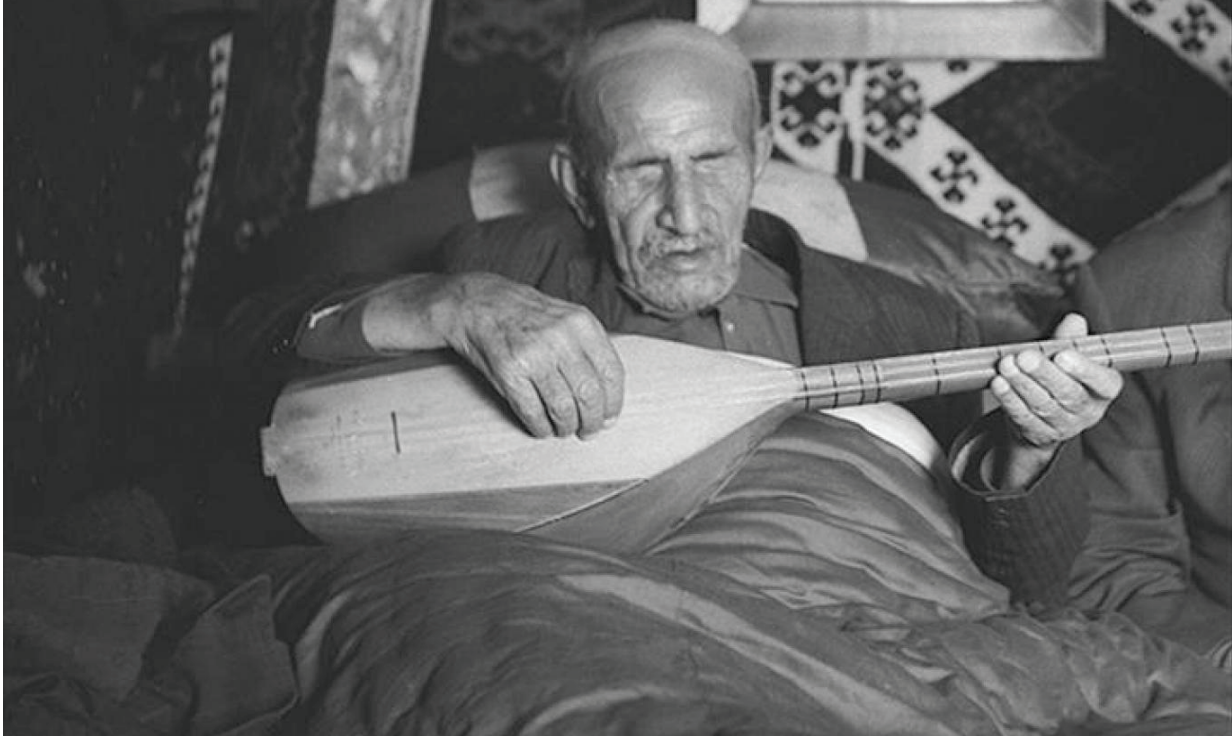
na verdiği önem ve buna dair arayış, yaşamında yer alan toplumsal olgu ve olaylarla biçimlenmiştir. Daha önce de değinildiği gibi Veysel çocukluk yıllarında I. Dünya Savaşı'na, gençlik yıllarında Kurtuluş Savaşı'na ve olgunluk yaşlarında II. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiştir. Bu tanıklıkları onun düşüncesinde ayrışma, çatışma ortamının olmadığı birlik ve beraberliğin olduğu bir toplum arzusunu güçlendirmiştir. Dolayısıyla Veysel'in şiirlerinin pek çoğunda toplumu bir arada tutma düşüncesinin ve çabasının işlendiği görülmektedir. Bu şiirlerinde Veysel vatanseverlik, birlik ve beraberlik, hoşgörü ve ulusal bilinç konularını işlemektedir. Özellikle kardeşi ve yaşıtlarının cepheye gitmesi ve engeli yüzünden kendisinin gidememesi onun bu konudaki duyguları ve vicdan azabı çekişi sazi ve sözü ile eserlerine yansımıştır.

Olaydım Cephede Kahraman Asker dizelerinde bu duygularını şöyle işler: "Bizi bugün için beslemiş vatan/Ne mutlu bu yolda olaydım kurban/Çekilip karşıma çıkınca düşman/Süngü vursa idim düşman döşüne... /Ne yazık ki bana olmadı kısmet/Düşmanı denize dökerken millet/Felek kırdı kolum vermedi nöbet/Kılıç vurmak için düşman başına..."

Veysel'in aktif politika ile ilgisi fazla olmasa da özellikle Cumhuriyet'in kuruluşuna ve Atatürk'ün gerçekleştirdiği uygulamalara minnettarlığını *Atatürk'e Ağıt* dizelerinde açıkça dile getirmektedir. Onun Atatürk ile tanışmak için zorlu bir yolculuk sonucu Ankara'ya gelişi bu açıdan oldukça önemlidir.

Veysel, *On Dokuz Mayıs'ta Parlayan Zafer* dizelerinde toplumun bütünleşmesinin önemini işlemekte ve insanları birlik beraberliğe çağırırken bilime yönelmenin gerekliliğine yer vermektedir: "Birleşiriz bir bayrağın altında/Biz Türklerin ikilik yok aslında/Yanar tutuşuruz vatan aşkında/Hepimiz bu yurdun evlatlarıyız...Herkes ilim deryasında yüzüyor/Çıkmış ayın çevresinde geziyor/Yazık bize yollarımız uzuyor/Hepimiz bu yurdun evlatlarıyız..."

Veysel Vatan Sevgisini İçten Duyanlar adlı şiirinde vatan sevgisinin vatan için çalışmaktan ve evlatları okutmaktan geçtiği düşüncesini işler: "... Olmak istiyorsan dünyada mesut/Hakka halka yarayacak bir iş tut/Çalıştır oğlunu kızını okut/İnsan olmak için okumak



gerek...Vatan bizim ülke bizim el bizim/Emin ol ki her çalışan kol bizim/Ayyıldızlı bayrak bizim mal bizim/Söyle Veysel öğünerek överek..."

Senlik Benlik Nedir Bırak şiiri dizelerinde ise etnik, dinsel ve dilsel farklılıkların değil, insan olmanın önemli olduğunu ve toplumsal bütünleşme açısından bu yöndeki ayrışmaların sonlandırılması gerektiğini işliyor: "*Kürt'ü Türk'ü ne Çerkez'i/Hep Ademin oğlu kızı/Beraberce şehit gazi/Yanlışı var mı ve neresi... Yezit nedir, ne Kızılbaş/Değil miyiz hep bir kardeş/Bizi yakar bizim ataş/Söndürmektir tek çaresi...Veysel sapma sağa sola/Sen Allah'tan birlik dile/İkilikten gelir bela/Dava insanlık davası...*"

İnsanların eşit olduğu ve hiç kimsenin başkalarını hor görmeye hakkı olmadığı yönündeki düşüncesini ise en açık biçimde Beni Hor Görme Kardeşim adlı şiirinin dizelerinde dile getiriyor: "... Beni hor görme kardeşim/Sen altınsın ben tunç muyum/Aynı vardan var olmuştuz/Sen gümüşsün ben sac mıyım/Aynı yolcuyuz, yoldaşık/Sen yolcusun, ben bac mıyım?..¹¹"

Veysel bu şiirlerinde benimsediği insana ve topluma ilişkin felsefesinden hareketle irksal, mezhepsel

ayrışma ve çatışmaların geride bırakılarak insanlık sevgisinin güçlendirilmesi ile toplumsal bütünleşmenin gerçekleşmesinin gerekliliğini ve toplumun ilerlemesi için birlik, beraberliğin yanı sıra özellikle de kız çocuklarının okutulması gerektiği düşüncelerini işliyor.

2. Tasavvuf/Aşk Şiirleri

Veysel pek çok kişi tarafından daha çok sevgi ve aşk şairi olarak bilinir. Çünkü onun daha çok bilinen ve benimsenen şiirleri sevgi ve aşkı konu edinen şiirleridir. Veysel'in bu şiirleri sıklıkla dünyevi aşk ve sevgi anlamında yorumlandığından her kesimden kitlelerce benimsenmiştir. Ancak Veysel'in aşk şiiri olarak bilinen pek çok eseri Tanrı'ya sesleniş niteliğindedir. Veysel her insanda ve nesnede Tanrı'nın var olduğu tasavvuf düşüncesinden hareketle bu şiirlerini oluşturur. Dolayısıyla Veysel'in şiirlerinde sevgi ve aşk daha çok evren, insan ve Tanrı ilişkisi anlamında yani ilahi anlamda kullanılmaktadır. "*Güzelliğin, Ceylan, Aşkın Beni, Sen Olmasan, Sen Varsın Orda, Nazlı Dilber, Ah Çektikçe Erir Gider, Eğer Görse İdim Göz ile Seni, Gönül Bir Güzeli Sevmiş*" şiirleri bu anlayışla oluşturduğu şiirlerine örnek olarak gösterilebilirler. Bu düşüncesini *Aşkın Beni Elden Ele Gezdirdi* adlı şiirinde

¹¹ "Bac" ifadesi yol vergisi anlamına gelmektedir. Veysel ise bu dizelerde "Bac" kelimesini vergiyi tahsil eden, yol kesen, vergi toplayan anlamında kullanmıştır.

"Her millete birer yüzden göründün/Kendini sakladın sardın sarındın/Bu dünyayı sen yarattın girindin/Her nesnede gösterirsin nakşını..." dizelerinde açıkça dile getirir.

