

## İÇİNDEKİLER

Ali KARAÇALI • <i>Türk Dili'nden</i> .....	3
İsmail SERT • <i>(Çizgi)</i> .....	5-79-119-196
Yılmaz DAŞCIOĞLU • Sezai Karakoç .....	6
Ahmet İNAM • Sezai Karakoç Üstüne Bir Metin .....	9
Osman BAYRAKTAR • Masal Şiirinin Anlam Dünyası .....	12
İbrahim DEMİRCİ • İstanbul'un Hazan Gazeli .....	15
Hicabi KIRLANGIÇ • Leyla Kim Mecnun Nereli .....	18
Erdal ÇAKIR • Kandan Elbiseler Giymek .....	23
Turan KARATAŞ • Kav .....	25
Muhammed SEFA • Kav'a Övgü .....	31
Hasan AKAY • <i>Hızır'la Kırk Saat'te Gözüken Anlam</i> .....	32
Ömer AKSAY • <i>'Hızır'la Kırk Saat'lik Belgesel Filmde Şairin Çözüm Arayışı</i> .....	37
Şaban ABAK • <i>Hızır'la Kırk Saat'ten "Ay Bölme Şiiri"</i> .....	47
Mehmet ÖZTUNÇ • <i>Şiirimizin Hızır'la Yolculuğu</i> .....	53
Şakir KURTULMUŞ • <i>Hızır'la Geçen Zaman ve Yürüyüş</i> .....	58
Hıdır TORAMAN • <i>Etik, Estetik, Kutsal At</i> .....	62
Fatma Şengil SÜZER • <i>"Bahçenin En Yalnız Köşesinde" Sezai Karakoç'un "Anneler ve Çocuklar" Şiiri</i> .....	72
Ali EMRE • <i>Kolektif Bir Özlem ve Hüznün Şiiri: "Çocukluğumuz"</i> .....	80
Ahmet Cüneyt ISSI • <i>Sezai Karakoç'un Hızır, Ashab-ı Kehf ve Menekşeler Arasında Çocuk'u Konuştuğu Bazı Şiirleri</i> ..	88
Osman ÖZBAHÇE • <i>Sezai Karakoç'un Şiirinde Kurucu Unsurlar: Sevgili Algısı - I</i> .....	93
Mehmet AYCI • <i>"Evlerinin İçi Yeni Güllerden"</i> .....	116
Sezai Karakoç'un Şiiri Üzerine Bir Toplantı .....	120
İrfan ÇEVİK • <i>"Alinyazısı Saati"</i> .....	142
Âtîf BEDİR • <i>Alinyazısı Saati ya da Doğudan Gelecek Atlı</i> .....	146
Ali SALİ • <i>"güneşlerin kalbine taht kuran melekler yağdırır yağmuru" ya da "Ötesini Söylemeyeceğim"</i> .....	150
Ali K. METİN • <i>Öfke ve Terbiyeyle Konuşan Özne: "Ötesini Söylemeyeceğim"</i> .....	155
Esver ÖLÜÇ • <i>Pingpong Oynayan Mesneviyle Alakasız Şeyler</i> .....	160
Mustafa BALCI • <i>Taha'nın Kitabı</i> .....	162
Şaban SAĞLIK • <i>Kendi Hikâyesini Kendisi Anlatmak ve Söze (Kelama) İtibarını İade Etmek Bağlamında</i> <i>Sezai Karakoç'un "Kara Yılan" Şiiri</i> .....	170
Mustafa KÖNEÇOĞLU • <i>Modernliğin Balkonunu Düşünmek, Modernliğin Balkonundan Düşmek</i> .....	176
Ali Haydar HAKSAL • <i>Hüzün Yılında Sezai Karakoç Şiiri</i> .....	181
Beyhan KANTER • <i>Sezai Karakoç Şiirinde "Eski Zaman Kartvizitleri": Çeşmeler</i> .....	184
Suavi Kemal YAZGIÇ • <i>Çeşmeler</i> .....	189
Ertan ÖRGEN • <i>Sezai Karakoç Şiirinde Mitoloji</i> .....	191
Taner ÖZMEN • <i>50 Kuşağı Hikâyecileri ve Sezai Karakoç Şiiri</i> .....	197
İbrahim ERYİĞİT • <i>Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Matematik</i> .....	208
Murat SOYAK • <i>"Çati" Şiirinde Buluşmak</i> .....	216
<b>KİTAPLIK</b>	
Celil GÜNGÖR • <i>Şi'r-i Kadim Üstüne Deneme</i> .....	221
Mehmet ÖZTUNÇ • <i>Beni Sorarsan</i> .....	222

## *Türk Dili* dergisi yayın ilkeleri \*

- *Türk Dili* dergisinde yayımlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarıdır.
- Dergide yayımlanan her türlü yazı ve şiirin yayın hakları Türk Dil Kurumuna aittir.
- *Türk Dili* dergisinde yayımlanan her türlü yazı ve şiir, Türk Dil Kurumunun yazılı izni olmadan bir başka yerde yayımlanamaz. Ancak, yazı, şiir ve fotoğraflar kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.
- Yazı ve şiirlerin Genel Ağ ortamında yayımlanması, filme alınması, bestelenmesi veya oyunlaştırılması hakları da Türk Dil Kurumuna aittir.

## Abonelik

- *Türk Dili* dergisine 2013 yılı için yıllık abonelik 50 TL, altı aylık abonelik ise 25 TL'dir.
- Öğretmen, öğretim elemanı ve öğrenciler için abone tutarı yıllık 35 TL, altı aylık ise 17,5 TL'dir.
- Ülke dışı için yıllık abonelik 50 ABD dolarıdır.
- Dergilerinin okul dışındaki bir adrese yollanmasını isteyen öğretmen ve öğrenciler, durumlarını gösterir bir belgeyi Kurumumuza abone istekleriyle birlikte göndermelidir.
- Abone tutarı Halk Bankası Kavaklıdere Şubesindeki 0197-05000072 numaralı hesabımıza (ayrıcıklı hesap, havale ücreti alınmamaktadır) veya 128 236 numaralı posta çeki hesabımıza yatırılabilir.
- Abonelik işlemlerinin tamamlanabilmesi için banka alındı belgesinin Türk Dil Kurumu Başkanlığı İdari İşler Müdürlüğü Atatürk Bul., No.: 217, 06680 Kavaklıdere / ANKARA adresine gönderilmesi gerekmektedir.

\* Dergi yayın ilkeleri <http://www.tdk.gov.tr/> adresinde belirtilmiştir.

## Türk Dil Kurumu Adına Sahibi

Genel Yayın Yönetmeni

Mustafa S. Kaçalın

## Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Ali Karaçalı

[karacaliali@yahoo.com](mailto:karacaliali@yahoo.com)

## Yayına Hazırlık / Düzelti

Ayda Ertüm / Elif Karakuş

## Tasarım

Dilek Şerbetçi

## Yayın Türü

Aylık dergi

## Yazı Kurulu

Ali Karaçalı

Rasim Özdenören

İbrahim Demirci

Prof. Dr. Hanifi Vural

Prof. Dr. Hasan Akay

Prof. Dr. Hicabi Kırılangoç

Prof. Dr. Nevzat Gözaydın

Doç. Dr. Mehmet Narlı

Doç. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu

Yrd. Doç. Dr. Yakup Yılmaz

## Yönetim Yeri

Atatürk Bulvarı 217, 06680 Kavaklıdere / ANKARA

Yazı İşleri (312) 427 28 79

Abone (312) 457 52 09

Belgegeçer (312) 467 40 71

Genel Ağ Sayfası <http://tdk.org.tr>

e-posta [turkdili@tdk.org.tr](mailto:turkdili@tdk.org.tr)

## Baskı

Sarıyıldız Matbaacılık, İvedik Organize Sanayi Bölgesi Ağaç İşleri Sitesi, 523. Sokak, No: 31, Yenimahalle / ANKARA

Basımevi Sorumlu Müdürü Ertuğrul Sarıyıldız

Basımevi Telefonu (312) 395 99 94

Basım Yeri ve Tarihi Ankara, 1 Aralık 2013

## Türk Dili'nden...

*Türk Dili*, 2013 yılının bu son sayısıyla yine sanata, edebiyata, söze ve yazıya doğru yolculuğunu sürdürüyor.

İnsanı tanımada, insana ulaşmada, insanı yeniden kendisiyle buluşturmada sanatın ve edebiyatın hâlâ en güvenilir ve emin yollardan biri olduğuna inanıyoruz.

Bunun için şiiri, öyküyü, romanı, denemeyi, yani yazıyı önceliyor ve önde tutuyoruz.

Okuyucularımızın ve yazarlarımızın artan ilgisi ve yakınlığı yönelişimizin doğruluğuna olan inancımızı pekiştiriyor.

Umuyoruz ve inanıyoruz ki yeni dönemde de sizlerden aldığımız güçle sözün ve yazının peşinde yolumuza devam edeceğiz.



2013 yılı, aynı zamanda çağdaş Türk şiirinin yaşayan büyük şairlerinden Sezai Karakoç'un doğumunun 80. yılı.

Sezai Karakoç, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı içerisinde özgün, öncü, usta bir şair, yazar, sanatçı olduğu kadar aynı zamanda bir düşünce, tavır ve eylem adamıdır.

Şiirleri başta olmak üzere, öyküleri, denemeleri, oyunları, incelemeleri, günlük yazıları, düşünce yazıları, çevirileri, söyleşileri, hatıraları ve 1955 yılında *Şiir Sanatı*'yla başlayıp 1992 yılına kadar zaman zaman kesintilerle ama ısrarla yayımlamayı sürdürdüğü *Diriliş* dergisi, kuşkusuz her biri ayrı ayrı ve derinlikli incelemeleri, değerlendirmeleri hak ediyor.

Bugüne kadar Sezai Karakoç'un sanatı ve düşünceleri bağlamında çok sayıda akademik çalışma yapılmış, bilimsel toplantılar düzenlenmiş, hakkında kitaplar yazılmış, dergilerde özel sayılar ve dosyalar hazırlanmıştır.

Biz de, *Türk Dili* olarak, Türk şiirinin müstesna ve sembol şairini doğumunun 80. yılında bir özel bölümle anmak istedik. Bu özel bölümün içeriğini ve sınırlarını belirlerken bugüne kadar yapılanlardan farklı olarak Sezai Karakoç'un sadece şiirlerini merkeze alan çalışmalara yer vermek istedik.

Bir şairi, bir şiiri ya da edebî bir metni çözümler ya da irdelerken farklı bakış açılarının, farklı okumaların, farklı disiplin ve yaklaşımların bir arada ve yan yana bulunmasının zihin dünyamıza farklı bir boyut ve zenginlik kazandıracağını düşündük. Yazarlarımıza, Sezai Karakoç'un kendilerinin belirleyeceği bir şiiri üzerine yapacakları bir değerlendirmenin, bir çözümlemenin Sezai Karakoç şiirinin anlaşılmasında, özümsemesinde, çağdaş Türk şiiri içerisindeki yerinin belirlenmesinde ufuk açıcı ve yol gösterici olacağına inandığımızı içtenlikle belirttik.

Bu düşüncemiz kendilerine ulaşabildiğimiz yazarlarımızdan büyük bir hüsnükabül gördü.

Kısa bir zaman aralığında olmasına rağmen gelen yazılar dergi içerisinde özel bölüm boyutunu aştı ve bize iki sayının hacmini aşan bir özel sayı kazandırdı.

Bu özel sayı için gerçekten yoğun bir emekle çalışan, özgün, oylumlu ve kuşatıcı yazılarıyla katkıda bulunan, ayrıca Sezai Karakoç'un şiiri üzerine yapılan toplantıya katılarak değerlendirmelerini bizlerle paylaşan bütün yazarlarımıza ve dergimizin yazı kurulu üyelerine içtenlikle teşekkür ederim.

Bu sayımızda yer alan birbirinden güzel yazıları ilgiyle okuyacağınıza, bu okumalarla Sezai Karakoç'un şiir dünyasına daha yakından ve içerden bakma imkânını yakalayacağınıza inanıyoruz.

Dosyayı hazırlarken yazıların sıralanmasında aynı şiir bağlamında yapılan farklı değerlendirmelerin bir arada olmasına özellikle dikkat ettik.



Dergimizin armağanlı abone kampanyası 2014 yılında da devam ediyor.

Dergimize abone olan okuyucularımıza Kurumumuz yayınlarından *Türk Dili* dergisinin *Mektup*, *Türk Öykücülüğü*, *Yazın Akımları*, *Çağdaş Türk Şiiri* özel sayılarından biri ya da *Türkçe Sözlük* armağan olarak verilecektir.

Armağanlı abone kampanyası ayrıca duyurulacaktır.

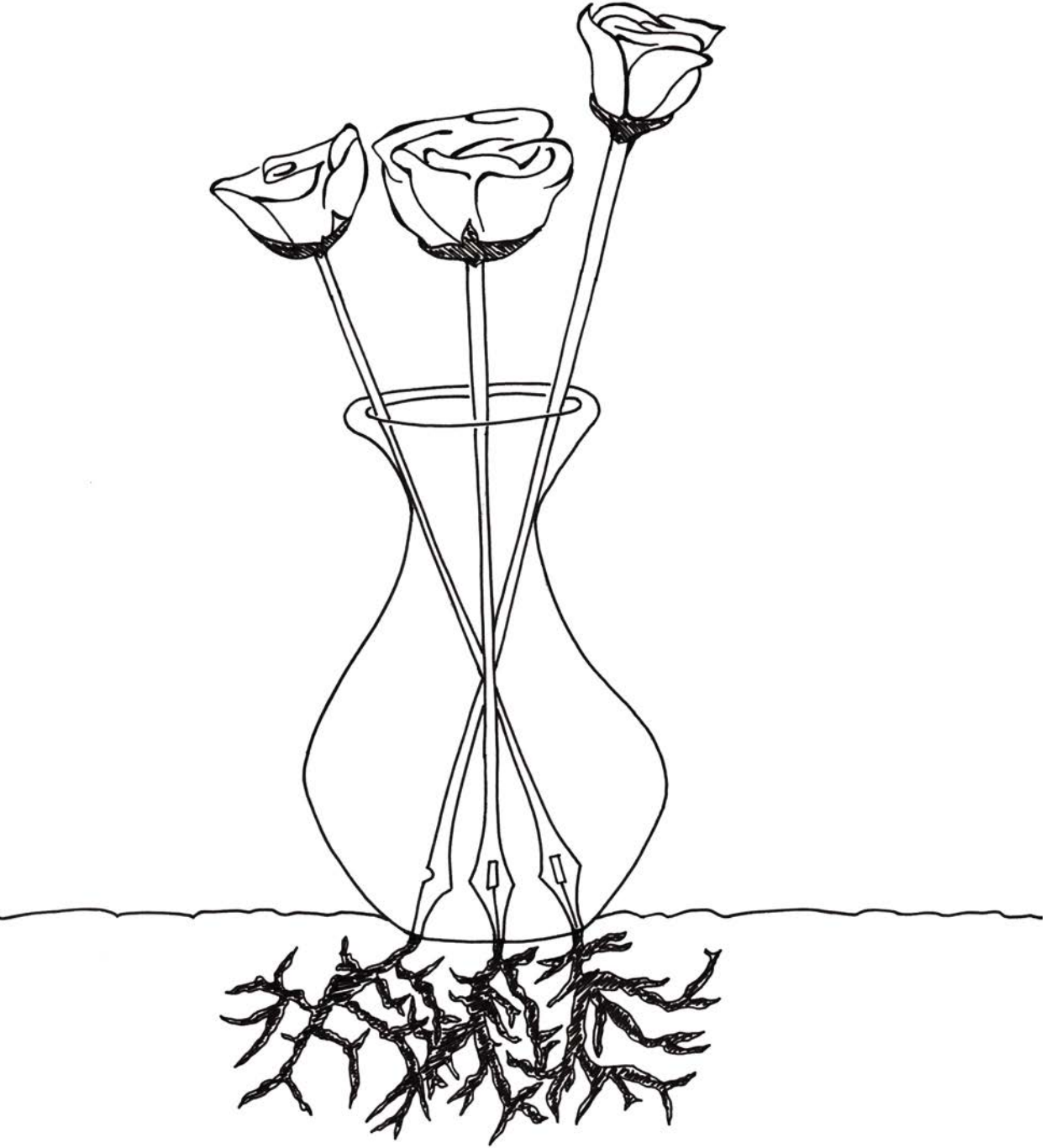


Dergimiz 2014 yılında da yenilenen biçimi ve içeriğiyle çizgisini daha da belirginleştirerek sürdürecektir, nitelikli edebî ürünler ve dil yazılarının yanında günümüz sanatçı ve edebiyatçılarıyla söyleşiler, yeni bölümler ve özel sayılarla yoluna devam edecektir.