Veysel halk edebiyatında Bektaşî tarikatı tarafından kullanılan şathiye¹² olarak adlandırılan mizahi şiirinde toplumsal sorunların varlığını sorguluyor. *Bu Âlemi Gören Sensin adlı* eleştirel şiirinde toplumsal sorunların varlık nedeni olarak Allah'ı görüyor ve Allah'a sitem ediyor. "... Bu âlemi gören sensin/Yok gözünde perde senin/Haksız yol veren sensin/Yok mu suçun burda senin..." Veysel'in bu dizeleri zaman zaman onun Tanrı'ya karşı çıkışı bazen de tanrıtanımazlığı biçiminde yorumlanmaktadır.¹³ Oysa Veysel burada, Tanrı her şeyi yaratan ise toplumsal sorunların neden var olduğuna ve Tanrı'nın neden bu sorunların olmadığı bir toplumu yaratmadığı sorusunu sorarak sorunsuz bir toplum arzusunu işlemektedir. "...Veysel neden aklın ermez/Uzun kısa dilin durmaz/Eller tutmaz gözler görmez/Bu acaip sır da senin..."

Veysel şiirlerinde, sadece dinsel yapıyı eleştirel bir değerlendirmeye tabii tutmuyor. Onun pek çok şiiri farklı toplumsal sorunlara yönelik eleştiri içermektedir. Onun pek çok konudaki sitemleri, toplumsal sorunlara eleştirel bakışı aslında bir *sistem eleştirisi* olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle de kimi zaman bir eleştiri şairi olarak görülmektedir. Veysel şiirlerinin incelendiği bir çalışmada onun 154 şiirinin 54'ünde sitem olduğu saptaması oldukça anlamlıdır.¹⁴

12 Şathiye bir şiir türü olarak derin tasavvufî konuları anlaşılabilir bir biçimde dile getiren, kimi zaman yaratıcı-yaratan sınırlarının aşıldığı, hem zahiri hem mana derinliği taşıyan eserlerdir. İlahi bir vecd halinin tezahürü olduğu da dile getirilmiştir. Özdemir, Cafer. "Âşık Veysel'in Şathiyesinin Tasavvufî Şifreleri". Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi Âşık Veysel Hatırasına Gelenek Ve Edebiyat Özel Sayısı (October 2023), 109-127.

13 Apaydın, Halil (2015) "Âşık Veysel Şatıroğlu'nda Dini Tecrübe" Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi V, Cilt: 5 Sayı: 3, 179-191.

14 Gedik, Seda (2023). Âşık Veysel'in Şiirlerinde Sitem. *Folklor Akademik Dergisi*, 6(3), 992-1004. Veysel şiirinde sitem "insanlara sitem", "Allah'a sitem", "sevgiliye/eşe sitem", "kendisine sitem", "yaşlılığa sitem", "dünyanın geçiciliğine ve içinde yaşanan döneme sitem", "ayrılığa/gurbete sitem" ve "kadere ve feleğe sitem" başlıkları altında ele alınmıştır.

3. Arzuladığı/Düşlediği Toplumla İlgili Şiirleri

Veysel için bütün varlık âleminin var oluş sebebi aşktır. Var olanların varlıklarını sürdürmeleri de bu aşkla mümkündür. Bu düşünceden hareketle Veysel arzuladığı topluma aşk ile gidileceğini, yani aşkın insanlığı götüreceği toplumu betimler. Ona göre hem toplumun gelişmesi ve hem de toplumsal bütünleşme için bilim ve eğitim gereklidir, bu da aşk ve sevgi ile beslenir. Onun, toplumun gelişmesi açısından eğitimi önemli bulmasını özellikle *Köy Enstitülerine* dizelerinde açıkça görmek mümkün: "... Enstitü bir kovana misaldir/Her türlü çiçekten alır bal yapar/Yurdumuz içinde doğru bir yoldur/Memlekete kanat takar kol yapar...Uyarın köylüyü varsın ayılsın/Enstitü kuvveti yurda yayılsın/Herkes kazancının yolunu bilsin/Öğretmenler iz gösterir yol yapar".

Veysel Aldanma Cahilin Kuru Lafına dizelerinde yine cahilliği yererken bilimi yüceltmektedir: "...İnsan bir deryadır ilimle mahir/İlimsiz insanın şöhreti zahir/Cahilden iyilik beklenmez ahir/İşleği ameli hâli yalandır..."

Dünyanın En Zengin Aklını Gördüm şiirinde "... Dünyanın en zengin aklını gördüm/Sermayesin sordum dedi ki okul/İnsanlara hizmet yaptığın yardım/Merhametim duygum dedi ki okul..." yine eğitime, bilgiye verdiği önemi açıkça ortaya koymaktadır.

Kulak Ver Sözüme Dinle Vatandaş şiirinde "...Maaziye karışmış yıllar da ay da/Geçmiş konuşmak getirmez fayda/Gören göze ibret vardır her şeyde/Seyret gökyüzünde yarışanlara...Veysel der kafanı nafile yorma/Dünya fani değil çöküp oturma/Adım at ileri avara durma/Yoldaş ol refaha kavuşanlara..." dizeleri ile insanın geçmişe değil, çalışarak ve bilim ve teknoloji geliştirerek geleceğe bakmanın önemini işler.

Benzer şekilde *Uyan Bu Gafletten* şiirinde "...Devri Cumhuriyet asrı yirmi/Uyan bu gafletten uyuma yurttaş/Dünya ayaklanmış aya gidiyor/Uyan bu gafletten uyuma yurttaş/...Zarara gelmez sana kaçınma sazdan/Günahın korkusu çıkmıyor bizden/Vazgeç demiyorum sana namazdan/Uyan bu gafletten uyuma yurttaş...Destekle fakiri okut yetimi/Bu hayırlar dinimizce kötü mü/İdrak eyle hidrojeni atomu/Uyan bu gafletten uyuma yurttaş..." yine geleceğe bilimle bakmanın, bugünü bilgi ile desteklemenin düşlediği toplum için bir gereklilik olduğu düşüncelerini işlediği söylenebilir.

4. İnsan ve İnsan Doğası ile İlgili Şiirleri

Veysel'e göre insanın ilahi aşk ile dünyayı yaşanır kılabilmesi için hoşgörü, sevgi, çalışkanlık ve üretim, doğruluk ve dürüstlük, saygı, sabır, cesaret duyguları güçlendirilmelidir. Ancak bunun her zaman gerçeğe örtüşmediği ve içinde "aşk" taşımayan duyarsız, sevgisiz insanların da olabileceği düşüncesini şiirlerinde işler.

Anlatamam Derdimi Dertsiz İnsana şiirinde Veysel birlik ve beraberliğin olmadığı bir toplumda empatinin de olamayacağını, dertlerin paylaşılamayacağını yalnızlığı ve acıyı işler: "...Anlatamam derdimi dertsiz insana/Derd çekmeyen dert kıymetin bilemez/Derdim bana derman imiş bilmedim/Hiçbir zaman gül dikensiz olamaz..."

Çok Yalvardım Çok Yakardım dizelerinde de yine insanın kederi, yalnızlığı ve kara bahtını işler: "...Çok yalvardım çok yakardım/Uyanmadı kara bahtım/Şansım küsmüş etmez yardım/Uyanmadı kara bah-tım..."

Veysel'in şiirlerinde insanın doğası olan ölüm de önemli yer tutar:

Uzun ince Bir Yoldayım: "Uzun ince bir yoldayım/Gidiyorum gündüz gece/Bilmiyorum ne haldeyim/Gidiyorum gündüz gece..."

Dostlar Beni Hatırlasın: "...Ben giderim adım kar-lır/Dostlar beni hatırlasın/Düğün olur bayram gelir/Dostlar beni hatırlasın...Can kafeste durmaz uçar/Dünya bir han, konan göçer/Ay dolanır yıllar geçer/Dostlar beni hatırlasın..."

Kara Toprak: "...Dost dost diye nicesine sarıldım/Benim sâdik yârim kara topraktır/Beyhude dolandım boşa yoruldu/Benim sâdik yârim kara topraktır..."

*Âşık Veysebin son şiiri olan Gelmez Yola Gidiyo-rum**: "Selam saygı hepinize/Gelmez yola gidiyorum/Ne şehire ne de köye/Gelmez yola gidiyorum...Eşim dostum yavrularım/İşte benim sonbaharım/Veyssel karanlık yollarım/Gelmez yola gidiyorum..." Bu şiirin de yine ölüm teması işlenmektedir.

Sonuç

Veysel şiirlerinde aktif politikaya katılmamış olsa da benimsediği düşüncelerle politik bir duruşa sahiptir. Çünkü doğrudan dile getirmese bile her insanın insan ve topluma dair düşünce ve varsayımları vardır. Nitekim benimsenen bu varsayımlar, insanın

politik duruşunu belirler ve yaşamının farklı alanları-na yansır. Bu anlamda Veysel'in de insana ve topluma dair düşünceleri onun politik duruşunda gizlidir. Bu duruş onun Tanrı-insan-doğa ilişkisi anlayışı ile bi-çimlenir. Onun tüm nesnelerin Tanrı'nın yaratımı ve ondan parçalar taşıdığı yönündeki inancı, onu parça-layıcı, çatışmacı, dağıtıcı değil birleştirici, bütünleş-tirici yani evrenselci şiirlerinde yansımaları bulmuştur. Veysel'in şiirlerinin birleştirici, bütünleştirici evrensel-lik özelliğinin yanı sıra hüznün, sevinç, tutku, ölüm gibi insan varoluşunun sürekli ve kalıcı yanlarıyla ilgili ol-ması onların çağını aşmış bugün bile herkese anlamlı gelmesini sağlamıştır. Son söz olarak, Veysel'in yaşa-dığı zor koşullara rağmen kendi karanlık dünyasında geleceğin aydınlık günlerine inancın verdiği cesaret-le eserlerini gelecek kuşaklara miras bırakmış bir halk ozanı olduğu rahatlıkla söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Apaydın, Halil. "Âşık Veysel Şatıroğlu'nda Dini Tecrü-be" *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* V, 5/3 (2015), 179-191.
- Barthes, Ronald. *Eleştiri ve Hakikat*, Çev. Elif Bildirici-Me-like Işık Durmaz. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Bourdieu, Pierre, P. *Sanatın Kuralları*, Çev. Necmettin Ka-mil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Eagleton, Terry. 1976) *Criticism and Ideology: a Study in Marxist Literary Theory*, London: New Left Book., (1976).
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Nasıl Okunur*, Çev. Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Gedik, Seda. "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Sitem. *Folklor Aka-demi Dergisi*, 6/3), (2023), 992-1004
- Özdemir, Cafer. "Âşık Veysel'in Şathiyesinin Tasavvufi Şif-releri". *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi Âşık Vey-sel Hatırasına Gelenek Ve Edebiyat Özel Sayısı* (Ekim 2023), 109-127.
- Wolff, Janet. *Sanatın Toplumsal Üretimi*, , Çev. Ayşegül Demir. İstanbul: Özne Yayınları 2000.
- Zolberg, Vera L. *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*, Çev. Buket Okuyucu Özbay. Alfa Yayınları, 2018.
- <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12798/asik-veysel-sati-roglu-18941973.html>
- <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/asik-veysel-sa-tiroglu-1894-1973/>

Güneş Sedetaltun

KUM

Bilge bir ufuk çizgisidir şiirim
Denizi ve göğü birbirinden ayırır
İnsan ağır bir kaya gibidir kimi zaman
Kimi zaman ellerde bir kum gibi ufalır
Gözlerle dolar baktığı ışıklar yine de
Korktuğu karanlıklara sarılır uyur
Kaçar kendisinden belki günlerce koşar
Her sokak başında tekrar adını bulur

*

Büyük inançlar dağlarda oyuklar açar
İsteksiz ruh ise kandilleri bir bir üfler
Sazın telleriyle koca bir hayat örülür
Siyah gökyüzünde insan iki kere düşünür
Bazen şiirin de beli bükülür
Eğilir de kalkamaz
Utanır bazen bir nehir gibi süzülür

*

Kaldır mahzun başını ey şiir
Nedir bu içimizdeki umutsuzluk telaşı
Süzülen damla damla kor ateş nedir
Beyaz bir güvercine emanet ettim seni
Sual dolu bakışların uzağa göçmektedir
Aradım yollar boyu koyu gece nedir
Koca bir kütüphaneyi yutsan şimdi
Büyüdükçe küçülen insan nedir

*

Yaşamak öpülesi bir bebek kokar
Kokusuz çiçeklere doymak nedir
Yıldızlar yanıp sönerken göklerde



Çimende ateş böceğinin sırrı nedir
Saatlerce konuşsak bir zamanda
Susan acının hükmü nedir
Adımızı bağırsak kibir meydanlarında
Denize yağın yağmurun izi nedir

*

Ruhun satırları tutunamaz sevgisiz
Aşksız uyanmış günün anlamı nedir
Kaldır mahzun başını ey şiir
Binlerce soru büyütür seni
Bilemezler cevaplar kimdedir
Cahil bir ufuk çizgisidir şiirim
Denizi ve göğü birbirinden ayırır
İnsan ağır bir kaya gibidir kimi zaman
Kimi zaman ellerde bir kum gibi ufalır

GÜNEŞ SEDETALTUN 2003 yılında Adana'nın Seyhan ilçesinde doğdu. 2021 yılında lisans eğitimine Hacettepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde başladı. Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimine devam etmektedir. Edebiyata olan ilgisi ortaokul yıllarında başladı. Çeşitli türlerde yazılar yazarak çalışmalarına devam etmektedir.

İnsan Neden Dans Eder?

Dansın İşlevleri Üzerine Bir İnceleme

Melisa Öztürk

Giriş

Dans, insanlık tarihinin en kadim pratiklerinden biri olarak her çağda, her toplulukta ve her kültürde farklı biçimler almış; bireysel ve toplumsal deneyimlerin yanı sıra kültürel belleğin üretilmesi, korunması ve aktarılmasında da önemli bir rol üstlenen çok katmanlı bir olgudur. Buna karşın dans üzerine yürütülen tartışmalar, çoğu zaman onu tek bir çerçeveye -boş zaman etkinliği ya da geçiş töreni- indirgeyerek ele almış; bu indirgemeci yaklaşım, dansın bireyin kendini, toplumu ve dünyayı anlamlandırma süreçlerindeki merkezi rolünü gözden kaçırmıştır.

Bu inceleme «İnsan neden dans eder?» ve «Bu deneyim bireysel ve toplumsal düzeyde hangi motivasyonlarla şekillenir?» sorularına yanıt arar. Bu sorulara verilebilecek yanıtlar, elbette tek boyutlu bir açıklamanın ötesindedir. Çalışma, tarihsel olarak ritüellerle iç içe gelişen dansı psikolojik temellerinden başlayarak pek çok boyutuyla değerlendiren, çok disiplinli bir tartışma alanı kurmayı hedeflemekte; böylece dansın yalnızca bireysel bir anlamlandırma aracı olmakla kalmayıp, insanı anlamaya da katkı sunan önemli bir araç olarak okunabileceğini öne sürmektedir.

İlk topluluklarda doğayla ve kutsalla iletişim kurma, şükran sunma, ritüel pratiklerin bir parçası olma ve kolektif aidiyet üretme gibi işlevler üstlenen dans; zamanla farklı anlam ve amaçlar kazanmıştır. Anadolu'daki Alevi semahları¹, Afrika'daki kabile dansları veya Latin Amerika'nın ritüel pratikleri, bedenün dünya ve toplulukla kurduğu ilişki gibi ortak bir güdüden beslenmekle birlikte, özgün biçimlenmelerini içinde şekillendikleri kültürel ve tarihsel bağlamdan almıştır. Bu çeşitlilik ve dönüşüm, dans olgusunu farklı boyutlarıyla ele almayı gerekli kılan çok yönlü bir inceleme nesnesi haline getirmiştir.

1 Semah, "Alevi Bektaşî topluluklarının inanç kültürleri içerisinde yer alan âyin-i cemin bir bölümünde yapılan dinsel nitelikli dans ve buna eşlik eden sözlü ezgi." Ayrıntılı bilgi için bkz. Duygulu, M. (2014), *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, s.384

Psikolojik Boyut

Psikolojik açıdan dans, bireyin benlik algısını dönüştüren, bedensel farkındalığı artıran ve duygusal düzenlemeye katkıda bulunan bir deneyim alanıdır. Bu çerçevede dans, bilincin bedensel bir ritmik düzen içinde açığa çıktığı; bedensel gerilimin duygusal gevşemeye dönüştüğü ve bireyin iç dünyasıyla yüzleştiği bir süreç olarak ele alınabilir.

Müzikal ritme verilen bedensel tepkilerin psikolojik kökenini anlamak için duygu, hafıza, kimlik, sosyal aidiyet gibi etkilere yakından bakmak gerekir. İnsan, ritmik ve melodik uyarıcılara karşı otomatikleşmiş motor tepkiler geliştirir; bu tepkiler salt bireysel gibi görünse de aslında toplumsal normlar ve içselleştirilmiş kültürel kodlarla şekillenir. Örneğin bir Afrika köyünde ortaya çıkan ritüel dans, bireyin topluluk içindeki rolünü pekiştirirken, Latin Amerika kökenli salsa veya tango gibi sosyal danslarda² bireyler arası erotik çekim ve etkileşim motivasyonu daha belirgin bir itici güç olarak öne çıkar (bu dansların ortaya çıkışı elbette göç, kentleşme ve sınıfsal dönüşümler gibi tarihsel süreçlerle de iç içe gelişmiştir.) Ritim ve beden arasındaki etkileşim ise, duygusal algı, duygusal uyarılma ve bedensel motor örgütlenmenin bir kombinasyonunun bedende somutlaşması olarak incelenebilir: ritim ve tempo, kasların ne kadar gerileceğini belirleyip hareketleri organize ederken; melodi ve armoni, duygusal merkezleri harekete geçirerek bedensel tepki üretilmesine zemin hazırlar.

Kalp atışı, nefesin temposu, yürüyüşün düzeni gibi içkin ritmik kalıplar, insanın dış ritmik uyarıcılara neden bu denli duyarlı olduğunu açıklar. İnsan, ritmi yalnızca duymaz; onu hisseder ve çoğu zaman ona eşlik etmek

2 Burada sosyal dans, sahneye yönelik bir temsil amacı taşımaksızın, bireyler arasında etkileşim ve sosyalleşme deneyimi üretmeye odaklanan dans pratiklerini ifade eder. Bu danslar her ne kadar günümüzde sahne ve yarışma biçiminde de var olsa da, buradaki vurgu onların performatif değil, ilişkisel ve sosyal işlevi üzerinedir.

ister. Bu eğilim, türümüzün sosyal yapısına da hizmet eder. Beraber hareket eden bedenler uyum üretir; bu uyum da güven, birlik ve aidiyet duygularını pekiştirir. Dans sırasında kişi kendisini, çevresini ve müziği eşzamanlı olarak duyar; bu eşzamanlılık bedeninin, zihnin ve duygunun aynı ritimde bulunduğu bir denge hissi yaratır. Birey, bu bütünlük içinde bedeninin sınırlarını ve olanaklarını keşfederken, kendi değerler dünyasıyla kurduğu ilişkiyi de yeniden biçimlendirir.