Bu sayının hazırlanmasında özveriyle çalışan mesai arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

Yeni sayılarda buluşmak umuduyla iyi okumalar diliyorum.

Ali KARAÇALI



ÇİZGİ: İSMAİL SERT

## Sezai Karakoç

Yılmaz DAŞCIOĞLU

Sezai Karakoç Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyat ve düşüncesinin gerçek bir dönüm noktasıdır denilse, bunda en küçük bir abartı yoktur. Nasıl ki Mehmet Âkif, karakteri ve sanatıyla, Millî Mücadele’de hissedar olduğu hâlde Cumhuriyet’in kuruluşunda kendisini dışlanmış hisseden kitlelerin hem ev sahipliği duygusunu yitirmelerini önlemiş hem de duygusal bir dayanışmanın sembolü olmuşsa ... Nasıl ki Necip Fazıl bir taraftan şiirlerindeki üstün ritim özelliği ve çarpıcı imajlarıyla Türk şairinin; öte yandan Büyük Doğu Hareketi ve dergisinde Anadolu’ya yönelen aksiyoner dinamizmiyle Anadolu insanının kendine güven duymasını sağlayan görkemli bir jest olmuşsa Sezai Karakoç, bu ikisinin pek çok özelliğini kendisinde birleştirdiği gibi, ayrıca kendisine özgü denilebilecek sentezlerle Cumhuriyet Dönemi’nin sembol adlarından birisi hâline gelmiştir.

Onu şiiriyle, düşüncesiyle ve tavrıyla hem kendisinden önceki bir çizgiyi geliştirerek sürdürürken görüyoruz hem de yeni bir başlangıcı oluşturan öncü kimliğiyle... Bu cümleyi açmak için şiirini, düşüncesini ve tavrını tarihsel perspektifi gözden kaçırmadan ele almak gerekir.

Bilindiği gibi Sezai Karakoç, hiç değilse başlangıçta İkinci Yeni şairleriyle birlikte anılır, hatta çoklarına göre bu akımın kurucusu kabul etmekte bir kuşku yoktur. İkinci Yeni akımının ise Batılılaşma dönemi Türk şiirinin poetik değerler bakımından ulaştığı bir başarı aşaması olduğunda şüphe yoktur. Sezai Karakoç’un İkinci Yeni ile birleşen ve ayrılan yönleri bize onun şairliğinin açık bir portresini verebilir.

Öncelikle Sezai Karakoç’un şairliği ile düşünürlüğü, sanatı ile mücadelesini birbirinden ayırmak mümkün değildir. “Sanat tutumum genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir.” diyen Karakoç, çağdaşı diğer şairlerden farklı olarak dünyaya bakışı ile sanatını örtüştürmüş; bu bakımdan da sanatında düşüncesini, fikrî yazılarında da şair kişiliğinin duyarlılık bakış açısını birleştirmiştir.

Onun düşünce yapısını şekillendiren, içinde yaşadığımız çağa egemen olan Batı medeniyeti ile köklerini bütün semavi dinlerin ortak özünü oluşturan, insanlık tarihi boyunca farklı zaman ve yerlerde yaşanmış bulunan hakikat uygarlığı arasındaki çelişki ve çatışma oluşturur. Yani yanlış bir medeniyet olan Batı medeniyetine karşı çıkış ile hakikat medeniyetinin gerçekleşmesine çalışma onun düşünce dünyasının temelini oluşturur. Bir taraftan toplumsal olana ve çağa dönük bir çabadır bu, öte yandan Tanrı ile birey-insan arasındaki ilişkinin hakikat uygarlığı bakımından yorumlanıp kurulmasına. Karakoç, insanın yaratılış sırrı gereği bir hakikat arayışı içerisinde olduğunu düşünür. Varlık, mutlak hakikat ve nispi hakikatler dünyası olarak iki kısımdır. Mutlak hakikat kendisini nispi hakikatler dünyasına bildirir. Vahiy mutlak hakikatin kendisini anlatması, *Kur'an* ise mutlak hakikatin ebedileşmiş abidesidir. (İslam, İstanbul 1979, s. 33-36) Bu düşüncenin temel kavramı ise metafizik/fizikötesidir. Sezai Karakoç, düşüncelerini açıklarken neredeyse her konuyu metafizik ile ilişkilendirir. Sezai Karakoç'a göre hakikat uygarlığı hayat, ölüm ve ölüm sonrası kavramlarını iç içe, yan yana üç ilke olarak içeren ve temeli inanç olan uygarlığın adıdır.

Kıscacası, metafizik Tanrı ve ahiret kavramlarına dayalı mutlaklık âlemidir ve asıl olan odur. Bu dünya ise o "asıl"a ayrılamaz biçimde bağlı bir ek niteliğindedir. Tanrı inancı varoluşun temelidir (*İnsanlığın Dirilişi*, 4. baskı, İstanbul 1978, s.134). Bu, varlığın görülmüş ve görülmez iki yönünü işaret eder ki, geleneksel kültürde "gayba inanmak" deyimiyile ifadesini bulur. Dolayısıyla görülmüş-duyulur bu âlem, gayba ve sonsuz olana bitişiktir. Karakoç, varlığın bu iki yönü arasında bir ilişki ve denge bulmak gerektiği düşüncesindedir. Fizikötesi ile hayat iç içe geçmiş durumdadır.

Böylece özetlemeye çalıştığımız metafizik kavramı Karakoç'un sanatının da temelini oluşturur. Sezai Karakoç için sanat da hem hakikat arayışının hem de medeniyet oluşumunun araçlarından birisi, hatta en önemlisidir. Ancak sanatın niteliği alelâde bir araç olmakla sınırlı değildir. O, "insanın geçimini ve üremesini sağlayan faaliyetlerin üstünde, gaye olmaya daha yakın bir mahiyet taşı[r]." (*Ruhun Dirilişi*, İstanbul 1979, s. 80) Bu yüzden sanat ile din arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Hatta ona göre sanat, metafizik heyecanlara dayanması sebebiyle dinden kaynaklanmıştır. Dinden doğan sanat zaman içerisinde bağımsızlaşarak yeni bir organizma hâline gelmiş, hatta Yunan tiyatrosu örneğinde olduğu gibi dine karşı bir gelişme göstermiştir. Nitekim Hristiyan Batı'da, sanat dinin yerini almakla yetinmemiş, giderek dini kendisinin bir aracı, bir malzemesi olarak kullanmaya yönelmiştir. Bu yüzden ikisi de özüne yabancılaşmış, soysuzlaşmıştır. Oysa "sanat ve bilim, Tanrı'ya yaklaştırdıkça kutlu olan insan faaliyetleridir. Ondan uzaklaştırdıkça (...) insanı 'aşağıların aşağısına' düşüren bir vasıta hâline gelir." (*Gündönümü*, İstanbul 1979, s. 18) Bu bakımdan birbiriyle sıkı ilişki içerisinde olan sanat ve din kurumları bir temel ilke



olarak “sanata kaynaklık eden din, dini bozmayan sanat disiplini” ile işlemelidir.

Sezai Karakoç, bütün bu görüşleriyle yalnızca kuşağı içerisinde farklı bir konuma yerleşmekle kalmaz, aynı zamanda genel olarak Türk edebiyatı içerisinde de kendine özgü bir yere sahip olur. Böylece mesela Necip Fazıl’da gördüğümüz bireysel metafizik duyarlılık bir dünya görüşü çerçevesine ulaşır, bütünlüklü bir düşünceye dönüşür. Bununla birlikte dindar-varoluşçu bir sanat akımının kurucusu görevini de yerine getirerek kendisinden sonra yetişen kuşaklar içerisinde bu çizgiyi izleyen şair ve yazarların yetişmesinde öncülük yapar.

Sezai Karakoç, tıpkı metafizik kavramında olduğu gibi gelenek kavramı ve olgusu konusunda da hem kendi şiirinin nitelikleri bakımından hem de Türk edebiyatının akışını etkileyecek/belirleyecek biçimde özgün bir yaklaşım gösterir. Gelenek, onun şiirinin temel dayanaklarından birisini oluşturur. Bir şiirinde “Gülle başla şiire atalara uyararak” (*Gündoğmadan*, İstanbul 2000, s. 435) diyen Karakoç geleneğin, sanatın öz ilkelerinin derinlerde sürmesi ve zamana hükmetmesi anlamına geldiğini; her yeni sanatçının onunla hesaplaşmak, boy ölçüşmek, özgürlüğünü kazanmak için onun karşısında sınava girmek zorunda olduğunu düşünmektedir. Buna karşılık geleneğe saygı ve sevginin kof bir atalarla böbürlenme; onların ilahlaştırılması, eleştirilmemesi, tartışılmaması olarak algılanmasına da karşı çıkar. Gelenek sürekli yeniden değerlendirilen ve bundan beslenilmesi gereken bir yapıdır.

Yukarıdan beri ele aldığımız sanat görüşlerinde şairin geniş bir görüş açısından konulara yaklaştığı dikkati çekiyor. Ele aldığı konuların tamamını bir uygarlık perspektifi içerisine yerleştirdiği sanat anlayışı, mutlak hakikat kavramı etrafında odaklanır. Bu bağlamda metafizik eğilim onun sanat görüşünün eksenini oluşturmaktadır. Sanatın oluşumu, gelenekle ilişkiler gibi konulara tutarlı ve çerçevesi tamamlanmış yaklaşımlar sunar. Onun yaklaşımlarının temelini bir uygarlık anlayışı farkının oluşturduğu anlaşılıyor. Görüşlerinde başta Kierkegaard gibi Hristiyan varoluşçu düşünürlerle ilişkilendirilebilecek noktalar bulunmakla birlikte, genel olarak Batı sanat-estetik anlayışlarına cevaplar verir gibidir. Bütün bu görüşleriyle, şiirinde olduğu gibi onu besleyen teorik planda da Sezai Karakoç, Türk edebiyatının kurucu ve yol gösterici isimlerinden birisi olarak anılmaya değer.



## Sezai Karakoç Üstüne Bir Metin

Ahmet İNAM

Açık çok açık. Anlattığına. Anlatacağına. Farklı olana. Köklere. İnsana. Derinliklerimize şiir koyan. Söz güvercinleri uçuran hayat şadırvanından kültürümüze.

Açık açık söyler. Sarahaten. Sehl-i mümtenidir birçok sözü. Açığını söyleme açıklığı vardır onda. Cesurdur. Olduğu gibidir. Aşikâr olanın gizine aşınadır. Yürür. Bir başına. Çok başına.

Açıktır yolu. Bitimsiz. Sonsuz olanı duyduğu için kapalı yolları açarak yürümektedir.

Açık şiir yazar. Üstü örtülü sanırlar. Açık adım yürür, aheste çekilen fikir küreğinin rüzgârıyla.

Şiir dükkânı hep açık olduğu için sürekli olarak fikir meydanı açılır önüne, yolculuğunda.

Çıplaktır, emekle ördüğü inanç hırkasının içinde. Hayatın sunduğu acılara açık. Hakikat patikalarında üryan.

Yürüdükçe ardındaki yol, yeni açılışlara gebe. Diriliş çiçeği bu yollarda açmakta.

Açık göğün yağmurunda, altından dizelerin geçtiği eleğimsağma.

Açık yürek, davasının yorulmaz çocuğu, doğmayı bekleyen.

\*\*\*

İçten çok içten. “Senin önünde kaldı uçsuz bir yol bucaksız bir ülke”<sup>1</sup> derken. İçten olanın yol alabileceği uçsuz bucaksızlıkta. İçinin içini dış dünyada yaşar gün doğmadan. Şehzadebaşı’nda “Kafdağı’ndan daha yüksek/Çin seddinden daha uzun/ İçimizde med ve cezir” diyerek, yerleşecek yer arayıp caminin avlusunda oturuşuyla içten. Çok içten.

1 “Kış Anıtı”/ Sesler.

İçinde. İçindeyken dışında. Yalnız. Yalnızlığından çeşmeler damıtmış. Kurumuş, unutulmuş çeşmelerin akışıdır o. Bir başına. Çok başına. İnsanlar arasında. Görünmez görünür bir şair. İçinin içindeyken, dışının dışında. “Gürül gürül kapılarını örten mucizelerin”<sup>2</sup> eşliğinde, çile panjurlarından geleceğin ufku bakıyor.

“Ruhunun en derin noktasında sır saklayan” derviş.<sup>3</sup> Çağ, dervişlere muhtaç. Abasız postsuz. İçinin içiyle yüzleşmiş, metafizik mizaçla diriliş yolunda metafizik gerilim içinde<sup>4</sup>, bitimsizliğin ırmağında sürekli yıkanmakta olan kalıcılığın gizini bulan derviş. “Dağ başlarında veya kapalı cemaat halkalarında değil, toplumun tam ortasında”, “hikmetle bilgi arasında köprü olan felsefeyi”<sup>5</sup> arayan derviş.

Günaydın, Karakoç’un yüreğinin kuşluğu olup, geri gelen şiire!<sup>6</sup> Günaydın, şiirle aranan hakikate, şiirle yürünen medeniyete.

\*\*\*

Özgür. Çok özgür. Arap ve Fars şiirinden, çağdaş Batı düşüncesinden çevirilerini görünce, ufkunun ne denli geniş ne denli kucaklayıcı olduğu anlaşılır. Kâinata hiçbir şey yabancı değildir onun. Özgür, çünkü özü gür bir kültürün köklerinden alıyor can suyunu. Diriliş arayışının engellerini aşacak ruh genişliğiyle ilerlemektedir *mevdana*. “Hürriyet” anlamını bağrında taşıyan tahrir, onda süsleme, yazı yazma, kaydetme anlamını beslemektedir. Süsleme: Mana estetiğinin, ahlak estetiği ile kucaklaştığı hayatın sınırlarında. Söyleyişte hür, düşünüşte hür; iç dünyasının istiklalini ararken dirilişin zahmetli yollarında ağır sorumluluğuyla hürdür. Duasıyla hürdür, gül muştusunu sunarken insanlara: “Gül diksinler diye yeni topraklarına/ İnsanın ta gönlüne/ Yetiştirenlerini/ Allah’ım/ Âmin”<sup>7</sup>.

“Yeryüzünde fesat çıkarmayın!” buyruğu, iç dünyalarında özerk olabilen, hayatlarını güzelliklerle donatanların anlayıp yerine getirebileceği o buyruk, diriliş yolcularının ufuklarında çnlıyor.

\*\*\*

2 *Ayinler*.

3 “Çağ ve Derviş”, *Fizikötesi Açısından Ufuklar ve Daha Ötesi III Doğum Işığı*.

4 Çağ ve İlham I.

5 “Hikmet Kaynağı”, *Fizikötesi Açısından ve Daha Ötesi II Diriliş Şoku*.

6 *Taha’nın Kitabı*.

7 *Gül Muştusu*.

Hay olanadır yolumuz. Sezai ağabeyimle orada karşılaştık.<sup>8</sup> Hayy-i ebed arayıcıları, hayy-i lâyemutu diri olarak, canla başla ararlar. Aşktan cüda kalan bir dünyada, kutsalın terk ettiği, doğrusu terk ediyor görüldüğü bomboş bir gök altındaki ıssız bir çölde, bengisu arayanların kervanında selam ile yürürler.

Şiirinin can suyu, pırl pırl zekâsı, duru Türkçesidir. Yeni ufukların ardına düşmüş, arayışına kendini adanmış bir erendir, o. Bir bütün. Her şeyiyle. Şiiri hayatında, hayatı şiirinde, kavgası, umudu, ibadeti, imanı hayatında, hayatı şiirinde. Batılların *l'homme intégral* dediği bütün insan. Kemale seyreden bir yolcu. *L'homme intérieur*, iç insan.

\*\*\*

Şevk, köklerindeki pınardan gelir, göğe hasret gül açan dalların. Şevkin edeple birleştiği bu topraklar, içindeki tarihi, gönlü, insan derinliğini açmak ister, mana bahçelerinde. Şevk, diriliş heyecanının ateşi, gücü, toparlayıcısıdır. Edep, disiplini, saygısı.

Sezai ağabeyim bir gönül münşisidir. Gönüller yapıcısı. Edebini yitirmekte olan, kabalıklarla sürdürülen şiirsiz bir hayatın içindeki kurumuş canların ufuklarına gönlünün ışığını yollayan bir bilge. Bir şair. Şunu söyledi bize: Şiirsiz medeniyet olmaz. Şiirini yitirmiş bir toplum kokuşur. Dirilişini aramayan bir kültür yok olur.

Yolculuğumda, uzaktan görüyorum onun kervanını. Anadolu buğusu tüten bir hurma ağacının altında düşünüyor.

Sezai ağabeyimin seccadesi şiirden, eğilmiş *Kur'an* okur gökyüzü çağlayan nehirden.

-----  
Kasım 2013, İzmir

8 "Ağabey" sözünden rahatsız olmayacağı düşüncesi ile böyle sesleniyorum kendisine. Böylesi seslenişim, laubalilik değil, samimi bir ihtiramdır diye düşünüyorum, Sokrates'e Sokrat amca deyişim gibi.

## MASAL

Doğu'da bir baba vardı  
Batı gelmeden önce  
Onun oğulları Batı'ya vardı

Birinci oğul Batı kapılarında  
Büyük törenlerle karşılandı  
Sonra onuruna büyük şölen verdiler  
Söylevler söylediler babanın onuruna  
Gece olup kuştüyü yastıklar arasında  
Oğul yarınki masmavi şafağın rüyasında  
Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri  
Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere  
Baba bunu havanın ansızın kabaran gözyaşından anladı  
Öcünü alsın diye kardeşini yolladı

İkinci oğul Batı ülkesinde  
Gezerken bir ırmak kıyısında  
Bir kıza rastladı dağların tazeliğinde  
Bal arılarının taşıdığı tozlardan  
Ayna hamurundan ay yankısından  
Samanyolu aydınlığından inci korkusundan  
Gül tütününden doğmuş sanki  
Anne doğurmamış da gök doğurmuş onu

...

(1969)

## Masal Şiirinin Anlam Dünyası

Osman BAYRAKTAR

Şiirin gücü, güncel olandan farklı bir dil oluşturmasında yatar. Şiiri taşıyan üst dili kurmak için şair, kelimeleri bozma, değiştirme, yeniden üretme gibi yolları da dener. Zamanı aşan büyük şiirlerde, dilin yapısıyla oynamadan, bunun daha çok imgeler ve simgeler yoluyla gerçekleştirildiğine tanıklık ediyoruz.

İslam uygarlığı şiir birikimini beş yüz yıldan fazla taşıyan divan şiiri kalıpları, sahip olduğu mazmun yapısıyla, şiirin ortak üst dilini de aktarıyordu, kuşaklar arasında. Hem şairin hem okuyucunun aşına olduğu bir anlam dünyası.

Ağırlıklı olarak imge ile kurulan modern şiir, doğal olarak şiir dilini de bireyselleştirdi; şaire özgü hâle getirdi. Tekrarlanamaz oluşu, daha doğru bir deyimle, şairlerin özgünlük arayışında başka bir şairin imgesini tekrarlamaktan kaçınmaları nedeniyle, aynı imgenin bile farklı şairlerde farklı karşılıkları; dahası aynı imgenin aynı şairde farklı karşılıkları oluştu.

Bu söylediklerimiz, her şiir için geçerli olabilecek genel yargılar. Sezai Karakoç şiiri söz konusu olduğunda, anlamın kavranılması boyutuna bir de kültürel derinlik ekleniyor. Şairin, bir düşünce insanı olarak sahip olduğu bilgi birikimi şiirlerinin de arka planını oluşturuyor. Onun şiiri, okuyucu açısından birkaç katmanda algılanıyor bu nedenle. Bunun en iyi örnekleri “Yoktur Gölgesi Türkiye’de” ile “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” şiirleri.

Nasıl değerlendirmeli bu durumu? Kanaatimce, farklı algılamalara, yorumlara açık olma, şiirin gücüdür. Başat bir algılamanın, diğerlerini örtme riski olsa da her dönem okuyucu bir şiiri yeniden keşfetme imkânını elde eder böylece.

Ancak anlam dünyasını bütün boyutlarıyla çözemsek de, bu durum okuyucu olarak bu şiirden tat almamızı engelleyen bir durum değil. Çünkü her edebî eserde olduğu gibi eserlerin öncelikle birinci anlam düzeyleri vardır; ortalama okur bu anlam düzeyini her hâlükârda yakalar. Zaten edebiyat eserleriyle de öncelikle birincil anlam düzeyleriyle ilişki kurulur. Diğer anlam katmanları ve göndermeler okurun yeterliliğiyle ilgilidir. Esasen şiirin sesi, bazen bir

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

dize, bazen sadece bir imge birincil anlam düzeyiyle ilgili olarak duygularımızı harekete geçirmek için yeterlidir. Bu sadece şiir için değil, hat ve resim gibi diğer sanat eserleri için de geçerlidir.

Sezai Karakoç şiiri, imgesel bir şiir. Ancak tek başına imge her zaman bu şiirin anlam dünyasına girmek için yeterli olmuyor. İmgenin de üzerinde kurulduğu kültür ve düşünce birikimi ile de ilişki kurmak gerekiyor. “Hızırla Kırk Saat” bu konudaki en iyi örnek olarak zikredilebilir.

Geniş okuyucu topluluğunda yankı bulan “Masal” şiirinin sembolik bir dili var. Sezai Karakoç’un o büyük düşünce dünyasıyla bağlantılı olarak, Doğu ile Batının karşılaşması. Belki Turan Karataş’ın kitabına isim yapmasının da etkisiyle, algı daha çok yedinci oğul üzerinde odaklandı. Bir direniş simgesi olarak. Elbette bu da bir okuma biçimi. Şiirin kurgusu da buna imkân veriyor. Oysa Sezai Karakoç’un duruşunda direniş, bu hareketin sadece bir yönü. Ya da bir aşaması. Kendi adlandırmasıyla, projenin asıl niteliği diriliş. Hatta daha özgün bir isimlendirme olarak Diriliş.

*Masal* şiiri, daha geniş bir bakış açısıyla Batı’nın Doğu’ya bakışı. Doğu’nun, Batı gözü ile yorumlanması. Batı bakış açısında, Doğu içinde İslam, çok belirgin bir motif değildir. Tarih içinde en büyük karşılaşmayı İslamla Müslümanlarla yaşamış olmalarına rağmen psikolojileri böyle. İslamı seçen Batılı aydınların önce Uzak Doğu’ya, Budizme gitmeleri de bu tutumla bağlantılı olmalı.

Şunu da hatırlatmak gerekli: Batı’yla ilişkinin niteliği sadece Müslüman toplumların değil, bütün Doğu toplumlarının problemlili olduğu bir alan. Bu ilişkide her toplum farklı bir macera yaşadı, yaşamaya devam ediyor. Her dönemde ve her toplumda yedi oğulun her birinden yansımalar bulmak mümkün. “Diriliş” ise sadece Müslüman toplumların başarabileceği/başlatabileceği bir olgu. Yedi oğulun tükenişi ile ortaya çıkan bir sonuç. Yok olsalar da her bir oğulun bir payı var bu dirilişte. En azından bir deneyim ve malzeme olarak.

Kim bilir belki de masal yedi oğuldan sonra hakikate dönüyor.

Masal da hakikatin bir parçası oluyor böylece.

## İstanbul'un Hazan Gazeli

İbrahim DEMİRCİ

Ne yapacaksın plaj yerlerini  
Gidelim Kâğıthane'ye Sâdabat harabelerine

Şâd etmek için Nedim'in ruhunu  
Ağzımızı dayayalım kurumuş çeşmelerine

"Sinemaya gidiyorum" de annene  
Cuma namazına gidelim onun yerine

Bakalım hayranlıkla Süleymaniye'ye  
Sultanahmed kubbe ve minarelerine

Sahaflarda kitapların sonbaharında  
Erelim geçmiş baharların menekşelerine

İstanbul'un geçmiş tarihini tabiatını  
Son kez tadalım başlamadan ahiret seferine

Dünyadan daha dünya ahiretten ahiret  
Bir kent ki benzer divan şairi kasidelerine  
(1982)<sup>1</sup>

Sezai Karakoç, "İstanbul'un Hazan Gazeli" şiirini, *Gün Doğmadan*'ın Ateş Dansı bölümüne koymuştur. Bu bölümün başında "(Onikinci Sağnak: güz sağnağı. Suyun sabah alacakaranlığı yankısına dönüşü, sararıp dökülürken çınarların yaprakları.)" notu yer almaktadır. Bu notla şiirin adındaki "hazan" arasında bir uygunluk olduğu açıktır.

"İstanbul'un Hazan Gazeli", klasik şiirimizin gazel biçimini, nazım biriminin beyit oluşu ve ikinci dizelerinde uyak bulunuşuyla andırmaktadır.

1 *Gün Doğmadan*, s. 618, Diriliş Y., İstanbul, 2000.



İlk beyit, bizi doğrudan doğruya tartışmayı andıran bir konuşmanın içine taşır: “*Ne yapacaksın plaj yerlerini / Gidelim Kâğıthane’ye Sâdabat harabelerine*”. Şair, yüzmek veya izlemek niyetiyle plaj(lar)a gitmeyi öneren sevgilisinin veya dostunun bu önerisine karşı çıkmakta, ona Kâğıthane’ye, Sâdabat harabelerine “gidelim” demektedir.

“Gidelim” sözcüğü, bizi hemen Nedim’in “*Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâd’e*” nakaratlı ünlü şarkısına götürmektedir. Nitekim şair ikinci beyitte “*Şâd etmek için Nedim’in ruhunu / Ağzımızı dayayalım kurumuş çeşmelerine*” sözleriyle İstanbul şairi Nedim’i anmaktadır. O Nedim ki, gerek Sâdabat gerekse şimdi “kurumuş” olan o çeşmeler için çok sayıda şiir kaleme almıştır. *Nedim Divanı*’na baktığımızda Üsküdar’da Sultan Ahmed, Şehzade Sultan Bayezid, İbrahim Paşa, Hatice Sultan, Başkadın, Kaptan Mustafa Paşa çeşmeleri, Sütlüce’de Damazda Ebülhayr Ahmed Efendi Çeşmesi, Nevşehir ve Ürgüp’te yapılan çeşmeler için “tarih düşürdüğü” çok sayıda manzume ile karşılaşırız. İstersek, “kurumuş çeşmeler” ile Nedim’in artık okumaz ve anlamaz olduğumuz şiirleri arasında da bir ilgi kurabiliriz.

Üçüncü beyit, “*Sinemaya gidiyorum*” de annene / Cuma namazına gidelim onun yerine”, Nedim’in şarkısının dördüncü kıtasını hatırlatmaktadır:

*“İzn alup cum’a namâzına deyü mâderden  
Bir gün uğrılalım çerh-i sitem-perverden  
Dolaşup iskeleye doğru nihan yollardan  
Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda”*<sup>2</sup>

Sezai Karakoç, anneden Cuma namazı için izin alıp da, zalim felekten bir gün çalmak üzere iskeleye doğru gizli yollardan dolaşarak Sâdabad’a gezmeye gitmenin karşısına, sinemaya gitmek için izin alıp Cuma namazına gitmeyi çıkarmaktadır. Bu karşılık, bu karşıtlık, toplumsal değişim ve dönüşümlerin düşündürücü olduğu kadar gülümsetici bir yönünü de göstermektedir.

Cuma namazına gitmek söz konusu olunca, “*Bakalım hayranlıkla Süleymaniye’ye / Sultanahmed kubbe ve minarelerine*” demek de olağan ve kolay olacaktır. Süleymaniye’ye hayranlıkla bakmak, Yahya Kemal Beyatlı’yı ve “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nı hatırlamayı da gerektirir.

“*Sahaflarda kitapların sonbaharında / Erelim geçmiş baharların menekşelerine*” sözlerinde dile gelen çağrı, doğada veya toplumda görülen sararış ve soluşlara karşı, kitaplarda yaşayan tazeliğe, güzelliğe, diriliğe dikkatimizi çekmektedir. Fakat “Sahaflarda kitapların sonbaharı” ifadesi, çarşının ve sahaflık mesleğinin gücünü yitirmekte olduğunu da duyumsatmaktadır.

2 *Nedim Divanı*, Muhsin Macit, s. 264, Akçağ Y., Ankara, 1997.

“İstanbul’un geçmiş tarihini tabiatını

Son kez tadalım başlamadan ahiret seferine” beytinde, şairin ölümden “ahiret seferi” diye söz etmesi, ölümü bir yok oluş değil, bir yolculuk saydığını göstermektedir. Bu yolculuğa “başlamadan”<sup>3</sup>, “İstanbul’un geçmiş tarihini tabiatını son kez tatmak”, bir bakıma o yolculuğu da kolaylaştıracak ve güzelleştirecektir. Çünkü: “Dünyadan daha dünya ahiretten ahiret / Bir kent ki benzer divan şairi kasidelerine”.

Bu son beytin ilk dizesi “Dünyadan daha dünya ahiretten ahiret” ifadesi, Necip Fazıl Kısakürek’in “Canım İstanbul” şiirindeki “Tarihin gözleri var surlarda delik delik; / Servi, endamlı servi, ahirete perdelik...”, “Şahadet parmağıdır göğe doğru minare; / Her nakışta o mâna: Öleceğiz ne çare? / Hayattan canlı ölüm, günden baskın rahmet; / Beyoğlu tepinirken ağlar Karacaahmet...” “Boğaz gümüş bir mangal, kaynatır serinliği; / Çamlıca’da yeredir göklerin derinliği.”<sup>4</sup> dizelerini çağrıştırmaktadır.

İstanbul’un divan şairi kasidelerine benzemesi ne demektir? Onlar kadar görkemli ve güzel mi? Onlar kadar süslü ve gösterişli mi? Onlar kadar yakın ve sıcak mı? Onlar kadar yabancı ve uzak mı? Doğru yanıtları seçebilmek için Sezai Karakoç’un divan şiirini ve şairlerini nasıl değerlendirdiğine bakmamız gerekiyor.

3 Ahiret seferi, Âşık Veysel’in “Dünyaya geldiğim anda / Yürüdüm aynı zamanda” diyerek belirttiği gibi, doğumla birlikte başladığına göre, Sezai Karakoç’un daha farklı ve özel bir “başlama” düşündüğünü / sezdiğini / umduğunu varsayabiliriz. Ayrıca, bu “başlama”nın öznesi, İstanbul da olabilir (mi?).

4 Çile, 24. bs., s. 165, Büyük Doğu Y., İstanbul, 1995.