Birçok kültürde ritüelistik dansların şifa, arınma ve psikofizyolojik iyilik hâliyle ilişkilendirildiği görülür. Modern psikolojide ise dans, hareket temelli terapötik yaklaşımlar çerçevesinde, sözle ifade edilemeyen travmatik deneyimlerin duygusal yüklerini boşaltan bir müdahale aracı olarak kullanılır. Ritim, hareket, nefes ve beden farkındalığı bir araya geldiğinde sinir sisteminin dengelemesine katkı sağlayabilir; kişi kendini daha bütün ve merkezde hissedebilir. Beden, geçmişteki deneyimlerin izlerini yalnızca zihinsel sembollerde değil, hareket alışkanlıkları ve bedensel hafızada da taşır: dolayısıyla hareket örüntüleri değiştiğinde duygunun da değişmesi, bireyin zihninde yeni bir sürecin başlaması olasıdır. Ritmik tekrar, bedensel titreşim, eşzamanlı hareket ve kolektif duygulanım, travmanın beden üzerindeki donuklaştırıcı etkisini çözerek bireyi yeniden topluluğun akışına dahil eder; bu nedenle dans, bireysel ve kolektif düzeyde bir şifa alanı olarak da değerlendirilebilir.

Öte yandan gündelik yaşamda toplumsal normların denetimi altında tutulan beden, özellikle seyircisiz alanlarda veya keskin kuralları olmayan dansları icra ederken özgürleşir. Bu özgürlük, hem fiziksel hem de duygusal bir haz üretir: duyguların, arzuların, beden ve benliğin eşgüdüm içinde işlediği bu deneyim, bireyin içsel süreçlerini düzenlemesine ve bastırılmış dürtülerin toplumsal olarak kabul edilebilir ve biçimlendirilmiş yollarla ifade edilmesine imkân tanır. Müzik başladığında hareket etme isteğinin temelinde, duyguların bedende somut bir karşılık bulma arzusu yatar. Bedenin duygusal itkilerle birlikte erotik güdülerini de taşıdığı düşünüldüğünde, dans ile cinsellik arasındaki bağ kaçınılmaz olarak gündeme gelir.

Cinsellik ve Haz Boyutu

Dans ile cinsellik arasındaki ilişki, bireysel düzeyde arzunun ve çekiciliğin bedensel bir deneyimi olarak, toplumsal düzeyde ise cinsiyet rollerinin ve topluluk normlarının sembolik bir dışavurumu olarak açıklanabilir.

Tarih boyunca bir yandan tutku ve özgürlükle ilişkilendirilirken diğer yandan denetlenen, kimi toplumlarda ise bastırılan dans pratikleri, bedensel, duygusal ve düşünsel bir hazı eşzamanlı olarak yaşatabilir. İnsan, dans ettiği anlarda bedenini, duygu ve düşüncelerini bütünlüklü bir deneyim olarak kabul eder ve bunları hareket aracılığıyla ifade eder. Hareket ettikçe kendi varlığının farkına varan beden, bu farkındalıktan başlı başına bir tatmin duygusu devşirir; bunu besleyen etkenlerden biri de geleneğin içine sıkışmış kültürel değerlerin ve normatif estetik kaidelerin esneyebildiğinin hissedilmesidir. Bu esneme özellikle toplumsal cinsiyette dair normlarda belirgindir: erkek ve kadın bedeninin hareket repertuarını belirlemeye yönelik normatif çerçeveler üretilirken, dans eden beden bu çerçeveleri aşındıran bir pratik içerisindedir. Bu bağlamda dans, arzu ve hazzın suçlayıcı bir söylemden ziyade estetik bir ifade alanına dönüştüğü bir deneyim olarak okunabilir; bireysel ve kolektif bedenler, dans aracılığıyla kendi sınırlarını geçici olarak aşma imkânı bulur.

Modern yaşamda dans sahneleri ve kulüpler, karşı cinsle etkileşme, kendini beğendirme ve görülme ihtiyacının karşılanması için tatmin alanları sunar. Dans eden bireyin bedenini, arzusunu ve her an değişen iç dünyasını kontrol etme süreci sosyal etkileşim biçimlerini de yeniden üretir. Örneğin, temaslı danslardan olan Latin danslarında erkeğin ve kadının bedensel hareketleri arasındaki senkronizasyon ve yakınlık, erotik çekiciliğin ve duygusal yakınlığın bedensel bir ifadesi olarak ön plana çıkarken; Anadolu halk danslarının bir kısmında kadın ile erkeğin farklı düzenlerde ya da ayrı biçimlerde dans etmesi, cinsellik ve hazzın kültürel bağlamlara göre nasıl biçimlendiğini ve dans türlerinin neden coğrafi, toplumsal ve kültürel olarak farklılaştığını somutlaştırır. Dans, her zaman doğrudan erotik bir içerik taşımasa da pek çok dans pratiğinde cinselliğin indirgenmiş bir erotizmden ziyade bedensel canlılık ve yaşam enerjisiyle ilişkili bir boyut taşıdığı söylenebilir.

Tarih boyunca dans, cinselliğin bazen gizli bazen de doğrudan ifadesi olmuştur; her adım, her dönüş, sembolik bir mesaj taşır. Bu sembolik yükün nasıl biçimlendiğine dair kimi antropolojik yorumlar, coğrafi etkenlere de işaret eder: buna göre soğuk iklimlerde gelişen dans türlerinde topluluk üyelerinin birlikte ve senkronize hareketi öne çıkarken, sıcak bölgelerde bireysel çekicilik, doğurganlık sembolizmi ve sosyal etkileşim daha

belirgin bir yer tutabilir; ancak bu eğilimi iklimden çok o coğrafyaların tarihsel ve toplumsal koşullarıyla birlikte okumak gerekir. Bireysel deneyimin ötesinde, dansın insan toplulukları içindeki daha geniş anlamlarını görmek ve hareketle iletişim yolunu seçmenin sebeplerini derinleştirmek için antropolojik düzleme geçmek gerekir.

Kültürel Antropolojik Boyut

Antropolojik bakış açısından dans, bir kültürel pratik ve toplumsal bir ritüel olarak tanımlanabilir (Radcliffe-Brown, 1994, akt. Pusnik, t.y., s. 5). Bu yaklaşım, dansın salt bireysel bir hareket biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumların değer dünyalarını nasıl organize ettiklerini ve tarihsel deneyimlerini nasıl aktardıklarını yansıtan bir olgu olduğunu ortaya koyar. Bu nedenle dans antropolojisi, insanın kendisiyle, doğayla ve toplulukla kurduğu ilişkileri hareket üzerinden anlamayı hedefler. Kaeppler'in belirttiği üzere, antropologlar, "sosyal hareket sistemleri ve onları yaratan etkinliklerle, kim tarafından ve nasıl değerlendirildikleri ve toplumu anlamakta nasıl yardımcı olabilecekleri konusunda ilgilidirler" (Kaeppler, 2000, s. 83); benzer biçimde Blacking de dansın biçimleri ile bu biçimlerin taşıdığı duyguların ancak içinde ortaya çıktıkları toplumsal ve kültürel bağlamda anlam kazandığını vurgular. (Blacking, 1983, s. 95)

Dünya genelindeki dans çeşitliliğinin yalnızca stil farkından değil, insanlığın tarihsel, kültürel, ekonomik, coğrafi ve biyolojik çeşitliliği ile bireysel varoluşsal farklılıkların bedensel bir yansıması olarak belirdiği söylenebilir. Dolayısıyla, her beden içinde yaşadığı toplumun farklı ritmik ve bedensel ifade biçimlerine sahip olması, dans performansının kültürel üslubunu belirler. Bu durumda dans, Pusnik'in belirttiği gibi öğrenilmiş bir kültürel pratiktir (Radcliffe-Brown, 1994, akt. Pusnik, t.y., s. 6); beden ise kültürel kodların, toplumsal değerlerin, rollerin ve tarihsel hafızanın içerisinde saklandığı bir "yer" gibidir.

Belli bir düzen, tekrar ve simetriyle çalışan beden; anlatı, ritim ve anlam arasında bir köprü kurar. Örneğin flamenko'daki ayak vuruşları salt müzikal değildir; İspanya tarihindeki sınıf çatışmalarının, göçlerin ve direniş deneyimlerinin sembolik anlatımıdır; her icrada Endülüs'ün tarihsel yankısı hissedilir. Benzer şekilde Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan halk danslarında, savaş, bereket ve dayanışma temaları bedensel bir tarih kitabı gibi okunabilirken Afrika danslarında kölelik

geçmişinin ve direnişin enerjisi canlı tutulur. Dans eden topluluk böylece tarihini bedensel olarak hatırlar, ritmik bir bütünlük içinde somutlaştırır ve yeniden üretir; her dans bu yönüyle bir antropolojik belge sayılabilir. Paul Connerton'ın kalemiyle, "Alışkanlık belleğini oluşturan bedensel duruşlar ve hareketler, bedenin çeşitli parçalarının bir araya geliş biçimlerinde bir tortu bırakır" (Connerton, 2019, s. 160); özellikle yazısız toplumların kültürel hafızası, bedensel hareketlerinde saklıdır. Bu bağlamda, insanın ritme karşı bedensel hareketle yanıt vermesi, hem bireysel deneyimin hem de toplumsal ve kültürel yapının birbirine entegre edildiği bir davranış biçimi olarak ortaya çıkar. Dionysos ritüellerinden semahlara, kabile danslarından sosyal danslara kadar uzanan bu çeşitlilik, her birinin hem bireysel haz ve duygusal ifade hem de toplumsal aidiyet, hiyerarşi ve kimlik üretimi bağlamında farklı biçimler almasından kaynaklanır.