## LEYLA İLE MECNUN

### Doğum

(Leyla'nın doğumu için sonradan Mecnun'un söylediği)

Çiğ düştü göklerden  
Ve bir bahar günü doğdun sen

Güvercinler geçti menekşelerden  
Ve bir bahar günü doğdun sen

Kendi kendine ayna olan nergislerden  
Leylâkların gün doğuşu ürperişinden  
Zambakların kıyı kıyı bakışından  
Geldin sen  
Ve rüzgârlar karları süpürdüğünde  
Ve insanı çıldırtan kuş sesleri işitildiğinde  
Birden bire aydınlandı annenin yüzü  
Ve bir bahar günü doğdun sen

İlkin horozların gözüne göründün  
Dünyaya haber verdiler ötelerden  
Baban yeni dönmüştü eve ıraklardan  
Birden aydınlandı annenin yüzü  
Ve bir bahar günü doğdun sen

Marta bakan biliyordu geleceğini  
Nisana bakan görüyordu alaca renklerini  
Kızıl ve yeşil seherini  
Mayısa bakan buldu seni  
Ve bir bahar günü doğdun sen

Sana Leyla dedim Suna dedim şiirlerde şarkılarda  
Gerçek adın bir fısıltı gibi kaldı ağızlarda dudaklarda  
Çatlar yüreğim bir nar gibi o sırrı anar da  
Avunurum doğumundan gelen muştulu armağanlarla  
Melekler gökten geldi armağanlarla  
Ve bir bahar günü doğdun sen

...

## Leyla Kim Mecnun Nereli

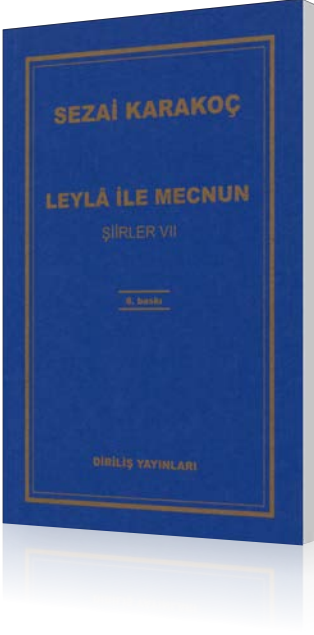
Hicabi KIRLANGIÇ

Leyla ve Mecnun hikâyesi, bilindiği gibi bir Arap hikâyesi olup geçmiş olduğu kadar eskilere dayanır. Hikâye, ilk kaynaklara bakılacak olursa, sıradan bir aşk hikâyesidir. İki ayrı kabileye mensup olan Leyla ile Kays/Mecnun, çocuk yaşlarda mektepte birbirlerine âşık olurlar. Hikâyenin devamında da karşılıklı aşk sürmektedir ama ölüme kadar kavuşamayıp söz konusudur. Aşkın karşılıklı oluşu, kavuşmayla neticelenmeyişi ve ön plandaki âşığın (Kays'ın) mecnun oluşu, bu hikâyeyi asıl ilginç kılan unsurlar değildir nazarıma. Hikâyeyi asıl ilginç kılan, onun şifahi bir halk hikâyesi olmaktan sıyrılarak dünyanın ilgisine mazhar olan bir hikâyeye dönüşmesi ve yazılı edebiyatın en rağbet edilen hikâyelerinden biri hâline gelmesidir. Daha önemlisi ise, Arap dilinde ağızdan ağza anlatılagelen bir hikâyenin başka bir dille, Farsçayla dünya edebiyatına açılmasıdır. Farsçanın bilge şairi Genceli Nizâmî'nin bu hikâyeye nereden ilgi duyduğunu tam olarak bilme imkânımız yok. Ama şunu biliyoruz ki bu ilgi sonucu onun hikâyeyi Farsça nazma dökmesi sayesinde hem dünya edebiyatı bir şaheser kazanmış hem de dünya şairleri işleyecekleri yeni bir hikâye bulmuşlardır. Böylelikle Nizâmî, o meşhur beşleme (hamse) içerisinde yer alan Leyla ve Mecnun'u yazdıktan sonra Farsça ve Türkçede birçok Leyla ve Mecnun manzumesi kaleme alınmıştır. Farsça ve Türkçe Leyla ve Mecnun hikâyelerinin toplam sayısı yirmi kadardır.

Bu manzumeler, genel anlamda birbirinin tekrarları gibi görünse de ayrıntılara girildiğinde her şairin hikâyeye farklı yönler kazandırdığı görülür. Mesela hikâyenin ilk nâzımı Nizâmî, hikâyenin asıl kaynağı olan çöle ilişkin unsurları çoğu zaman aslına uygun bir şekilde şiirleştirirken, Hindistanlı şair Emîr Husrev Dihlevî, ona kendi çevresinin unsurlarını daha ziyade katar. Türkçe yazan Fuzûlî ise aslında kendi yaşadığı toprakların ürünü olan bu hikâyeyi daha büyük bir duyusla anlatır. Fuzûlî'den önce ve sonra bu hikâyeyi Türkçe olarak nazmeden şairlerin eserleri, ne yazık ki gölgede kalmış olup en azından araştırmacıların ilgisine konu olmayı beklemektedir.

Leyla ile Mecnun hikâyesi, modern dönemle birlikte tarihî bir hikâye olarak kalmış görünürken, Türkçenin büyük bir şairi çıkıp onu kısa süre-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirini



liğine de olsa diriltmiş, bu hikâyenin, aşkın mesajını bu çağa getirmiştir. Sezai Karakoç, modern gazel ve mesnevileriyle (burada gazel ve mesneviyi bilerek kullanıyorum ve bir biçim olarak değil bir tür olarak söz konusu ediyorum) şiirimizin “bedüzzaman”ı (ihyacı, zamanda biricik) sayılmayı hak eder. İlk eserlerinden son eserlerine dek sağlam bir yeni şiir inşa eden ve geçmişle gelecek arasında şiir köprüleri döşeyen Karakoç, Leyla ve Mecnun’la da farklı bir köprü kurmuştur.

Bu girişten sonra Sezai Karakoç’un Leyla ve Mecnun’unu kısa bir tahlile tabi tutmaya çalışacağım.

Manzumenin kompozisyonu, aynı hikâyeyi işleyen klasik manzumelerden biraz farklıdır. Klasik eserlerde hikâyeden bağımsız bir giriş bölümü vardır, tevhit, naat ve zaman hükümdarına övgü gibi. Karakoç ise farklı bir giriş yapar. Çölde gece vakti, çadırda ev sahibiyile onun ihtiyar konuğu arasındaki sohbetle başlar eser. Bu giriş şiirselliği yüksek sayılabilecek konuşmalar barındırır. Bu girişten ana hikâyeye dair açıktan bir karine/ipucu belirmez aslında. Ama biz söze konu hikâyeyi bildiğimiz için bu girişi hikâye için bir hazırlık olarak okuruz.

Birinci bölüm, hikâye kahramanlarının doğumları ekseninde şekillenir. Önce Leyla’nın doğumu üzerine anlatılanlar yer alır. İlk Mecnun’dur konuşan. Sonrasında bir yer yaratığıyla bir gök yaratığı konuşur bu doğum vesilesiyle. Devamında rüzgâr, bebek Leyla’ya ninni söyler. Sıra Mecnun’un doğumuna gelir. Onun doğumu da bir kutsiyet hâlesi içerisinde anlatılır. Âdeta bir naattır bu kısım.

“İkiz Alinyazısı” başlığını taşıyan ikinci bölümde, Leyla ile Mecnun’un bir-birlerine âşık olma serüveni anlatılır. Şair, bu aşka daha üst bir anlam yüklemeye eğilimini bu bölümün ilk kısmında açığa vurur. Şiirin ve hatta nazmın da sınırlarını biraz esneterek şu cümleleri kurar burada:

“Kabul etmiyorum ki aşkları okulda başlamış olsun / Bir ilk yakınlaşmadan ileri varsın / Gerçi o iklimlerde erken ergenleşir insan / Yine de okul yaşlarında aşamaz o duvarı insan / Ama aşk ki ezeli bir tanışıklıktır / Doğmadan önce başlamışlıktır.”

Burada klasik hikâyelerde Leyla ile Mecnun'un mektepte birbirlerini görüp âşık olduklarına dair anlatıma gönderme ve bir nevi itiraz vardır. O eski manzumelerde de aşkın semaviliği ihsas edilirse de bu belki çok daha sonra, hikâyenin sonlarında yapılır. Oysa günümüz Leyla ve Mecnun şairi, ihsas etmenin ötesinde açıkça ilan etmektedir bunu.

İkinci bölüm daha ziyade Mecnun üzerinden gelişir; hemen hemen hep Mecnun'dur anlatılan. Leyla'nın aşkıdan pek söz edilmez. Klasik hikâyelerde de Leyla geri planda kalırsa da Leyla'nın aşkını anlatan beyitler daha fazladır. Bu durum, anlatılmakta olan aşkın semaviliğinin ve maşukun erişilmez oluşunun bir tezahürü olabilir Karakoç'un eserinde. Yani bu geri planda bırakışla Leyla'nın kimliği üzerinde bir gizem oluşur ister istemez. Bu bölümde olayların ana çerçevesi klasik versiyonlarıyla büyük ölçüde örtüşürse de hikâyeye yer yer yeni unsurlar ve kurgular dâhil edilir.

Üçüncü bölüm, "çöl destanı" veya "çöl güzellemesi" diye niteleyebileceğimiz bir girişle başlar ve bir bakıma sebep-i telif/anlatış gerekçesi sayılabilecek uzunca bir konuşmayla devam eder. "Şairin kuşkusu" başlıklı kısımda sebep-i telif, tıpkı kadim şairlerin edasıyla, yer yer de modern bir mantıkla dile getirilir. Buradaki belirgin farklılık, "sebeb-i telif" in giriş bölümünde değil de üçüncü bölümde yer alışıdır. Şair, bu kısımda Leyla ve Mecnun hikâyesi nazmetmede haklı bir üne erişmiş üç şairi, Nizâmî, Molla Câmî ve Fuzûlî'yi zikreder. Bu şairlerin sözleri üstüne söz söylemenin zorluğunu vurgular. Bu zorluk, sahici olmakla birlikte şairane bir teveccüh olarak anlaşılabilir. Çünkü eski şairlerde de önceki şairlere yönelik övgü dozu yüksek ifadeler hep vardır ve daha ziyade bir iltifat mahiyeti taşır. Çünkü bu övgünün ve aşılmazlık ifadesinin ardından şair, kendi şiirinin gücüne vurgu yapmayı ihmal etmez. Eskilerden farklı olarak Sezai Karakoç'un bunu yapmadığını, bir tefahüre yönelmediğini söyleyebiliriz. "Parantez" başlıklı kısımda, eleştirilere cevap verışı de günümüz okuyucusuna ilginç gelse de bu tavır klasik şairlerin tavrından pek farklı değildir. Ne ki buradaki "Edebiyat Partisinin Sürekli Muhalefet Lideri" dizesi, şiirde kendini yabancı hissediyor olmalıdır.

Üçüncü bölümün hikâye kısmına oranla biraz uzun olan giriş kısmından sonra asıl hikâyeye dönüş yapılır. Anlaşıldığı kadarıyla şair, hikâyeye uzun bir süre ara vermiş ve bu aradan sonra hikâyenin gelişme ve sonuç kısımlarını kurgulamaya çalışmıştır. Görünen o ki hikâye tam olarak gelişmeden sonuca doğru hızla akmaktadır. Bu bölümde de olaylar Mecnun üzerinden yürür. Bu kısım, yenilikler ve özgün yönler barındırmaktadır. Bu arada Mecnun çölde bir bilge hâline gelmiştir. Ayrıca Mecnun üzerinden anlatılanlar hep gelmesi beklenen "Rahmet Peygamberi" ne işaret etmektedir âdeta. Bu işaret, eski versiyonlarda belli değildir. Buradan şairin, günümüz insanının âdeta çölleşmiş kalplerinin bu rahmet peygamberinin mesajına ne kadar da susuz olduğunu ima ve

ifade etmek için bu hikâyeyi vesile kıldığı sonucunu çıkarabiliriz. O, belki de sırf bunu yapmak için bu çöl hikâyesini bize anlatır. Bununla birlikte üçüncü bölümde bir acele sezilmektedir. Klasik versiyonlarda, belki de şifahi geleneğin bir uzantısı olduklarından, uzun uzadıya anlatılan olaylar burada hızlandırılmış bir film şeridinden yansır sanki. Mesela Leyla'nın başka biriyle evlenişi, Mecnun'un babasıyla annesinin ölümü bize birkaç dizeyle haber verilir. Sanki şair bu tavrıyla, bu tali konular üzerinde durulmayıp asıl anlatılana odaklanmamızı telkin eder.

Hikâyenin sonu, dördüncü bölümde nazma dökülür. Kısa bir bölümdür; ölüm olarak görünen ve aslında ebedî diriliş olan bir final. Hikâyenin sonunda Mecnun da, Leyla da birer ışığa dönüşerek göğe süzülür. İki ışık gökte buluşur. İyi son.

Sezai Karakoç'un Leyla ve Mecnun'u daha kapsamlı bir tahlil ister aslında, ama bu yazının hacmi içerisinde sadece bazı noktalara değinmek gerekliydi. Mesela, şairin kadim şairleri yüceltirken kadim dönemi de yüceltişini ve bugünü çirkin görüşünü genişçe ele almak faydasız olmayacaktır. Ayrıca bu şiirin kelime hazinesi üzerinde durulabilir. Mesela "kent" ve "şehir" kelimelerini sıklıkla kullanan şairin bu iki kelimedenden ayrı şeyler mi kastettiğini irdelemek boş bir çaba olmayacaktır. Bu eserde ele alınacak daha birçok konu var. Bazı yazılar yazılmadı değil tabii. Yine de bu eser, yeni bir teze konu olmalı.



## Kandan Elbiseler Giymek

Erdal ÇAKIR

Şair yolu giyinen adamdır. Göçebeliği yerleşik bir nizam hâline getiren, yolu ve yolcuyu esaslı bir mütekabiliyetle kendi yoluna düşüren kişidir. Aşkta zaman tahdidi tanımaz şair, Leyla hepimizin sevgilisidir; Mecnun'un, (Fuzuli'nin söyleyişyle) ancak adı vardır ve biz Mecnun'dan daha istidatlıyızdır aşka; her zaman her daim ve en kahraman olarak.

Sezai Karakoç, kandan elbiseler giyinirken, Leylanın zamanlı akislerinden etkilenmez, yani elbisesini çıkarmayı hiç düşünmemiştir. Leylanın getirmedığı bir tek kendisidir. Bazen bir ölümle gelir, ölüm geldi sanırsınız oysa gelen Leyla'dır. Ama gelen, ölümlü Leyla'dır; Leyla değil. Anlarınız, ölüm güzelmiş; anlarınız Leyla aslında bir ölüm güzelleşmiş. Çöl, kıvrık bir aydır gökte, hadi soyun bakalım der iddialarından, ben Leyla'nın sana baktığını sandığın gözüyüm, elbiseni soyun ki sen de beni görebildiğini sanasın; kurtul zanlarından, ama elbiseni çıkar, kanından akan ter vücuduna yapışmasın; bak bu ikilik oyununda ben hiçbir zaman senden ayrı değilim, sendeyim ama sen değilim. Sen olmam için elbiseni çıkarmalısın, bir varlık koyma ortaya, çünkü sen o elbisenin içine girmemi istiyorsun. Bense libasından soyulmuş bir 'ben'in çöldeki yansıyım; ben değilim. O hâlde çölü de kaldırmalısın ortadan, çünkü kandan elbisen bir çöl libasıdır. Mekân tutma, zamandan çek kendini; gördüğün sen olacaksın o zaman. Ki ben, aşkımdan önce var olandım sende.

Doğru(mu) söylüyordur Leyla? Farklılaşan bir ses midir yoksa farkı ortadan kaldıran bir feryat mı? Zor durumdadır şair. Bu şair, Sezai Karakoç mudur yoksa herkes mi? "Sendin bana gelen sendin" derken şair, gelen 'o' dur evet. Ancak aynalarla çıkıp gelmiştir; Leyla'dır gelen aslında ama aynanın içindedir. Bilir ki şair, elbisesini çıkardığı an ayna kırılacaktır. Leyla bir suret olarak geri dönecektir çöle. Elbette bir matem değildir kandan elbise giymek; çok bilinçlidir şair, dökülmesin diye elbise yapıp üstüne giymiştir kanını. Leyla'nın bundan haberdar olmasını çok mu önemser. Yine bilir ki, Leyla'nın bunu bilmesi, Leyla'nın Leylalık mertebesinden düşmesi demektir. Bak, ben kandan elbiseler giydim, gel beni gör değildir şairin derdi, Leylalık'a ihanet etme ki ben mecnun kalayım derdindedir o.

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

Leyla bir 'sen' değildir; Leyla'dır o. Ona sen dendiğinde bilir ki şair kendisi de mecnun olmaktan çıkmıştır. Farklılaşmış ve başkalığa düşmüştür. Bu tahammül edilemezdir. Leyla'nın bütün görünen farklılıkların arkasında duran bir fark olmadığını çok iyi kavramıştır. Çünkü o sadece Leyla'dır ve farklarla gelmesi onun merhametindedir. Çünkü ölüm, onun Leyla olarak geldiği an, mecnun olmaktan çıkmış, kuru bir gerçeğe dönüşmüştür.

*Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri*



## KAV

Otomobil birden çıkıyor yoldan  
Bir deniz kıyısında duruyor  
Büyü bıçağı koparıyor onu gri harmanili kayalardan  
Yalnız sırtlarından sezilen haçlı erleri kayalardan  
Kayalar kapatıyor onun arkasını som  
Düşünceyle şekerlendirilmeden  
Günse eriyor yön yön Van Gogh'su bir kırmızılık  
Kirazların ve güllerin tifoya kardeş çıkan rengi  
Kokuları bile kıpkırmızı olan güllerin  
Ve otomobilden inen sensin iki avucunda deniz  
Çevrene üşüşen zeytin ağaçları  
Arkandan inenler o kimlerdir ki avuçlarına gülüyor  
Oluşa gülüyorlar kuşlara çocuklara  
Kuşların bir başka biçimi olan o çocuklara  
Ki senin ellerini görmek bir kurtuluştur çocuklara  
Sen yüzünde Akdeniz memnunluğu sen Truvalı Helen  
Sana gelmiş bütün Yunanlılar atlı arabalarla  
Atlarla otomobillerle uçaklarla  
Bütün kiraz yangını çocukları andıktan sonra  
Evrenin akşamından döndünüz evlerin parmaklıklarına  
Almışsın üstüne örtücülüğünü siyahın kahverenginin  
Ağaç gövdelerinin kavların rengini  
Tabiat seninle canlı ve yeni  
Tabiatı duruşun ve bakışınla verimlendirmişsin  
Ey geçmez gençliğin telâşsız sesi  
Sesinle ölümü ürkütmüş terletmişsin  
Bir piknik yeraltı gençliğine gözlerin  
Saçların bir başlangıç eski zaman leylâklarına  
Bir vakit gelse ki kapansam ayaklarına  
Geçen zamanı yanlış bir rüya gibi yorumlasam  
Resmini Yunanlılardan kalma kayalara oysam  
Gitsem Bergama Tiyatrosu'nda seslensem ismini  
Benimle birlikte tabiat çağırsa seni  
Eski çağ çağırsa seni  
Yeni çağ çağırsa seni  
Her piknik gezintisinde yaptıkları gibi  
Çiçek kuş arı ve mavi gökte güneş  
Seninle donanırlar çocuk oyunlarında dağ düğünlerinde  
...

## Kav

Turan KARATAŞ

Sezai Karakoç'un, sanki nazardan kaçan güzel şiirlerinden biridir "Kav". Bu geride kalmışlık yahut fark edilmemişlik, söz konusu şiirin yayımlandığı dönemle izah edilebileceği gibi, şiirin mana yüzünün örtüklüğüyle ya da özünün okurun dikkatini birkaç yöne bölmesiyle de açıklanabilir. 1961'den itibaren beş altı yıl boyunca, kendi dergisi yayımlanmadığı için bir bakıma mecburen, farklı dergilerde (*Papirüs, Türk Dili, Değişim, Dost, Soyut, Yeni İnsan, Şiir Sanatı*) okur huzuruna çıkan Sezai Karakoç şiirleri, biçimiyle ve özüyle, bilhassa uzun soluğuyla, çarpıcı imgeleriyle yepyeni ürünlerdir. O günkü şiir okurunun, özellikle muhafazakâr çevrelerin şiire dair kabullerini, tabir yerindeyse allak bullak eden, beğenilerini değiştiren, biraz garip, biraz özgün yeni bağdaştırmaları duyuran şiirlerdir bunlar. "Av Edebiyatı" (1962), "Sesler" (1963), "Köpük" (1965), "Gök Gürültüsü Anıtı" (1965), "Güz Anıtı" (1965), "Kış Anıtı" (1966), "Yaz" (1966), "Fırtına" (1966) şiirleriyle aynı dönemde yayımlanan "Kav"ın (*Türk Dili*, S. 153, 1964) geride kalışı, andığımız yapıtların, o güne değin şiirimizde görülmeyen yeni, farklı, etkileyici özellikleriyle (ses, imge, çağrışım, uzak göndermeler vb.) ilgi odağı olmalarına bağlanabilir. Bilindiği üzere, ilk çıkışlar önemlidir. İlk görüntü, ilk algı da öyle. Bir edebiyat yapıtının bilhassa şiirlerin yayımlanır yayımlanmaz gördükleri kabul, teveccüh, uzun yıllar belleklerde yer edebilir.

Bir diğer husus, bahse mevzu şiirin asıl aurasının yayımlanışından epeyce önce şairin zihnine doğmuş olabileceğidir<sup>1</sup>. Elbette bu bir ihtimal, çıkarım. Şöyle ki, şiirin en temel izleği olan 'aşk'ı on yıl geriye götürebilirsiniz. İkinci Yeni şiirinin neredeyse Türkiye şiir coğrafyasını ele geçirdiği, Türkçe şiir üzerinde hâkimiyetini kurduğu, ilkelerini ilan ettiği, iyi örneklerini ortaya koyduğu; çıkış, varoluş, olgunluk evrelerini tamamladığı bir tarihte<sup>2</sup> yayımlanan "Kav"ın,

1 "Kav"ın zihne erken doğmuş olabileceği kanaatine, şiirdeki kuvvetli 'sen' vurgusundan ve bazı betimleme öbeklerinden hareketle varyyoruz. "Ey geçmez gençliğin telâsız sesi// Eski çağ çağırsa seni/ Yeni çağ çağırsa seni" dizelerini bu bağlamda anabiliriz. Dahası işaret ettiğimiz dikkatle şiirin "Son Söz" başlıklı kısmı yeniden okunabilir.

2 İkinci Yeni, bizzat varedenleri tarafından bu tarihten (60'lı yılların ikinci yarısı) itibaren neredeyse terk

adlarını yukarıda andığımız, daha dışsal ve zengin çağrışımlara, yorumlara açık şiirlerle birlikte görünmesi bir çeşit talihsizlik sayılabilir. Niçin? Kim ne derse desin, “Kav”, ileride biraz daha açılmaya başlarsa, katıksız bir aşk şiiridir. Mahcup ve hüznü bir tarafı vardır. Hatta bir yönüyle dramatiktir. Şairin, büyük olasılıkla şiirin özünü zenginleştirmek, mana yüzünü örtmek için metne dâhil ettiği ‘fazlalıklar’ı kazıyıp şiirden çıkarabilirsek “Şehrazat”, “Köşe” hatta “Monna Rosa” süreği bir şiirin karşısında buluruz kendimizi. Şimdi, hamuru böyle nahif bir aşkla yoğrulmuş lirik bir şiirin, politik şiirin itibar görmeye başladığı bir dönemde yayımlanmış olması, talihsizlik değil de nedir?

Şiire ad olan “kav” sözcüğü, metinde bir kez geçer. “Ağaç gövdelerinin kavların rengini” dizesinde. Bir önceki “Almışsın üstüne örtücülüğünü siyahın kahve renginin” dizesiyle birlikte okunduğunda, söz grubunun anlamı tamamlanmış olur.

İlk bakışta, metnin tümüyle/içeriğiyle ilgisi pek zor kurulabilecek belki de kurulamayacak bir sözcüğün şiire ad olarak konması/seçilmesi, İkinci Yeni’nin ‘buluşu’dur. Bunu bir ‘armağan’ kabul edenler olduğu gibi, bu nevezuhur âdetin şiirin pek de hayrına olmadığını söyleyenler de az değildir.

‘Kav’ kelimesiyle ilgili olarak sözlüklerde kısa bir gezinti yaptığımızda benzer açıklamalarla karşılaşırız. Bilenlerin malumatını yenilemek, bilmeyenlere göstermek üzere, birkaçını zikrederim. Türkçe sözlüklerin atası *Kamus-ı Türkî*’de sözcüğün üç ayrı anlamı verilmiş/açıklanmış: “1. Ateş tutuşturmak veya sigara yakmak için çakmak vesaire ile tutuşturulan kuru şey, tutarak. 2. Bazı ağaçlarda ur gibi hâsil olup bir suret-i mahsûsada terbiye olunduktan sonra birer parçası çakmakla tutuşturulan pamuk gibi kuru ve yumuşak bir madde. 3. Parçalara ayrılmış ve her parçasının ucuna kibrit eccası sürülmüş çabuk tutuşur kalınca kâğıt.” *Türkçe Sözlük*’te (TDK, 11. bs, Ank. 2010) şu açıklamayla karşımıza çıkıyor kelime: “1. Ağaçların gövdesinde veya dallarında yetişen bir tür mantardan elde edilen ve çabuk tutuşan, süngerimsi madde. 2. hlk. Yılanın deri değiştirirken attığı deri.” *Büyük Türkçe Sözlük*’te (D. Mehmet Doğan, 23. bs, Ank. 2010) ise, yukarıdaki açıklamalara ek olarak “kurumuş ve hafiflemiş ağaç kabuğu” açıklaması, sözcüğün ikinci anlamı olarak zikredilmiş. “Kav”ın bazı Anadolu ağızlarında “yeğni, yılan gömleği; gurur, gururlu; süslü, kurumlu, çalımlı” anlamlarında dahi kullanıldığı kaynaklarda kayıtlı.

(Bugünkü yaşamlar dizgesi içinde ‘kav’ın giderek kenarlara itildiğini veya çoklarının unutulduğunu söyleyebiliriz. Çakmaklar ucuzladı ve alelade bir alet derekesine düştü. Kibrit fiyatına çakmak satın alabiliyoruz neredeyse. Diyorum ki, bahse mevzu şiirin büyük, genel okuyucu kitlesi olan gençler tarafından

edilecek, fakat etkisi, poetik kabulleri hiç azalmadan bugüne kadar gelecektir.

fark edilmeyişinde, öne çıkarılmayışında, adı olan kelimenin bugünkü hayatın uzağına atılmasıyla bir ilgisi kurulabilir mi?)

‘Kav’ın bu şiire ad olmasını, şairin hangi ilgiyle tercih ettiğini kesinkes bilemeyiz. Ne var, bazı varsayımlarda bulunabiliriz. Söz gelimi, şiirin ikincil anlam katmanı olan tabiat- kent çatışmasından ya da karşıtlığından bakarak, ‘kav’ın doğanın, doğallığın simgesi olduğu söylenebilir. Kelimedeki ‘tutuşturma, yakma, yandırma’ ilgisinden mecaz anlamına uzanırsak aklımıza hemen ‘aşk’ geliyor. Bu çağrışım, şiirin anlam dizgesiyle daha bir mütenasip duruyor. Hem şiiri söyleyen öznenin hem de söylenen “sen-özne”nin durumuna muvafık bir rumuz ‘kav’.

Şiirin söyleyeni, bir tarafıyla şiirin öznesidir de. Fakat asıl özne, doğru ifadeyle ‘söylenen’i, “sen”dir. Yani ‘sevgili’. Bu sevgilin evsafı, mecazdan hakikate, dünyevi olandan platonik ve mistik olana gider gelir; her düzlemde özellikler taşır. Bunu “Son Söz”de öyle aşıkâr görürüz ki, teville hacet kalmaz.

Şiir, iki eylem cümlesiyle başlıyor. Bir sinema filminin iklimine dâhil olur gibi giriyoruz şiire. Başkaca söylersek bir öyküye başlar gibi. Bu sinematografik gösterme, bu betimleyici satırlar 12. dizeye kadar devam eder. Bize kalırsa, şiirin lirik ruhunun önüne konan bu betimleyici dizeler, ardından gelecek olan güçlü, akışkan, dokunaklı atmosferi gölgelemektedir.

Deniz kenarına bir pikniğe gidilmiştir. Kayaların ve zeytin ağaçlarının çevrelediği kirlenmemiş bir doğaya. (Kentın bunaltısından tabiata kaçmak zorundadır insan.) Yeryüzüne Van Gogh’su bir kırmızılık döken yaz güneşi. Etrafa yayılan rayıhasında bile sanki bir kırmızılık kokan güller. Bu güllerin nazara verilışı boşuna değildir. Az sonra, deniz kıyısına gelip duran otomobilden dünya güllerinin ecesi inecektir: “İki avucunda deniz”. Deniz derinliğin ve namütenahiliğin simgesidir. Buradan itibaren şiirin uzun parıltıları hep “sen”in üzerine düşecektir. Avucunda sanki sonsuzluğu taşıyan ‘sevgili’ye gülen ve kim olduğunu bilmediğimiz kimseler de iner otomobilden. Bunlar, muhtemelen kentın insanlarıdır. Varoluşa da, tabiatın ve saflığın simgesi olan kuşlara da, çocuklara da gülmektedirler.

Piknik bitmeden yani “evrenin akşamından” “evlerin parmaklıklarına” dönülmeden, özgür tabiat ortasında yaşananlara dair şairin zihninde kalan baskın imgeler, “sen”e ilişkindir. Bakışıyla duruşuyla tabiatı verimlendiren, tezyin eden “sen”, şairin zihnine âdeta bir mılıh gibi saplanmış. “Yüzünde Akdeniz memnunluğu” seyredilen Truvalı Helen gibi bir ‘sevgili’dir. Sanki bütün Yunanlılar, atlı arabalarla ona gelmiştir; sonra atlarla, otomobillerle, uçaklarla akın akın insanlar. (Teknik gelişmelere de bir gönderme.) Döngü sürmektedir.



Şiirin gerisinde büyük bir dekor, sahne olarak varlığı duyulan doğa, 'sevgili'yle daha canlı ve yenidir. Tarihin güzelliklerini hatırlatan ve diri tutan odur yani 'sevgili'. Saçları eski zaman leylaklarından bir başlangıç gibidir. Seviyle ölümü ürküten, gözleri yer altı gençliğine piknik yeri olan odur. ('Yer altı gençliği' ve 'piknik' sözcüklerinin şiirde özel anlamlarda kullanıldığı anlaşılıyor.) Böyle bir 'sevgili' için neler yapılmaz ... Resmini çok eski çağlardan kalan kayalara (kayalar şiirin bir leytmotifidir) oymak, uygun bir vakitte ayaklarına kapanmak, adını şöhretli tarihi mekânlarda (Bergama Tiyatrosu) haykırmak bile azdır onun için.

'Sevgili'nin evsafına, etvarına, ona duyulan aşkın söylenmesine tahsis edilen dizelerden sonra bir duraklama boşluğu verilir şiire. "Ve kayalar ilk olarak atalardan arınmış" dizesiyle yeniden çevrenin tasvirine geçilir. "Denizden gelen sabırsız sesler", kentin doğaya aykırı ve uzak duran görüngüsü, bardak bardak içilen çaylar, portatif bir çadır, uçurum kenarında kalakalmış bir otomobil, yüreğimizin telaşsızlığını ve aydınlığını emen deniz, denizin üstüne çökmekte olan akşam, giderek kararan güneş (akşam olmaktadır), az sonra başlayacak olan beyaz geceler... Geçen zamanın yanlış bir rüya gibi yorumlanacağı bu gecelerin armağanı "iyot kokulu yalnızlık". Bu kalabalık, renkli, zengin ve devingen dekor içinde<sup>3</sup>, bir masal kahramanı gibi anılan 'şair-özne'. "Gelip geçen bir nöbet gibi o anda orada"dır. Tüm olup biteni gören ve aktaran da odur. Evrendeki büyük devinimi, "sen"i, halkı, çocukları gören de, dünyadan küçük bir sahne olan piknik yerinde.