Herhangi bir dans, içinde şekillendiği değerler sistemi tarafından çevrelense de bu sistemi sorgular bir nitelik de taşır. Hangi bedenlerin nerede, nasıl ve kiminle dans edebileceğine dair üretilmiş normlar; yaş, cinsiyet, sınıf ve kutsal/profan ayrımı gibi sosyal hiyerarşileri görünür kılar ve çoğu zaman dans pratikleri bunlar üzerinden belirginleşir. Örneğin Latin danslarında erkeğin ve kadının rolü açıkça belirlenmiştir: erkek yönlendirir, kadın takip eder; ancak dansın dinamizmi içinde bu roller esneyebilir. Anadolu danslarında, kadınların ve erkeklerin ayrı olarak dans etmesi ise toplumsal cinsiyet kimliklerini ve topluluk içindeki güç ilişkilerini simgeler. Dans, zaman zaman bu düzenlemelere karşı bir direniş biçimine de dönüşebilir: Anadolu kadın oyunları (zeybek varyasyonları veya halayların kadın versiyonları), farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlarda bastırılmış kadın deneyimlerinin bedensel ifadesine dönüşmüş, beden burada iktidarın dilinden uzaklaşarak duygunun ve hafızanın dili haline gelmiştir. Şehirleşme süreçlerinde geleneksel figürlerin modern ritimlerle kaynaştırılması ise kültürün donmuş değil sürekli dönüşen bir süreç olduğunu gösterir. Dolayısıyla antropolojik açıdan insanın dans etme nedeni, toplumsal kimliği ve kültürel normları yeniden üretme, bu süreçte kendi varoluşunu bedensel olarak ifade etme ihtiyacına dayanır. Urtiaga de Vivar Gurumeta, dans ve sahne alanlarının halkların ifade yeteneğinin bir göstergesi olarak anlaşılması gerektiğini yazmıştır (Urtiaga de Vivar Gurumeta, 2017, s. 22). Bu anlamda dans, bir toplumun kendini nasıl hatırlar

3 İspanyol müzik ve dans formu.

ladığını, nasıl anlattığını, nasıl temsil ettiğini belirleyen ve insanların sözlü iletişimin ötesinde düşünsel/bilişsel bir anlaşma zemini kurduğu bir araçtır.

Felsefi Boyut

Dansın felsefi boyutu, varoluşu soyut kavramlar yerine doğrudan hareket, ritim ve beden üzerinden kavrama imkanı sunar. Dans, icra eden kişiye ölçülebilir ve kronolojik bir zamandan farklı, hareketin ritmi, tekrarları ve kesintileri ile hissedilen, yoğunlaşıp genişleyen öznel bir zaman deneyimi yaşatır; geçmiş bedensel hafıza olarak şimdiki ana sızarken, gelecek hareketin yönelimi içinde belirsizce sezilir.

Felsefi boyut, özgürlük ve zorunluluk arasındaki gerilimde de kendini gösterir. Sahnede, düşünde ya da tek başına dans eden bir kişi, bir yandan belirli teknikler ve kültürel kalıplarla sınırlandırılmışken; öte yandan her performansında bu kısıtlamalar içinde, sınırları aşma girişimini yineler. Bu durum, insanın varoluşunun genel yapısıyla paralellik taşır: zira insan hiçbir durumda bütünüyle özgür değildir, fakat belirlenmiş koşullar içinde anlamlı seçimler yapabilir. Doğaçlamaya dayalı dans pratiklerinde ise öznenin kendini bütünüyle bırakması, benliğin sınırlarını geçici olarak belirsizleştirir.

İnsanın kendini hareket aracılığıyla var etmesi ve bedeni anlamın kaynağı haline getirmesi, dansın özünü çözümlenmeyi gerektiren temel bir problem alanı oluşur. Dans eden beden, sadece hareket eden bir kas ve kemik yığını değil; hisseden, düşünen, karar veren, yönelen ve anlam üreten bir varlıktır. Geleneksel düşünce dünyası yüzyıllarca bedeni akıl ve ruhun ardına yerleştirmiş, insanın varoluşunu ağırlıklı biçimde zihinsel süreçler üzerinden anlamaya yönelmiş; bedenin kendi başına düşünce ve anlam üreten ya da taşıyan bir yapı olduğunu çoğunlukla göz ardı etmiştir; bu hiyerarşiyi tersine çeviren dans ise bedenin düşüncenin uzantısı ve varoluşun somut bir tezahürü olduğunu gözler önüne serer.

Ritim eşliğinde dans eden birey, deneyimini mevcut an, çevre ve izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerinden kurar. Huizinga'nın deyimiyle adeta hayatı süsler ve onun boşluklarını doldurur (Huizinga, 2021, s. 28); bu yönüyle dans, insanın ölümlülük bilincine karşı bedensel bir direniş olarak da değerlendirilebilir. Zamanı geldiğinde yok olacak insan, hareket ederek zamanı durdurur ve öznel olarak o anı yaşar. Her dönüş, her adım, bir iz bırakma çabasıdır ve bu deneyimsel izlerin sürekliliği ve yoğunluğu o anı kalıcı ve ölümsüz kılar. Dans bu yönü-

le, felsefi açıdan bedenin her performansta kendini yeniden yarattığı varoluşsal bir eylem biçimine dönüşür.

Dans eden beden, adeta bir işaret dili yaratır. Acı, sevinç, korku, tutku, arzu ve umut gibi haller, bedenin dans sırasında aldığı biçimde ifadesini bulur. Dans eden birey, dışsal ritmik ve melodik unsurları pasif biçimde alımlamak yerine, kendi içsel ritmini ve deneyim dünyasını da dansın akışına katarak harekete yeni anlamlar yükler. Bu yönüyle dans, insan ile çevresi arasındaki sınırların geçirgenleştiği, etkileşime dayalı bir karşılaşma alanı olarak okunabilir.

Peki bilgi yalnızca düşünerek mi üretilir, yoksa beden de bilen bir varlık mıdır? Paul Connerton'un belirttiği üzere, "Alışkanlık ellerde ve vücutta taşınan bir bilgi ve bir anımsamadır; ve de bir alışkanlığın geliştirilmesinde "anlayan" bedenimizdir" (Connerton, 2019, s. 161). Dans, bedenin yalnızca uygulayan değil, bilen, hatırlayan ve yorumlayan; dolayısıyla düşüncenin asli bir bileşeni olan bir özne olduğunu ortaya koyan alternatif bir bilgi üretim biçimi sunar. Bu durumda felsefe yalnızca düşünsel soyutlamalar ve kavramlar üzerinden değil, hareket aracılığıyla düşünmenin de mümkün olduğu bir alan olarak yeniden değerlendirilebilir.

Mistik Boyut

Dansın mistik boyutu çoğunlukla dinsel ritüellere atıfla yüzeysel biçimde ele alınır; bu çalışmada ise hedef, belirli mistik pratikleri örneklemek değil, dansın kendi yapısına içkin olan ve insanın hem kendisiyle hem de dünya ile kurduğu iletişimin görünmez katmanlarındaki sırlı niteliğe değinmektir. Dansın en temel mistik özelliği maddi iz bırakmayan doğasındadır: dans var olur, görünür, ardından geri çekilerek yok olur. Hareketin var olduğu hiçbir an sabit değildir ve dondurulamaz. Bu nedenle dans, zamanı ikiye böler: görünür olan an ve hemen ardından karanlığa karışan an. İşte sır burada ortaya çıkar: dans bir bilgiyi sunar ama aynı hızla geri alır.

Dansın en mistik yanı ise, görünür hareketlerin ardındaki görünmeyen geçişlerde, hareketlerin arasındaki boşluklarda, ritmin aksadığı ya da yoğunlaştığı kritik anlarda ortaya çıkar; çünkü dansın anlamı çoğu zaman jestlerde değil, jestler arasındaki görünmez bağlarda saklıdır. Müziğin içindeki sessizlik neyse, dansın içindeki duraksama da odur: anlamın tutunduğu boş alandır burası.

Dans eden beden, hareketle birlikte hem kendine hem dünyaya ıhtilemez bir dil üzerinden dokunur.

Dans, varlık ve yokluk arasındaki ayrımın bulanıklaştığı, tekrar edilemezliği ve geçiciliği yapısal olarak içinde barındıran bir deneyim alanı oluşturur; bu yönüyle kendi içinde mistik bir görünüp kaybolma ritmi üretir. Hareket sona erdiğinde geriye onun maddi izleri değil, yalnızca beden o ana özgü varlığının yoğunluğu kalır. Bu geçicilik, hareketi aynı anda hem görünür hem de kaybolan bir olgu hâline getirir. Böylece beden en inkar edilebilir performansını dans aracılığıyla ortaya koyar; çünkü kendi sonunu içinde taşıyan bu performans, gerçekleştiği anda bu sona doğru ilerler ve yok olur.

Bir heykel ya da resim gibi maddi izi bulunmayan, bir metin gibi yazıya dökülemeyen veya bir melodi gibi notaya sabitlenemeyen yönüyle her dans performansı biricik ve fânîdir. Dans eden kişi ve izleyenler ne o anları tutabilir ne de geri çağırabilir; deneyim her iki taraf için de (dans eden ve izleyen) yalnızca yaşandığı anda var olan bir sır olarak kalır. Bu durum dansı, yoğunluğu yüksek ama algısal olarak hızla silikleşen bir estetik deneyim biçimine dönüştürür.

Eğlence ve Sosyalite Boyutu

Dans çoğu zaman yüzeysel bir bakışla sıradan bir eğlence etkinliği olarak değerlendirilirken, aslında en eski itkilerinden biri olan neşenin, rahatlamamanın, bedensel serbestliğin ve basit haz yönelimlerinin oluşturduğu bir alandır. Bu boyutu ciddiyetin karşısına konumlandırmak onun insan yaşamındaki işlevlerini gözden çıkarmak anlamına gelir.

Bu boyutta eğlenceyi salt neşelenme hali olarak değil, fiziksel enerjinin bireysel ve kolektif hazzla dönüştüğü bir alan olarak düşünmek daha işlevsel olacaktır. Topluluk içinde dans etmek bedenin hem kendi içinde hem diğer bedenlerle yeni ilişki hatları kurmasını sağlar. Örneğin kulüp dansları, düğün eğlenceleri, gençlik festivalleri gibi pratiklerde dans, herhangi bir derin anlam üretme gerekliliğinden büyük ölçüde özgürleşir. Bu sırada insan, gündelik yaşamın ağırlığından uzaklaşır; ritmin sunduğu atmosfer içinde hem bedenini daha hafif hisseder hem de zamanın mekanik işleyişinden sıyrılarak doğrudan haz, neşe ve hareket deneyimine yönelir. Dansın eğlence boyutundaki en temel dürtü budur: kendini bir anlığına unutma, içsel ritme teslim olma ve dünyanın yükünü geri itme arzusu. Ancak burada kritik olan nokta, eğlencenin dansı değersizleştiren bir alan

olmadığıdır; aksine, hareketin düşünsel yoğunluğundan bağımsız olarak dansın salt eğlenmek için yapılabilmesi, insan bedeninin kültürden bağımsız bir dürtüselliğe de sahip olduğunu gösterir. Nitekim dans eden kişi, eğlence mekânında farklı bir zaman deneyimine girer; ne bütünüyle gündelik yaşam pratiklerine ne de tamamen ritüele indirgenebilen bu ara bölgede görünürlüğü, bedensel sınırlarını ve özgürlük arzusunu yenisinden müzakere eder. Böylece dans, bireylerin normatif rollerden kısmî bir süre uzaklaşabildiği, herhangi bir toplumsal ya da politik mesaj gütmeksizin, hareketin doğrudan haz verici niteliğine yönelerek eğlenebildiği geçici bir dönüşüm deneyimi sunar.

Eğlenmek için dans eden kişi, aynı zamanda daha sosyal ve özgüvenli bir beden haline gelir. Ortak bir ritmi, mekânı paylaşan insanların yolu kaçınılmaz bir şekilde sosyalleşir. Burada sosyalleşme, çoğunlukla sözlü iletişimden çok bedensel eşzamanlılık ve ortak bir deneyimi paylaşmanın görünmez bağı üzerinden kurulur.

Eğlence modern düşüncede sıklıkla hafiflik ve cidiyetsizlikle ilişkilendirilir. Oysa dans yoluyla yaşanan eğlencenin ardında farklı bir işlev belirir: bu eğlence biçimi, bireyin bedensel varoluşunu üretim ve verimlilik zorunluluğundan azade kılarak onu bir "kaynak" olmaktan çıkarır ve kolektif bir deneyimin parçası haline getirir. Eğlenme amacıyla dans etmek; statü, yaş, meslek ve sınıf gibi ayrıştırıcı özellikleri askıya alarak bireyler arasında geçici ve sembolik bir eşitlik alanı oluşturur.

Politik Boyut

Dansın politik boyutu, çoğu zaman doğrudan protesto veya direniş biçimleri üzerinden anlaşılmaya çalışılsa da, aslında çok daha derin bir iktidar planı içinde konumlanan geniş bir alandır. Bu bağlamda dans, belirli dönemlerde yasaklanması, belirli mekân ve zamanlara sınırlandırılması ya da yapısal özelliklerinin kurumsallaştırılarak yeniden tanımlanması üzerinden iktidar ilişkilerinin içine çekilerek politikaya içkin bir alan haline gelir.

Devlet kurumlarının, kültürel politikaların ve toplumsal normların dans eden beden üzerindeki etkisi; bedenin nasıl görünmesi, nasıl hareket etmesi gerektiğine, hangi mekânlarda hangi bedenlerin dans edebileceğine ve hangi dansı ne derece icra edebileceğine ilişkin düzenlemeler üzerinden gerçekleşir. Beden, bir

yandan normlara uymak üzere eğitilirken, diğer yandan hareketin kendi içsel özgürlüğü aracılığıyla bu normatif çerçeveyi aşma potansiyeli taşır.

Foucault'ya göre beden, tarihin hiçbir kesitinde nötr bir yüzey olmamış; iktidar ilişkileri tarafından sürekli biçimlendirilmiş ve denetlenmiştir. Bu bağlamda beden, "ona zorlamalar, yasaklamalar veya zorunluluklar dayatan çok sıkı iktidarların içine" alınmakta (Foucault, 1992, s. 167) ve "itaatkâr bedenler" üreten disiplin mekanizmalarıyla yeniden kurulmaktadır (Foucault, 1992, s. 171). Dans, bir yandan bu disiplin mekanizmalarının bedensel tezahürlerini taşıırken, diğer yandan beden bu düzenlemelere karşı kendini ifade edebildiği ve kimi durumlarda bu sınırları esnetebildiği bir direniş alanı olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle bedeni hareket ettirmek, ona ritim vermek, onun alışıldık hareket zincirlerini kırmak, nereden bakılsa politik bir eylem sayılır. Nitekim Wendy James, hiçbir dansın görüldüğü kadar basit ve masum olmadığını vurgulayarak dansın ima ettiği şeylerin çok katmanlılığına dikkat çeker (James, 2013, s. 107).

Tarihsel olarak dansın yasaklanması çoğu kez ahlâki gerekçelere dayandırılmış, ancak asıl motivasyon bedeni kontrol etme arzusu olmuştur. Modern devletlerin folklor çalışmaları yalnızca kültür üretimi değildir; hangi dansın "temsil edilebilir", hangisinin "ahlâken sorunlu", hangisinin "ulusa uygun" olduğunu belirleyen politik süreçlerdir. Örneğin Türkiye'de, Balkanlarda ve Orta Doğu'da halk danslarının sahne disiplinine sokularak modernize edilmesi, aynı zamanda bedenin estetik-politik bir ulusal imgeye dönüştürülmesi çabasıdır; bu tür folklorizasyon süreçlerinde beden, özgün bir ifade aracı olmaktan çıkarak politik bir temsil nesnesine dönüşür.

Dansın politikliği yalnızca iktidar tarafından şekillendirildiği anlarda değil, iktidara karşı, iktidarın dışında ve ona rağmen ortaya çıkan pratiklerde de kendini gösterir ve bir eleştiri yöntemi olarak işlev görebilir. Sömürgecilik bağlamındaki Afrika dansları, queer⁴ mekânlardaki beden performansları veya sokak dansçılarının performansları bu açıdan hayati örneklerdir. Politik protestolarda ise kitlelerin eşzamanlı hareketi (zıplama, halay⁵ çekme, bedenlerin bir çizgide veya dairede

birlik olup hareket etmesi) politik enerjinin bedenleştiği anlardır.

Öte yandan dansın politikliği her zaman açık bir manifesto üretmek zorunda değildir. Görünürde apolitik olan kimi dans biçimleri, toplumsal yapıları, sınıf ayrımlarını ve cinsiyet rollerini sessizce yeniden düşündürür. Örneğin bazı popüler dans akımları çoğu zaman mevcut kültürel normlarla gerilim içindedir. Bununla birlikte eğlence kültürü de dansı belirli yönelimlere sevk eder. Kulüpler, festivaller, müzik endüstrisi ve sosyal medya trendleri dansın üretim ve tüketim dinamiklerini belirlese de, dans, bu sistemin içinde dahi kendine özgü ifade alanları yaratabilir; piyasa tarafından standardize edilen hareketler, bireylerin doğaçlama jestleri ve bedensel yaratıcılığı ile yeniden serbest kalır.

Campi, siyasi olanın bir görme biçimini dayatmaktan değil, olayların gerçekleşmesine izin vermek ve geleceğin olasılıklarına açık olmaktan ibaret olduğunu yazmaktadır (Campi, 2022, s.78); bu çerçevede, icra edilebilmiş ve edilecek her dans performansının politik bir nitelik taşıması olasıdır.

Sonsöz

Dansın tek bir işlev, anlam ya da disiplin çerçevesinde kavranamayacağı bu incelemenin temel bulgusudur. Dans, biyolojik bir dürtüyle başlayıp kültürel kodlar ve bireysel katkılarla biçimlenen, toplumsal bağlam içinde simgesel anlamlar üreten çok boyutlu bir insan pratiği olarak insanın dünyayla kurduğu ilişkinin en sofistike biçimlerinden birini oluşturur.