On yedi dize boyunca devam eden bu capcanlı betimlemelerden sonra yine bir ara verilir. Yeniden hareket başlar. Şiirin başındaki geliş gibi bir dönüş, fakat daha telaşlı. Saçılan eşya toplanır, otomobil çalıştırılır, çocuklar tabiatla son alışverişi yapar, "Deniz yavaş yavaş siyah bir kabuk bağlar", güneş bir bomba gibi düşer ve batar (çağa yakışır batış) ... Bu telaş içinde, "sen"de toplanan kadınlığın sonsuz gülümsemesi, "şair-ben"in dikkatinden kaçmayacaktır. Bu arada, gözler hep arkadadır. "Mutlaka unutulmuş bir şey var"dır. Kimdir unutulmuş, kimdir? Zihne takılan bir çengel gibi sallanıp dursa da bu soru, alışkanlıkların rahatlığıyla hareket sürmektedir. Otomobile doluşulur ve kentin karmaşasına dönülür: "Şimdi sizi tabiatın koparan geri alan bir asfalt/ Şehrin düşüncelerini yayınlayan kalorifer bacaları/ Oraya buraya koşuşan insanlar".

Şiirin "Son Söz"ü, bir 'final' özelliği taşır. Bu kısım, tabiatın, hayatın içinde yaşasa da tabiatüstü bir güzelliğe sahip olan "sen"in övgüsüne tahsis edilmiştir. Yer seviyesinden bakanlar, onun parıltısını, görkemini göremezler elbette. Sanki Leonardo Da Vinci'nin ya da Van Gogh'un kalemıyla çizilmiş gibidir. Aragon'un meşhur şiirinde söylediği o eşsiz gözler, onun gözleridir. Bütün

3 İyi bir senaristin ve yönetmenin marifetiyle güzel bir sinema filmi olmaya teşne bir metindir "Kav".



Roma sütunları onun için dikilmiştir. Emperyal kahvesinde, Akman pastanesinde şairlerin dilinden düşürmediği onun güzelliğinin övgüsüdür. Kentin her anıtı, o yanından geçtikçe daha alımlı ve anlamlıdır. Hemen her bakışta büyük halk tablosunda “sevgili”yi görse de şair, bir türlü ona kavuşamaz. Bir keder denizinde boğulur gibi, “Hıçkırıkları çarpar her gün gök aynasına”. Büyük bir aşk öyküsünün sonu gibi hüznü ve dramatiktir bu son tablo. Şair, göğüs kafesimizi bulandıran şu dokunaklı iki dizeyle bitirir şiiri:

*Ben bir köprü parmaklığına dayalı bekliyorum  
Bir piknik dönüşü gelip bu köprüden geçersin diye bekliyorum*

Dikkatle okunduğunda, incelendiğinde, şiirin iki parçaya ayrıldığını ve bu bölümlerin bakışımı bir yapısının olduğunu görmekteyiz. Bu iki bölümlü biçimsel kurguyu, klasik şiirimizdeki müşevveş leff ü neşre benzetebiliriz.

1. Kısım: Eylem (piknik yerine geliş) > çevrenin betimlenmesi > ‘sevgili’nin güzelliğinin anlatımı.

2. Kısım: çevrenin tasviri > eylem (piknikten dönüş) > ‘sen’in övgüsü ve ‘şair-ben’in hâli.

Aşk izleğinin geri planında şiirin gerginliğini sağlayan iki önemli unsur da *tabiat* ve *kent*dir. İlki insana dinginliği, saflığı ve özgürlüğü bağışlar; ikincisi ise kaosu, tutsaklığı ve kirlenmişliği dayatır. Bu iki motif, Karakoç’un birçok şiirinde, nazara verilen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kav” şiirinde de, yan temalar, çatışma unsurları olarak bir zenginlik katarlar metne.

Sonuç olarak, Sezai Karakoç’un şiir külliyatı içinde pek öne çıkamamış gibi duran “Kav”, anlam katmanlarıyla, zengin mana gözenekleriyle, muhtelif tefsirlere müsait özgün imgeleriyle, kısım kısım yükselen lirik sesiyle, iç örgüsünü kuran öyküsüyle, çeşitli uygarlıklara ve kültürlere göndermeleriyle, dokunaklı ve hüznü atmosferiyle güzel bir aşk şiiridir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, tabiattan soğutulup bir bakıma kentte yaşamaya mecbur edilen insanın özlemlerini ve zihinsel işleyişini de pek güzel bir şekilde gözler önüne sermektedir.

# MUHAMMED SEFA

## KAVA ÖVGÜ

*Kav'ın esas sahibine*

Hadi uzun solukla dalalım  
Belki denizkızı çıkar karşımıza  
Şiir yok suyun içinde  
Hepimiz mucize arıyoruz  
Yoksa altı üstü pullu et  
Saçları belinde olsa da  
Kadın işte  
Bize lazım olan mucize uzakta  
Bulvar buluşması bir Fransızla mesela  
Kadının bir sigara yakışı Godard filminde  
Kav kadının parmaklarında aşka dönüşür bir mısradaki  
“*Sen tabiatın içinde tabiatla birlikte fakat tabiat üstüsün*”  
Görene bak, bak bir ve bir kez düşün  
Sırayla önünden geçtiğin vitrinlerde hep  
Bir telaş değiştiriyorlar yapma kadınları  
Aksak bir yanları ve yapıştırıcı kullanıyorlar kırılınca  
Biz kalınca bir dağ başında, bir başımıza deniz kıyısında  
İnanmak isteriz kadının güzel olduğuna  
Suyun yükselişini, kayaların yüceliğini görürüz  
O zaman yaşanabilir parmak uçlarında  
Kav bir ağaç kabuğu ateşe dönebilir

*Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirleri*

## HIZIRLA KIRK SAAT

1.  
Bu çok sağlam surlu şehirden de geçtim  
Beni yalnız yarasalar tanıdı  
Az kalsın bir bağ bekçisi beni yakalayacaktı  
Adım hırsıza da çıkacaktı  
Her evde kutsal kitaplar asılıydı  
Okuyan kimseyi göremedim  
Okusa da anlayanı görmedim  
Kanunlarını kağıtlara yazmışlar  
Benim anılarım gibi  
Taşa kayaya su çizgisine  
Gök kıyısına çiçek duvarına değil  
Kedi yavrularından başka  
- O da gözleri açılmamış olanlardan başka-  
El uzatmaya değer  
Soluk alır bir nesne bulamadım  
Bir gün daha öldü  
Ey batıdaki mağaralar  
Beni afyonunuz bağlasaydı da  
Uyusaydım  
Bu katı bu sert kente gelmeseydim  
Bir kaç eski ölünün kemiğini fosforlardım  
Işıklarını arttırdım bin yıl sonraki çocuklar için  
Yaşlı bir adamın şapkasını düşürdüm  
Karpuz kopardım  
Dağdan taş yuvarladım  
Irmakta yıkandım  
Ölümsüz çamaşırlar giyindim  
Çivi yazısıyla yazılmış bir taşa oturdum  
Yanımdan tak kuran işçiler ve turistler geçti  
Çok eski bir şairin ( ben miyim yoksa )  
Taktım aklıma şöyle bir dörtlüğünü:  
“Giydiklerin öyle ölümsüz büzülmüş ki  
Seni bir bardakta kaynayan  
Âbıhayat sandım  
Elim uzandığı yerde kaldı”  
  
Şimdi ayı bekliyorum  
Ay doğunca onu yerime gözcü bırakacağım  
  
Aradığım bu ülkede de yok  
  
Taşlar hâtıra yazılamayacak kadar  
Fazla kararmış

...

(1967)

## Hızır ile Kırk Saat'te Gözüken Anlam

Hasan AKAY

Sezai Karakoç'un *Hızır ile Kırk Saat*'inde metinler, ruhun seyir mekânlarıdır. Metinliği manevi ölçüt olarak benimsenen idrak hızına bağlıdır. Okur farklı okursa, bu hızı Hızır olarak ya da Hızır'ı hız olarak görebilir. Çünkü, sıradışı yoldaşlık bağlamında metnin 'hızr'ı okurdur. Ancak kimi zaman bu yoldaş, yazarın bizzat kendisi olur. Hatta öyle ki, metinsel hıza bağlı olarak yazarla okur, okurla görür de yer değiştirir. Metninde şair, âdeta böyle bir 'hız(r)'la, insan fitratına uygun bir dille, mizacına 'gül'ün karıştığı bir lisanla konuşur.. Öz enerjisini iman ve ihya hareketinden almaktadır. Yazıtlarında 'hızr'ın hâli görünür. Rüzgâr nerden gelirse gelsin, çevirdiği yaprakları okunaklıdır. Zamanın metinleriyle zamane metinleri, bu metinler yanında 'kirpi' gibidir. [Zaman(e- metinleri) Grimm'in "Tavşan ve Kirpi" masalındaki gibi bir 'kirpilik davranışı' benimsemiş gibidirler: Onlar daima öndedir, onca yavaşlığına rağmen (ve yarış hâlâ sürüp gitmektedir). Ama o, eleştiri alanında kendi hızında seyirden vazgeçmemiştir].

Onun hızı, denilebilir ki, İbn Arabî'nin hızından, hazzının derecesi ve derinliği Mevlânâ'dan gelir. Şöyle de denilebilir: *Hızır ile Kırk Saat*'teki metinlerin hızı, Hızır'dan ariyettir, ondan ödünç alınmıştır. Şair *Hızır ile Kırk Saat*'ten daha önce sözel açıdan hız yapan başka metinler ortaya koymuş ve bu anlamda hız denemeleri yapmıştır. "Kış Anıtı", "Güz Anıtı", "Alinyazısı Saati" ve "Ödünç Gece" gibi şiirler bunlar arasında yer alır. Mesela: "Ay kesik, yol urgan urgan bu gece/ Bin yıllık yağmur toptan yağmış gibi/ Tivrattan bir yaprak kopmuş/ Ölümüne bulaşmış akşam yemekleri"... Ya da şu dizeler: "Bu gece ölümler şehri terketmiş/ Otomobil tekerleğindeki hava gibi/ Ateşin üstünde bir topak kar/ Mezarları bir şimşek ikiye bölmüş sanki/Bu şehir yerden bile ağır bu gece/ Altında bir tek ölü olsun kalmamış/ Ölümlerdir incelten, hafifleten oysa/ Uçacakmış gibi yapan şehirleri".. "Ödünç Gece" metnindeki bu anlatım hızına hangi ses, hangi söz, hangi göz erişebilir ya da erişebilmiştir yeni şiirin gerçek hız alanlarında?

Sezai Karakoç'un birçok metninde, bundan, bu yalın hızdan akisler vardır. İkinci Yeni Hareketi'nin rüzgârında doğduğu var sayılan- "Köpük" şiirinde bile.. Onda bile, "İbrahim'in bıçağındaki keskin ışık"tan akisler parıldamakta-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

dır. Bazı ışık dizileri bunun açık göstergesidir: “İsmail bir çocuk başından serçe geçen/Mavi bir gül nöbeti sertçe geçen/Omuzundan arşlar dökülen/Artık dünyanın yarısı ay yarısı güneş/Karşılıksız borçlanan ve çiçek ödeyen güneş/Ufuklara çiçek ödeyen güneş...” Ya da, örneğin: “Artık her şey öbürüne ışık tutmakla ödevli/Işık tutmakla var ışık tutmakla ayakta/Herkes kendini kurtarabilir ancak bu karanlıkta/Öbürüne ışık tutar sade/Öbürüyse ışık tutar sade//Geçtim akrep kokan duvar diplerinden/ İncir düşmüş loş yollardan/Bir haber gibiyim Musadan..”

Hızır ile Kırk Saat'teki metinlerin hızı Leyla ile Mecnun'u etkilemiş, belki de onu açığa çıkarmıştır. Leyla ile Mecnun'un eşsiz ışıkları, birkaç ışık manevrasıyla sözel metnin uzayında gerçekleştirilen lazer gösterileri gibidir. Fuzûlî'nin Leyla ile Mecnun'unda saptanan bazı hâllerin ışık hızına ulaştırılması, sonsuz aşkın vizyona girmesiyle metnin bir aşk holovizyonuna dönüştürülmesi, bundandır. Bu bağlamda söylenebilecek sözler hakkında şöyle bir saptama yapılabilir: Hızır ile Kırk Saat'in hızına erişemeyecek göz, hariçten gazel okumakla yetiniyor demektir. Yoksa, birtakım yollardan ona ulaşmayı her nazar deneyebilir. Örneğin, zaman(e-) tanıklığına başvurarak bir seyir takip edilebilir; yeni okuma yöntemlerini izlemek suretiyle bir seyir takip edilebilir; Hızır Risalesi'nden, Fusûs'tan, Fütûhât'tan yola çıkılarak özge bir seyir takip edilebilir. Ancak her hâlde, işi ehline bırakmak gerekir.. Çünkü, Hızır ile Kırk Saat'te fânî hızları aşan hız sınırı, asgari şarttır.

### Okuma Anında Gözüken Göz İzi

Her metnin, var olma onurunu yaşayan şeyler gibi bir 'hız'ı ve 'hazz'ı vardır. Bazı metinler, bu iki niteliğe, her ikisini de aşan bir başka ve üstün nitelik daha eklerler. (Bunda ya metin yazarının ya metnin oluşumuna ilham veren hak sahiplerinin ya da -maksadı hayırla aşan söz anlamında mevcut metin kurgusunun yahut namevcut tin atmosferinin payı vardır). Hızır ile Kırk Saat'teki bazı metinlerin hızı, Hız(r)'dan ariyettir, ondan ödünç alınmıştır. Nitekim okuma anında onun göz izi zaman zaman anlamın işareti kendini göstermektedir.

Hızır ile Kırk Saat'teki bazı metinler için de geçerli olan bu durum, birçok parçalarda, özellikle metafizik atmosferi teneffüs eden ve bu havadan istifade eden söz dizileri arasında bir ayrıcalık arz etmekte ve anlatım gücü açısından bir ayrıcalık, ayırt edici bir nitelik oluşturmaktadır. Bu hâl, şairin, en önemli 'farkındalıkları'ndan biridir. Hızır ile Kırk Saat'teki bazı metinler, semantik 'hız' ve stilistik 'hazz'ını, bu farkındalığa borçludur. Yani bu niteliğin kaynağı, hem metindir, hem de metnin sahibidir.

Hızır ile Kırk Saat'teki metinlerin bir diğer kısmında bu nitelik, metne veya metnin sahibine değil, anlamı metnin süper uzayında bir müdahil gibi oluşturan 'okur'a aittir. Bu tespit, Hızır ile Kırk Saat'teki metinlerin en az iki farklı tarzda okunması hâlinde, 'bütünlük'e erişeceğini göstermektedir. Bunların bir

kısmı, kendisini okurla hemhâl kılmakta; diğer bir kısmı ise, ancak okurların metnin uzayına müdahil olduğu anda, 'anlam'ına kavuşur. Bu, metinlerin aynı anda semantik, stilistik, yapısal, postyapısal vb. nazarla okunmalarını mümkün hâle getirmektedir.

### Metni Okuyan (N)asıl Okur..

*Hızır*la *Kırk Saat*'teki metinlerin bir kısmında birinci okuma tarzı geçerlidir. Ancak, metnin finalinde yer alan parçada ("..." dizelerinde olduğu gibi-) ikinci nazarın kullanılması gerekir; sesin ve ses sahibinin duyulabilmesi, anlamın ve söz ötesindeki kastın kavranılabilmesi ve 'açık sır' verir gibi imalı seslenişin diğer sıradan seslenişlerden ayırt edilebilmesi için bu okuma tarzı gerekir. Sadece *yapısal* nazarla baktığınızda bu metin sözel açıdan bazı sorunlar üretilebilir.

(Bu nazarın göz erimi, "form" düşüncesinin ve formalistik yaklaşımların uç noktasında yer alan "stilistik"le sınırlıdır, bu hududu aşamaz. Ötesi veya ufkü yahut uzayı yani süper veya hiperuzayı yoktur. Gözüken veya yapıda katkısı olan nesnelere ve şeylerin ötesine dair saklı anlamı; yapı ötesindeki semantik yapıyı, bütün yapıları içermekle birlikte hiçbirine veya toplamına eşitlenemeyen meta-semantik, meta-fizik ve meta-linguistik ve meta-stilistik anlamı; katolik olanı aşan kozmik anlamı açığa çıkaramaz. Metnin kodlarını ve her kültürün daha ziyade kendine özgü -olan veya özgü kılınmak için çırpınılan- farklı durumlarda tezahür edebilen "büyük şifre"yi çözemez. O nedenle, bu noktada, ikinci nazarın imdadı gerekir).

O takdirde fark edilecektir ki, şairin söylemek istediği, söylediği değildir, söylediğinin içinde değildir, sözel kısımda oluşmuş değildir; fakat hem sözün hem sözel kısmın hem de söylediğinin dışındadır; yani metinde mevcut olarak değil, namevcut olarak mevcuttur. Bu namevcut anlamı mevcut kılan şey ise, -okur merkezli kuramların tespit ve kabul ettiği gibi- cins bir 'okur'dan, 'nitelikli okur'dan ya da 'arif okur'dan başkası değildir. O, metnin anlamını "namevcud (olan)" alanda okuyabilen okurdur. Derrida'nın Platonik nazarı da bu bağlamda iş görür. Metnin ötesini beriden gören okur, metni yeniden (d)okumuş olur.

Böyle okunmadığı takdirde okur, metnin sahibinden "ne yersin kozumu" tarzında bir çıkışmaya ya da "(bu gayreti) bir kuru emek"ten ibarettir eleştirisine muhatap olmaktan kurtulamaz. Kim böyle okursa, bilecektir ki, kastedilen anlam, dizenin saklı boyutundadır. Anlam, oradan, potansiyel okurun boşluğuna, ruhuna, kalbine ve aklına, düşen 'boşluk'tadır. [(Buna yapısal teknik, 'eksilteli anlatım'dan 'ima'lı anlatıma, 'telmihe' kadar birçok ad bulabilir. Ama yapısalcılık sonrası'nda bu teknik, estetiğin ve etiğin aslıdır. Orada, dışarıda (bırakılan veya -sosyal, siyasal, sanatsal, hukuksal vs. açısından- bırakılmış olan)dadır. Böyle bir anlatımı tercih ile şair, anlatmak istediğine uygun tarzı bulduğu gibi,

kastına uygun söyleyişi daha doğrusu söylemeyişi, söylemeksizin söylemeyi de bulmuştur. Stiliği aşan başarısı buradadır şairin)].

Boşluğu okuyan okur, dışarıda bırakılanını (“...”) görür ve metnin hızı olur. Bu anlam, bir mümin okur için tahakkuk eden emin anlamdır; aziz ve sevgilidir... Şairin bu tavrı, onun, hem 1., hem 2., hem de 3. açıdan yaşama-ya namzet bir söz ortaya koyduğunu gösterir. Yani o, *Hızır ile Kırk Saat*'te hem metnin, hem yazarın, hem de okurun nazarına muhatap metin kurmuştur. Bu üç bağlamdaki metinleriyle edebiyat uzayında yaşayacak ve yaşantılanacak demektir. Başarı buradadır. Okurunu hazırlayan ve çağırmasını bilen bir metin oluşturmak kurgunun ötesine geçmektir. Böylesi metinler ‘şiiir’dir çünkü. Metnin ötesine geçmiş ve şiiir olmuşlardır. Bu tespit, son kuramların nazarıyla da sabittir. Her iki nazarla okunan metinler, sorunları çözecektir.

*Hızır ile Kırk Saat*'te, *Leyla ile Mecnun*'daki gibi lazer gösterileri vardır. Fuzûlî'nin *Leyla ile Mecnun*'unda saptanan bazı hâllerin ışık hızına ulaştırılması, sonsuz aşkın vizyona girmesiyle metnin bir aşk holovizyonuna dönüştürülmesi, bunlardan biridir. Zamanenin tanıklığına başvurmak veya yeni okuma yöntemlerini izlemek suretiyle bir seyir gerçekleştirilebilir. *Hızır Risalesi*'nden, *Safahat*'tan, *Hızır ile Kırk Saat*'ten, *Fusûs*'tan, *Fütûhât*'tan yola çıkılarak özge bir seyir takip edilebilir. Ancak herhâlde, işi ehline bırakmak gerekir. Çünkü, fâni hızları aşan hız, asgari şarttır. *Hızır ile Kırk Saat*'teki metinler, hızı yüksek metinlerdir. Yüksek hızda seyreden nazarlara da muhatap olmuştur. Hızır'ın kim olduğunu kim bilebilir? Holografik nazar asgari şarttır. “Hızır'ın çizgileri derindir” çünkü.



## ‘Hızır’la Kırk Saat’lik Belgesel Filmde Şairin Çözüm Arayışı

Ömer AKSAY

Epik anlayışa, özellikle arayış dönemlerinde yer açan modern Türk şiirinde Mehmed Âkif’le başlayan çizgiyi, Nâzım Hikmet’ten sonra sürdüren güçlü isim Sezai Karakoç’tur. *Hızır’la Kırk Saat* (1967), *Taha’nın Kitabı* (1968), *Leylâ ile Mecnun* (1980) epik anlatıyla kurulmuş şiirsel yapıdadır. Bu yapıtların içinde *Hızır’la Kırk Saat*’in ayrı bir konuma sahip olduğunun fark edilebilmesi önemlidir. *Hızır’la Kırk Saat* modern şiirin geldiği yer ve İslami şuur açısından oldukça önemli bir arayış döneminde yayımlanır. Bu dönem dünya üzerindeki Müslümanlar için yeni bir varoluş sınavının verildiği dönemdir. 1967’de Üçüncü Arap-İsrail Savaşı, Müslümanları (Müslüman olarak bilinenleri) birbirinden ayıracak ve Müslümanların birbirine düşman olmasına yol açacaktır. Bu, İslam düşmanlarının Orta-Doğu sahnesinde hâlâ izlenme rekoru kıran, hemen her gün yeni bölümlerini sahneye koydukları oyunun başka bir aşamasıydı. Türkiye, bu oyunda tavrını Müslümanlardan yana değil, Yahudi ve Hristiyanlardan yana koyarak, İslam düşmanlarının kafasındaki soru işaretlerini silmeye çalışmaktaydı. İstiklal Harbi’ni kazanmış, İslami kimliğe sahip konumunu muhafaza eden Türkiye, İslam düşmanlarının kafasına “acaba?” sorusunun hiç takılmaması için gayret gösteren bir yolda ilerlemeyi seçmişti. Zaten bir iki sene sonra siyasal İslamın sahneye çıkışıyla dönemin koşulları büsbütün belirlenmiş olacaktır. *Hızır’la Kırk Saat*’e işte böylesine önemli bir dönemde yayınlanmış, ufuk açıcı bir belgesel film gibi bakılabilir.

Film “çok sağlam surlu şehirden” panoramik bir görüntüyle başlar. Hızır’ı, bu şehirden geçerken uzaktan görmekteyiz. Hızır kadraja giren yarasalardan, [“Beni yalnız yarasalar tanıdı”] “Kedi yavrularından başka/ -O da gözleri açılmış olanlardan başka-/ El uzatmaya değer/ Soluk alır bir nesne bulamadım” der Hızır. Şairin kamerası Hızır’la birlikte şehrin evlerinde dolaşır.

“Her evde kutsal kitaplar asılıydı  
Okuyan kimseyi göremedim

Okusa da anlayamı göremedim” der Hızır (veya şair). İslami kimliğe sahip konumunu muhafaza eden bir Türk evidir kameranın gezindiği, duvardaki işlemeli kılıflara zum yapılan ev.

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç’un Şiirini

Bu evdekiler, tıpkı Mehmed Âkif'in "Lâfzı muhkem yalnız, anlaşılan, Kur'an'ın:/ Çünkü kaydında değil hiçbirimiz ma'nânın" dediği gibi okuduğunu anlamadan yaprağına bakanlardır.

"Aradığım bu ülkede de yok" der Hızır (1).

Hızır birini mi arıyordu? Hızır'ın aradığı hangi şehirde, hangi ülkedeydi? Hızır'ın aradığı yoksa biz miydik? Herkes kendini, Hızır'ın aradığı biri, parçaları birleştiren birey olarak mı görmeliydi? Bunu başarabilecek olanlar kimlerdi? Kendini, kimliğini kaybetmeyenler; kimliğine, ülkesine, dinine, ruhuna sahip çıkanlar mıydı?

Hızır'ın içinden geçtiği bu katılaşmış, ruhu sertleşmiş kent ülkenin bir bakıma özeti gibidir. Bu, kimliğini kaybetmiş, hafızası silinmiş bir kenttir. "Bu çok sağlam surlu şehirden de" ne yazık ki aradığını bulamadan geçecektir Hızır. Belki "bu çok sağlam surlu şehirde" biz de bulunuyorduk ve Hızır'ı tanımamış olabilirdik. Bütün kentlerden, bütün ülkelerden geçerken, aradığı ruh, insan ruhudur Hızır'ın. Doğuda olduğu anlaşılabilir bu şehirde aradığı ruhu bulamamak onu sarsar, bu şehir onun için farklı bir değere sahiptir; çünkü acı bir yakınmayla: "Ey batıdaki mağaralar/ Beni afyonunuz bağlasaydı da/ Uyusaydım/ Bu katı bu sert kente gelmeseydim" der.

"Taşlar hâtrâ yazılamayacak kadar/ Fazla kararmış" olduğu için bu şehri de bir iz, bir kayıt bırakmadan terk eder. Hızır, anılarının "Taşa kayaya su çizgisine/ Gök kıyısına çiçek duvarına" yazıldığını söyler bize. Şehrin; insanı, ağacı, göğü yutan metropolün; sürekli çoğalan, yükselen beton duvarlarına, kararar ufku, talan edilen ruhuna tanıklık ederek Hızır'la birlikte (hem kamera hem de biz seyirciler) şehri derhâl terk ederiz. Artık bu şehirde anılarımızı kaydedeceğimiz ne bir taş, ne bir kaya, ne bir su çizgisi, ne gök kıyısı, ne de çiçek duvarı görmek mümkündür. [Helikopterle kamera, hızla şehri bir uçtan bir uca kat eder. Kısa bir anda şehrin dört bir yanı, akan caddeler, mabedler, gökdelenler, köprüler, kuleler, meydanlar tepeden görünümle verilir.] Kimi şehirlerse erken yaşlandığı için, tazelenmeye, bakıma ihtiyacı vardır. Tıpkı kimi genç insanların ciltlerinin kuruması gibi, bu şehirler katı ve sert bir yapıya sahip değildir:

"Kuruyan şehirler vardır  
Hızır  
Ay bölünüşünden dökülen  
Tüveçler taşır onlara  
Ve o kentler  
Bir akşam  
Genleşirler" (31)

Hızır (veya şair) “*Hükümdarların hükümdarlığı için halka yalvardığı/ Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim*” der ve bu zulme ortaklık eden, göz yuman “*yeşil sarıklı ulu hocalar*”a, hakikat karşısında susan, kafasını toprağa gömenlere “*Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz*” diye çıkışır. Bu âlim geçinen hocalar, kâğıttaki, kelimelerdeki ve sözlerdeki putların nasıl silineceğini halka öğretmeyerek suça ortak olmuşlardır.

*Hızır ile Kırk Saat*'de sürekli vurgulanan Hızır'ın kimliği tamamen modern imgelerle işlenmiştir; karşımıza çıkan, bize rehberlik eden Hızır da modern bir imgedir sonuçta. Biz, her ne kadar Kur'an'dan, sünnetten ve tasavvuf literatüründen edindiğimiz ön bilgilerle bu epik şiirdeki “Hızır ile” bağlantı kurmaya çalışsak da hem gerçek Hızır (as)'ın kimliğinden, hem de anlatıcının kimliğinden kaynaklanan metafizik kapalılık buna kolayca izin vermez. Hepimizin ihtiyaç duyduğu, hepimizin sevinçle karşıladığı bir dost, bir sevgili, mübarek bir kimlik olarak onun, hemen kabul ederek bize eşlik, rehberlik edeceğini sanmak büyük bir yanılma olacaktır. Ön yargılarımızı kaldırıp atmaya zorundayız bu yolculukta. *Hızır ile Kırk Saat*, Türkiye'de yerleştirilmeye çalışılan din algısının kesinlikle karşısında duran, hiçbir projeye, cemaate, kurum ve kuruluşa mensup olmayan tefrit aşamasındaki bir mümin-şairin kaleminden çıkmıştır. Bu gerçeği hep göz önünde tutmalı, kitap olarak yayımlandığı tarihin 1967 olduğunu da unutmamalıyız.

‘Hızır ile kırk saat’ birlikte olan şair, aynı zamanda okuyucuyu da bu kırk saatlik yolculuğa davet eder. Hızır imgesi, şairin yakından tanık olduğu olaylara, çağın sorunlarına ilahî/bâtını bir kişilik sayesinde yepyeni, kendine özgü yorumlar, notlar düşmesini daha da kolaylaştırmaktadır. *Hızır ile Kırk Saat*'de şair kendinden açıkça söz etmez. Bu bir gizlenme değildir; çünkü Hızır'ın belirmesi şairin kendini (nefsini) geri plana çekmesini zorunlu kılar. Hızır'ın kimliği şairin kimliğiyle yer değiştirmiştir, örtüşmüştür denilebilir. Şairin mümin olarak geldiği seviyeyi burada görebilmemiz mümkündür. Hızır (veya şair) kendisiyle karşılaştığımız ilk saat, “*Çok eski bir şairin (ben miyim yoksa)/ Taktım aklıma şöyle bir dörtlüğünü*” diyerek sanki bu yer değiştiren, örtüşen kimlikle ilgili bir sır, bir ipucu verir.

Elimizden tutup bizi şehirde dolaştıran Hızır'dır. Çağın tanıklığıdır Hızır ile geçirdiğimiz kırk saat. Hızır'ın tanıklığına ihtiyacımız vardır, çünkü yaşanan saçmalıkların içinden çıkmak, bize verilen kelimelerle yeniden cümle kurabilmek, beraatimizi kazanmak için bir tanığa ihtiyacımız vardır. Kırk saat; ancak bu kırk saat periyodik olarak peş peşe geçen kırk saatten oluşmaz. Sezai Karakoç, *Hatıralar*'ında (Diriliş, 1990) *Hızır ile Kırk Saat*'i, Yenikapı'da deniz kenarındaki kahvelerde kırk günde, günde bir saatten kırk saatlik bir çalışmayla yazdığını söyler; ancak okur-takipçi-insan için her saat altmış dakikadan ibaret değildir. Belki her saati bir yıl, belki kırk yıl olan bir Zaman ve/yahut Zaman-

sızlık boyutunda tanışıyoruz Hızır'la. Söz gelimi yirminci bölüm ya da yirminci saat Ashab-ı Kehf'i çağrıştıran imgelerle örülmüştür. Zaman birdenbire geriye alınmıştır bu bölümde, ama sanki bugüne ait bir ashab, sanki bugün bir mağarada buluşmuş gibidir. Kırk saatte kırk değişik kesit sunuyor bize Hızır ya da Hızır imge/maskesi arkasında kendini iptal eden şair. Bunun pek bir önemi yok, Hızır da, şair de aynı yerde, aynı konumda, aynı zamanda buluşuyor. İbn Arabî'nin "berzah"tan bahsederken kullandığı "sûretler çarşısı" tarifindeki gibi birbirlerinin kimliğini teklifsiz kullanabiliyor, birbirlerinin suretini rahatça giyebiliyorlar. Farklı dönemlerde, farklı iklim ve kara parçalarında, hatta farklı çağlarda kayıtlara geçen saatlerin toplamıdır kırk saat. Belki de kırk saat süren bir tek insanın hayatıdır.