Dans eden özne, kendi değerlerini bedeniyle yaratır ve ifade etmek istediklerini bedeninde sahneler. Seçtiği hareketlerle kendini sürekli yeniden kuran beden, müzik başladığında ise performansını şekillendirecek olan tüm birikimini serbest bırakır. Bu çok yönlü yapı, günümüzde yeni biçimler kazanmaya devam ediyor. Dijital platformlar aracılığıyla dans artık stüdyolardan ekranlara taşınmış; dünyanın farklı coğrafyalarındaki bedenleri ortak bir hareket alanında buluşturmaktadır. Salsa ya da bachata gibi dansların İstanbul, Barcelona ya da Paris gibi kentlerde yeniden yorumlanması, dansın kültürler arası dolaşımını görünür kılmaktadır. Benzer bir dönü-

⁴ Queer, cinsel yönelimde norm dışı ve sabit olmayan kimlikleri ifade eden bir kavramdır.

⁵ Halay, "Anadolu'nun orta ve doğu kesimlerinde rastlanan sı-

ralı ve dairesel formlu toplu oyun ve bu oyunlara eşlik eden ezgi." Ayrıntılı bilgi için bkz. Duygulu, M. *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, s.218

şüm terapötik alanda da yaşanmaktadır: dansın iyileştirici etkilerine ilişkin çok sayıda araştırmanın olumlu sonuçlar ortaya koyması, psikoterapide dans temelli yaklaşımların giderek yaygınlaşmasına yol açmıştır.

Aynı zamanda dans, dinî referansları giderek azalan, seküler bir trans deneyimine dönüşmüştür. Modern insan, bu deneyimi artık ritüel/kutsal mekânlarda değil kulüplerde ya da performans sanatları atölye ve kurslarında yaşamaktadır. Öte yandan modernleşme sürecinde Hip-hop, salsa, çağdaş dans ya da Anadolu halk dansları olarak isimlendirilen danslar birçok senteze uğramıştır; örneğin İstanbul sahnelerinde icra edilen çağdaş flamenko, yalnızca İspanya'nın değil Türkiye'nin, Latin Amerika'nın ve Afrika'nın da ritmik izlerini taşır hale gelmiştir. Bu örnekler, dansın günümüzde kültürlerin diyaloga girdiği, ne tamamen geçmişe ait ne de yalnızca bugüne özgü olan canlı bir ifade alanına dönüştüğünü gösterir. Bu dönüşüm yalnızca kültürler arasında değil bireyin kendi iç deneyiminde de sürer: insanın iç ve dış dünyası her an değiştiğinden, bir ritmik uyarıcıya verilen tepki de anbean farklılaşır ve her adımda tarih, duygu ve kimlik yeniden doğar.

Bedenin hem biyolojik hem kültürel bir varlık olduğu düşünüldüğünde, dans hareketlerinin yalnızca kasların, sinir sisteminin ve hormonal süreçlerin değil, öğrenilmiş, anlamlandırılmış ve aktarılmış pratiklerin de ürünü olduğu anlaşılır. Dans eden beden bir yandan düzenlenip denetlenirken, diğer yandan toplumsal normlara karşı direniş gösterebilir; kamusal alanda dans ederek bedeni görünür kılmak, çoğu zaman söze ihtiyaç duymayan politik bir eylem haline gelir. Beden, bu tür durumlarda dışsal kurallardan değil, içsel ritimden yönetilir. Ne var ki dansın her zaman böylesi bir derinlik ya da sembolik anlam taşıması da gerekmez. Yalnızca keyif almak, sosyalleşmek için yapılması da mümkündür; bu da yaşamı sürdürülebilir kılan temel motivasyonlardan biridir.

Sonuç olarak dans, maddi izden çok deneyime, açıklamadan çok sezgiye dayanır; anlamı ise performans sonrası zihinlerde kalan hatıra ve deneyimle ilişkilendirir. Herhangi bir dans performansı, bir yere sabitlenemez, depolanamaz ve nesneleştirilemez; ne bir tablo gibi asılabilir ne de bir heykel gibi dokunulabilir. Diğer sanat dallarındaki üretim süreci ile üretilen eser arasındaki mesafe dansa ortadan kalkar. Beden, resimdeki tuval

ya da müzikteki ses gibi bir malzeme olmanın ötesinde hisseden, düşünen ve sınırlılıklarına rağmen sınırsız anlam üretme kapasitesiyle hem araç hem eserin kendisi hem de o eserin yaratıcısı olan bir özne haline gelir. Her hareket, içinde şekillendiği bedenin yaşantısı, hafızası ve duyumsama biçimi tarafından belirlenirken, anlamı da izleyiciyle ortaklaşa üretilen etkileşimsel bir deneyim içinde sürekli yeniden kurulur; bu nedenle tekil ve sabit olmayan bir nitelik taşır.

Dans eden insan, dünya ile bedeni üzerinden bir iletişim kurar. Ne var ki insan yalnızca biyolojik bir organizma değildir; düşünen, anlam üreten, kendini ifade etmeye ve anlaşılma ihtiyacı duyan toplumsal ve kültürel bir varlıktır. Dansın böylesine temel bir ifade biçimi olduğu düşünüldüğünde, dans etmeyen insanların bedensel ifade ve deneyim alanlarını nasıl kurduğu sorusu ayrı bir araştırma gündemini hak etmektedir.

Kaynaklar

- Blacking, J. (1983). Movement and meaning: Dance in social anthropological perspective. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1(1), 89–99.
- Campi, R. A. (2022). ¿Danza política? La presencia escénica como posibilidad. In *Actas del VII Congreso Nacional y IV Congreso Internacional D+I: La investigación en danza* (ss. 75–78). Mahali Ediciones.
- Connerton, P. (2019). *Toplamlar nasıl anımsar* (A. Şenel, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Huizinga, J. (2021). *Homo ludens: Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- James, W. (2013). *Törenselle hayvan: Yeni bir antropoloji portresi* (S. Çalışkan, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaepler, A. L. (2000). Dance ethnology and the anthropology of dance. *Dance Research Journal*, 32(1), 116–125.
- Pušnik, M. (2010). Introduction: Dance as social life and cultural practice. *Anthropological Notebooks*, 16(3), 5–8.
- Urtiaga de Vivar Gurumeta, J. (2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. *AXA: Revista de Arte y Arquitectura*.

Eren Şahin

HANDAN

Besmelesiz ayrılıklardan çıkılır
sabrın kurak tepesine
yol boyu zeytin ağaçları
zebella askerleri bu örselenişin
körfezin dalgakıranı kırık günlere zeyil
hasret sunağına esvabın asılı Handan!

Sesinin kırsal kesimi
daralan aortlarım
sesinin incecik mevsimi
kabaran yalnızlığım
yol boyu zebella ordular
elden düşme kurşun askerler
birbirine sokulan, can yakmayan
iki suskun hançerdik biz senle..

Sabrın kurak tepesinde
adın haç
adın mahya
kırık kızgın yazlardan iz
bu örselenişin yağmurunda
hasretin talan sunağında
gözlerin gece denizi Handan!

Besmelesiz ayrılıklarda
sen kırsal kesimim
cam keşiği ellerim
dalgakıranı körfezinin
birbirine sahip, musahip
iki güzel serseriydik biz senle..

sonra,
inmedim körfeze
-ki körfez ölü sevda yıkayıcısı
yürümedim yol boyu
-ki yürüyenler yazlık aşk tüccarları
etmedim sabır
-ki Eyüp müsait değildi, aldırmadı.
ne ki körfez savaşlarında
birbirine tutulan iki kurşun
askerdik biz senle..

“Plastik ayrılıkların körfezinde zeytin ağacı
Zeytin ağacının körfezinde plastik ayrılıklar
Plastik zeytin ağacının ayrılık körfezleri”
artık kime, nasıl bir oyun oynadıysa
içimize sinmeyen hayat
besmelesiz ayrılıklar işledi tenimize
tüccarlar, ölü yıkayıcılar, kurşun askerler. . .
birbirine dolanan iki yağmur kaçağıydık
biz senle Handan..

EREN ŞAHİN

11 Aralık 1990 Almanya/Wuppertal doğumlu. Ailesiyle 1995 yılında Almanya'dan Türkiye'ye kesin dönüş yapınca Ankara'ya yerleştiler. 1997 yılında Ankara'nın Ayrancı semtindeki Ahmet Vefik Paşa İlköğretim Okulunda eğitim hayatına başladı. 8 senelik ilkokul ve ortaokul eğitimi ardından liseyi Ankara'nın Sıhhiye semtindeki Ankara Lisesinde okudu.

2011 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı. Öğrenim gördüğü beş senenin ardından 2016 yılında bölümden mezun oldu. 2018 yılında kayıt olduğu Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne bağlı 'Yeni Türk Edebiyatı' yüksek lisans programından, 2021 yılında "küçük Iskender Şiirlerinde Sinestezi" adlı tezini sunarak mezun oldu.

Şair; Kıyı, Sincan İstasyonu, Şehir, Eliz, Akatalpa, Yasakmeyve, Edebiyat Nöbeti, Lacivert, Bireylıklar ve Ecinniler gibi dergilerde göründü.

Mehmed Rauf'un Adapte Tiyatro Eseri: Amca Bey ve Oyun Üzerine Birkaç Söz

Fatma Ayten

Yeni Türk Edebiyatı sahası, sadece kuramsal tartışmaların ve teorik yaklaşımların hüküm sürdüğü statik bir alan değildir. Hatta bunun aksine, kütüphanelerin tozlu raflarında unutulmaya yüz tutmuş, gün ışığına çıkmayı bekleyen metinlerin keşfiyle sürekli yenilenen, nefes alan canlı bir organizmadır. Bir edebiyat geleneğinin sağlam temeller üzerine oturması, şüphesiz o geleneğin yapı taşlarını oluşturan birincil kaynakların doğru metodolojilerle günümüze taşınmasına bağlıdır. Bu bağlamda, Dr. Gökçe Ulus tarafından titizlikle hazırlanan, Ürün Yayınları etiketiyle okulla buluşan ve editörlüğünü Doç. Dr. Milad Salmani'nin üstlendiği *Mehmed Rauf'un Adapte Tiyatro Eseri: Amca Bey ve Oyun Üzerine Birkaç Söz* başlıklı çalışma, bu dinamizmin en somut ve kıymetli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk edebiyatının modernleşme evresinde, özellikle Servet-i Fünun döneminin en önemli simalarından biri olan Mehmed Rauf'un külliyatı üzerine yapılan çalışmalar her ne kadar geniş bir hacme sahip olsa da yazarın tiyatro verimi ve özellikle adaptasyon çalışmaları çoğu zaman gölgede kalmıştır. Dr. Gökçe Ulus, bu çalışmasıyla literatürde var olan bu sessiz boşluğu doğru bir zamanlama ve akademik bir hassasiyetle tespit etmiştir. Bugüne kadar derinlemesine incelenmemiş ve günümüz harflerine aktarılmamış olan *Amca Bey* eserini merkeze alarak edebiyat tarihimizin eksik kalmış bir parçasını tamamlamıştır. Bu çaba, sadece bir kitabı rafa koymak değildir. Aynı zamanda Mehmed Rauf'un edebî kimliğinin bilinmeyen bir yönüne ışık tutmak anlamına gelmektedir.

Bir metni eski harflerden yeni harflere aktarmak teknik bir beceri gerektirse de o metni anlamlandır-

mak ve tarihsel bir perspektife oturtmak gerçek bir akademik birikimin tezahürüdür. Bu kitabın en dikkat çekici ve takdire şayan yönü, kuru bir transkripsiyon çalışması olmanın çok ötesine geçmesidir. Dr. Gökçe Ulus, kitabın giriş bölümünde kaleme aldığı kapsamlı değerlendirme yazısıyla, metni sadece dilsel olarak değil tarihsel, sosyolojik ve estetik bir düzlemde de konumlandırmaktadır.

Bu giriş yazısı, modern okur için sadece bilgilendirici bir metin değil, aynı zamanda eserin ruhuna nüfuz etmeyi sağlayan bir köprü vazifesi görmektedir. Ulus, bu bölümde eserin kaleme alındığı dönemin zihniyet dünyasını analiz ederken, yazarın neden adaptasyon türüne yöneldiğini ve bu süreçteki estetik kaygılarını modern eleştiri yöntemleriyle süzgeçten geçirmektedir. Böylece okur, tiyatro metnine geçmeden önce eserin yazıldığı atmosferi solumakta ve karakterlerin motivasyonlarını dönemin toplumsal dinamikleri içerisinde kavrayabilmektedir. Oyun bir vodvil örneğidir:

"Seyircileri güldürerek kaynaştıran, ortak anı ve deneyim paylaşımlarına katkıda bulunan vodvillerden biri olan Amca Bey sayesinde aile ilişkilerinin, mahalle içinde ve komşularla ilişkilerin 1921 senesindeki panoramasını bugüne taşımaktadır. Türk edebiyatı ve tiyatrosunun sosyal işlevine hizmet vermiş ve izleyicilerin beğenisini kazanmış bu oyun, her dönem sahnelenebilecek keyifli bir eser olarak değerlendirilebilir." (2026, s.31)

Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine yapılan aktarımlarda en büyük risk, metnin orijinal lezzetini kaybetmesi veya aşırı sadeleşme uğruna edebi derinliğini yitirmesidir. Dr. Gökçe Ulus'un bu çalışma-

sındaki dil işçiliği, bu dengeyi kurma noktasında profesyonel bir ustalık sergilemektedir. Osmanlı Türkçesinin o kendine has, çok katmanlı ve ağıdalı yapısını zedelemekten, metnin orijinal ruhunu muhafaza ederek yapılan bu aktarım, eserin edebi değerini günümüze eksiksiz taşımıştır.

Bu süreçte Doç. Dr. Milad Salmani'nin editörlüğü ve kontrolleri, çalışmanın bilimsel niteliğini ve metnin güvenilirliğini üst seviyelere taşımıştır. İki kıymetli akademisyenin iş birliğiyle ortaya çıkan bu eser, dilin evrimini göz ardı etmeden, ancak asliyetten de ödün vermeden şekillenmiştir. Metnin günümüz Türkçesinin dil dünyasına uyarlanış biçimi, yazarın sadece akademik bir kitleyi değil, aynı zamanda genel okuru da öncelediğinin bir kanıtıdır. Bu durum, kitabın hem bir ders kitabı niteliğinde referans olmasını hem de tiyatro meraklıları için keyifli bir okuma serüveni sunmasını sağlamıştır.

Metnin orijinaline sadık kalınarak, modern bir bakış açısıyla hazırlanan bu çalışma, geçmişle gelecek arasındaki o kopmaz bağın ne kadar güçlü ve hala keşfedilmeye ne kadar muhtaç olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır. Türk edebiyatı araştırmaları, Dr. Gökçe Ulus gibi araştırmacıların gösterdiği bu titizlik ve tutku sayesinde nefes almaya ve büyümeye devam edecektir.

Eserin içeriğine dair yapılan analizlerin genişletilmesi gerekirse, *Amca Bey*'in bir adaptasyon eseri olması, dönemin "telif-tercüme-adaptasyon" tartışmalarına da ışık tutmaktadır. Mehmed Rauf gibi psikolojik derinliğiyle tanınan bir yazarın, komedi unsurları barındıran veya toplumsal hiciv içeren bir adaptasyonda nasıl bir dil kurduğu, bu kitap sayesinde somut bir şekilde takip edilebilmektedir.

Dr. Gökçe Ulus, çalışmada sadece metni sunmakla kalmamış, aynı zamanda tiyatro yazarlığına dair yeni perspektifler sunmuş, tiyatro jargonunu ve sahneleme tekniklerini satır aralarından okumamızı sağlamış, adaptasyon sürecinde metnin yerleştirilme (telifleşme) dozajını bilimsel verilerle ortaya koymuştur.

Bu yönüyle kitap, tiyatro tarihi araştırmacıları, dil

bilimciler ve Yeni Türk Edebiyatı araştırmacıları için vazgeçilmez bir kaynak niteliğindedir. Eserin yayın dünyasına kazandırılması, kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması noktasında atılmış en asil adımlardan biridir. Bu kıymetli çalışmanın, sahadaki diğer genç akademisyenlere de örnek teşkil edeceği ve benzer "gizli kalmış" metinlerin gün yüzüne çıkarılması noktasında bir teşvik unsuru olacağı şüphesizdir.

Sonuç olarak Mehmed Rauf'un *Amca Bey* isimli adaptasyon eseri üzerine yapılan bu çalışma, bir devrin edebi zevkini, dil zenginliğini ve tiyatro anlayışını bugünün dünyasına taşıyan muazzam bir köprü niteliğindedir. Dr. Gökçe Ulus'un titiz araştırmacılığı ve akademik birikimiyle harmanlanan bu eser, Yeni Türk Edebiyatı kütüphanelerinde sürekli başvurulacak kalıcı bir yer edinecektir.



Kıbrıs... Tarih, siyasetin ve edebiyatın buluştuğu bir ada.

Bu kitap, sadece bir coğrafyayı değil, o coğrafyanın insanının belleğini, dilini ve kültürel direncini anlamaya davet ediyor.

Metin Turan, "Kıbrıs Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler" adlı bu kapsamlı çalışmada, Kıbrıs Türk edebiyatının gelişim çizgisini sosyolojik, tarihsel ve estetik boyutlarıyla ele alıyor. Ada'nın politik kaderiyle edebiyat arasındaki ince bağı çözümleyen yazar, Namık Kemal'den Özker Yaşın'a, İsmail Bozkurt'tan Bekir Kara'



Turan'a göre Kıbrıs Türk edebiyatı, yalnızca bir "edebi üretim" değil; aynı zamanda varoluşun, kimlik arayışının ve toplumsal belleğin canlı bir tanığıdır. Roman, öykü, şiir ve denemeler aracılığıyla adalı insanın hem bireysel hem kolektif travmalarını, savaşların ve göçlerin gölgesinde gelişen direncini gözler önüne serer.

Bu eser, bir yandan edebiyatın ideolojik, estetik ve sosyolojik katmanlarını irdelerken; diğer yandan okuyucuya Kıbrıs Türk toplumunun kültürel hafızasını yeniden okuma olanağı sunuyor. Yazar, edebiyatın "görünmeyen tarih" olduğunu hatırlatarak, edebiyat aracılığıyla bir toplumun sesini nasıl duyurabileceğini gösteriyor.

"Kıbrıs Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler", hem araştırmacılar hem de edebiyat meraklıları için bir kaynak niteliğinde; Kıbrıs'ın kültürel panoramasını, şiirsel bir derinlikle ve akademik bir titizlikle anlatan bir çalışma.



ürün yayınlari

Konur Sokak No: 36/13, 06420 Çankaya/Ankara
Tel: 0312 425 39 20 • Faks: 0312 417 57 23
urunyayinlari@gmail.com • www.urunyayinlari.tr



ürün yayınlari