Şiir umut doludur; karamsardır, ama umutla bakar, umut hiç kesilmez. Hızır'ın tabiatı, Hızır'ın mizacıdır umut veren. Hızır'ın ilham kaynağı doğrudan Kur'an'dır, Kur'an'dan yayılan sonsuz umudu taşır yüksek bir bilgi olarak. "Kâbusları süpüren umut için gerekli" olan ışığı, ilhamı Kur'an'dan alıp tabiat bilgisine dönüştürüyordur. (s. 48)

"Keçiler koyunlar ve sığırlar  
Kuşaktan kuşağa iletecekleri bilgileri  
Gündüzleri dağda toplayacaklar  
Evlerde durmamacasına yazacaklardır geceleri  
Bunlar kır papirüsleri  
Bir şiirin ipek sayfalarıdır  
Su düşmeyen bir koğuğa saklarlar onu  
Sonra güneş açınca  
O sayfa ağızlarında  
Tekrar çıkarlar çayırlara" (s. 44)

"Türlü hastalığın bakıcısı arılar  
En küçük minicik bir zikirdir karıncalar" (s. 104).

Bu şiirden yayılan koku incirlerin, narların, zeytinlerin kokusudur. Hızır aynı zamanda tabiat bilgeliğinin de sahibidir. "Taşların kalb atışlarını duyanlar/ Yalnız onlar okur benim söylediklerimi" (8) der. "Bahar yaz güz kış/ Ben sen İsa ve Yahya/ Bir gülü yetiştirmek için/ Yaradılmışız/ Şükür Tanrıya" (8). Kendini tanıtmaya "Benim ben ben Hızır" diyerek başlar ve "Çığ yuvarlayıcısı/ Kaya atıcısı/ Dağ bölen/ Depremün özü/ Şimşek mayası/ Hardal kokusu/ Çekirge sabrı/ Arı vahyi" diye devam eder (11).

"Taş atmayın denize/ Taşınızı sonra/ Kışın geri verir size" (32) diyerek insanları uyaran bir bilgeye dönüşür. Su düşmeyen bir kovuğa saklanmış şiirin ipek sayfaları çok şükür ki vardır, bizimle buluşmayı bekler o kovuğun içinde.

*Hızır*la *Kırk Saat*'i "İslam dâhil -Nil'den Çin'e- Doğu kültürlerinde önemli bir yere sahip olan Hızır(lar)'ın şiiri" olarak görmek büyük bir yanlış okumadır. Modern kültür tanımı, bizim başımıza bela olan bir dert. Biz, tecrit aşamasından tefrit aşamasına uzun süredir geçemediğimiz için kendimizi başkalarıyla, başka kültürlerle özdeşleştirme illetine tutuluyoruz. Dinler arası diyalog gibi modern saçmalıkları benimsemek de bu nedenle hoşumuza gidiyor. Kendimizi bu biçimde 'tefrit' aşamasına ulaşmış sanıyoruz. İslamı bir kültüre indirgeyerek diğer dinlere dâhil ettiğimizde İslama en büyük zararı vermiş oluyoruz. "İslam dâhil" dediğiniz zaman bütün dinleri işin içine katmış olursunuz ki, bu durumda *Hızır*la *Kırk Saat* değil, bir saniye bile geçirmeniz mümkün değildir. *Hızır*la *Kırk Saat*, "Nil'den Çin'e" her kültürle, her kültür bitkisiyle diyalog kuran ve/veya dostluk-barış ödülüne aday hınzırların şiiri değildir. Bu şiir, son din İslamla bir toparlanmadan, yepyeni bir varoluş muştusundan bahsetmektedir.

"Derleniş toparlanış diriliş saati  
Geldi  
Yükseldi bir ağartı müslüman ufuklardan  
Müslüman mevsim ve iklimlerden  
Kelimeler sıçradı yıllarca beklemişlerdi taşlarda  
Bir başkalaşım oldu yazılarda  
Seslerin durduğu yerde  
Gizlice süren bir ayet sonu yumuşaklığı  
Duruşlar bir sûreden inmişçesine ağırbaşlı  
Davaranışlar ölçülü tartılı  
Büyük dönüş başlamadan önce  
Kendini bırakarak evrenin koştuğu o Bütüne  
Bir kanat çırpmasıyla karıştığı Varlığa  
Düzeltip dünyayı yeniden  
Toplumu diriltten insanı erdiren" (40)  
"Artık her gün her gece  
Bir kadir günü ve gecesi  
Kur'an iniyor dağlardan tepelerden" (40)  
Yağmuru bile inen Kur'an'ın yedeğinde görüyor.  
"Yağmur onun yedeğinde  
Horozlar en keskin sesleriyle ötmede  
Koyunlar ışıldıyor yünlerinde  
Yeni ve keskin bir bilgelik keçilerde" (40)

Evet, keçilerde bile "yeni ve keskin bir bilgelik" fark edilmektedir. Hızır'ın ilham aldığı *Kur'an*, bir kez daha Hızır'ın eliyle yayımlanan bir tabiat bilgeliğini, yüreklere sonsuz umudu taşır.

“Günaydın Tevrat’ı aslından okuyan  
İncil’in öz sesini duyanlar  
Gerçek Musevî gerçek İsevî  
Gerçek Hristiyan” (33)

Burada dinler arası diyaloga asla bir gönderme yok. “Gerçek Musevî[ye] gerçek İsevî[ye]” selam veriyor Hızır, “gerçek Hristiyan[a]” sesleniyor burada. Eğer dinler arası diyaloga bir gönderme olsaydı şöyle demezdi:

“Günaydın bütün insanlar  
Günaydın yeryüzünün yüz akı müslümanlar  
Günaydın  
Kur’an Cebrail  
Günaydın  
Sûr İsrâfil” (33)

Bu, Hızır’ın zamanı aşan, zamanın hükmünü kaldıran bilgisidir. Onun tarihsel bakışında Bedir, Yermük, Hendek, Uhut’la Birinci Cihan Savaşı’ndaki Yemen ve Kafkas cepheleleri aynı eksende birleşir (33). “Ekmeğini kendi/ Elin-den devşirmiş/ İşçiler”le (33) savaşta şehit düşenleri bize göre aynı zamanda selamlar. “Mevlüt yazan şairler”le velileri, kadınları aynı selamda buluşturur. Burada Hızır’ın saatine göre ayarlanmış bir şiirde Hızır’la buluşturur bizi şair.

Edebî bir metin içinde kimliğini izhar eden Hızır’ı, önceden sahip olduğumuz bilgi dâhilinde, Kur’an’dan, hadis metinlerinden, tasavvufi metinlerden yola çıkarak teşhis etmek zorunda değiliz. Şiir bize böyle bir zorunluluk dayatmıyor. Hızır hakkında önceden edinilmiş bilgiler de zaten belirli bir şahsa yönelik olmaktan uzaktır. Teşhis edilmesi imkânsız denebilecek zorlukta, karmaşık bir kimliğe bürünmüştür Hızır. “Biz bir Hızır’ız ama belki bin Hızır gibi” (9) diye tanımlar kendini. Buradan şöyle bir çıkarım da yapılabilir belki: Herkesin kendince bir Hızır’ı vardır, kim bilir. Her kulun sıkıştığında yetişen Hızır’ı aynı Hızır mıdır? Bu soru da kafa karıştırıcı bir soru olarak duruyor bir kenarda. Sezai Karakoç, bizi bu kurgulardan/kuruntulardan kurtararak Hızır’ın ta kendisiyle tanıştırıyor. Yüzleştirme imkânı veriyor Hızır’la geçirdiğimiz kırk saat süresince; tıpkı Hz. Musa (as) deneyimindeki gibi, Hızır’a hiç karşı çıkmamamız, yaptıklarının nedenini sorgulamamamız gerektiğini bilerek. Oysa burada tanıdığımız Hızır, bu kırk saatlik beraberliğimizde bize böyle bir koşul dayatmıyor. Son derece açık yüreklilikle, anlayışla, sabırla karşılıyor her türlü olumsuz durumumuzu. Kırk saatin hiçbir bölümünde “tamam buraya kadar, yollarımızı ayırıyoruz artık, bana itiraz etmeyeceğine dair verdiğin sözde durmadın” demiyor, olağanüstü bir sabır gösteriyor.

“Ey insan prizmaları  
Sizden uzak değilim



*İlyas benim kızılötem  
Ben sizin morötenizim” (14)*

Okur-takipçi-insan, Hızır'da Hızır'la kendini kavramaya başlar. Burada Heidegger'in ileri sürdüğünün tam tersi 'dünya-içindeki varolanın' ehemmiyetli olduğunu ifade eder. Hızır'la geçirilen bu kırk saatin sonunda dünya-içinde var olmak bir korku nedeni olmaktan çıkar. Havf (korku) nedeni sadece Allah korkusudur. Hızır bize dünyadan, dünyadaki var olanlardan korkmamayı öğretir. Dünya içindeki varoluşumuz ahiretle ilintilidir. Eğer ahirete yönelik bir tasa, kaygı taşımıyorsak dünyasal varlığımızı hiçlikle kavramış oluruz ki, bu da Hızır'la karşılaşsak bile onu tanımadan geçip gideceğimiz anlamına gelir. Hızır tebdilimekânla değil, tebdilizamanla kendini bize ifşa eder. Şimdiki zamanın, içinde bulunduğumuz zamanın geçmiş ve gelecek bütün zamanları içerdiğine tanık oluruz. Andrey Tarkovski'nin kurduğu bir cümle var: “Zamanın tersine dönebilirliğine inandım artık. En azından düz bir çizgi üzerinde gitmiyor.” *Hızır'la Kırk Saat*'in sinematografik anlatımına çok uygun bir cümle Tarkovski'nin kurduğu bu cümle. “*Günleri bıraktınız takvimle uğraştınız*” (18) diyerek bizi eleştirirken “*Kayalar takvim yapraklarımdır benim*” (8) der Hızır. Zamana dair metafizik bir algılayış söz konusudur. Zamana dair bilgimizin sığlığını ortaya koyar: “*Kaç yılı aradan kaydırdım/ Takvim hesabında*” (8). “*Yeni bir vakit alfabesi*”ne, “*Saatın anlamı*”na (27) dikkatimizi çekmesi de bu yüzden değil midir? Değil mi ki “*Bozulmuş saatleri ölümle iyi etmek*”te (22) üstüne yoktur. Kıyamet arz üzerindeki insana verilmiş olan zamanı belirleyen bir ölçüm aracıdır sanki: “*Yaklaşır kıyameti/ Uzaklaşır kıyameti*” (32). Hızır'la tanışmamız, Hızır'ı teşhis edebilmemiz, ancak onu bütün anlardan soyutlayıp kendimize, kendi varoluşumuza kapı açtığında mümkün olmaktadır. Hızır imgesi tarihî/dinî bir kişilikten öte hepimizin yakından tanıdığı, tanıştığı imgesel bir kahramana dönüşür. Okur-takipçi-insan onu imgeleminde canlandırır. Gündelik hayatımıza anlam kazandırmak için, yeknesak bir ritmin Hızır tarafından sık sık kullanıldığını görürüz. Bu, şairin bizi uyarmak için seçtiği bir yöntemdir:

“*Yaklaşır kıyameti/ Burda bir kadın ölmektedir/ Uzaklaşır kıyameti/ Burda bir kadın ölmektedir / Yaklaşır sesi sesi/ Burda bir kadın ölmektedir/ Can vermektedir Galata Kulesi/ Burda bir kadın ölmektedir*” (32) [Özel efektler kameranın yaklaşıp uzaklaşmasıyla vurgulanır.] “*Yaklaşırlarsa yanacakları/ Uzaklaşırlarsa donacakları/ Bir ins ve cins kıyameti*”dir bu.

“*Kimim öyleyse, şimdi, ben? Peki kendimin neresindeyim?*” Bu soruyu soran insan bir Türk şairiydi (Enis Batur/ Yolcu). Bu soruyla başlayan metin şu şekilde başka sorularla bitişiyordu:

“*Bilmiyorum, demek ki: Kimin yabancıyım ben.*

*Bilmiyorum: Nerenin yer-li'siyim.*





*Kayboluşum, kendimi arama telâşına ve bulma umuduna kayıtlı olabilir mi yalnızca?*

*Herkes yoldaşıma bunu sorar - yoldaşlarımdan.”*  
(Enis Batur/ Yolcu)

Bir başka şair de şöyle soruyordu:

*“Körüm, o halde karanlık niye benden kaçıyor?*

*Sağırım, nasıl oluyor da uğultum uzaktan  
beni çağırılmaktadır?”*

Sormaya devam ediyordu şair:

*“Yağmurun yoldaşı denebilir mi bana?”*

*“Kalbime döneceğim, ama hangi yolla?”* (İsmet Özel/ Of Not Being A Jew)

*“Nerededir yerle gök arasındaki ulak*

*nerde biz?”* (İsmet Özel/ Bir Yusuf Masalı)

Kırk saatin sonunda Hızır, bize kalbimize döneceğimiz yolu gösterirken nerde bulunduğumuzu, kendimizin neresinde durduğumuzu, nerenin yer-li'si olduğumuzu da işaret etmektedir:

*“Tükenin var olun varlığıyla Varlığın  
Ki göreceksiniz kesin kesin  
Yüzünüzü nereye çevirirseniz çevirin  
O'dur var olan var eden”* (40)

Hızır'la Kırk Saat bir varoluş sorgusudur aynı zamanda. Varoluşun sınırlarında epik bir çözüm arayışıdır. Varoluş bilincine yepyeni bir Müslüman katkısından söz edilebilir. “Tükenin var olun varlığıyla Varlığın” diyor ve Varlığın tanımında insanın konumuna, önemine vurgu yapıyor. Martin Heidegger'in 'Sein' olarak adlandırdığı da “Mutlak Varlık”tan başkası değildir aslında. Heidegger'in söylediklerinin sağlam bir temele oturtulmuş biçimi değil midir bu şiir bir bakıma? Hızır'ın varlığı, yorumlanış biçimiyle insanın varoluş gerekçesini açıklamaktadır. Hızır, bizimle burada, arzın üzerindedir. Bizimle birlikte, varoluşu anlamamız için imgelemimizde kendisini Varlığın bir tezahürü olarak açılar.

*“Bir kan pıhtısından bir meniden  
Bir insan türeten  
Sonra onu büyüten  
Sözüne kulak yapan ağız yapan*

*İşine onda bir yetenek özü mayalandıran  
İnanış veren sabır veren  
Kur'ana da şeytana da  
Eş yapan yoldaş yapan sırasında” (40)*

*“Sonra bir değişim daha  
Bir değişim daha  
Kendisinde özetleyen bütün peygamberleri  
Son peygamberin kendisi sanki  
Hızır'da işi bitip de aradan çıkan köprülerin en yükseği  
Mehdi” (39)*

“Her eri Hızır olan bir ordu”dan bahseder bize Sezai Karakoç (35). Bu ordu Bedir ordusudur.

*“Bu çölde bu uyumsuz evren tüneğinde  
Er olan asker olan yalnız biziz  
Bedirin ve Kur'anın askerleriyiz” (35)  
“Kim ki Tanrıya dayanmamakta dayanmakta kendine  
Yakarız kendisini de kentini de” (35)*

Sezai Karakoç, ortaya koyduğu dünya görüşüyle, İkinci Yeni şairlerini anlamsız bulan resmî muhafazakâr çevrelerin anlayışsızlığına sahip sosyalist çevreler tarafından “belirsiz/mistik, çelişkili” bir söyleme sahipmiş gibi gösterildi. (Bkz: Güven Turan'ın Eylül 1969'da Yordam'daki yazısı.) Eğer belirgin bir düşünce ve belirgin bir anlatım örgüsüne sahip olduğunu söyleyebilme cesareti gösterilseydi -ki *Hızır'la Kırk Saat* son derece açık, belirgin bir anlatım örgüsüne sahiptir- 60'larda ortaya konan İslami dünya görüşü benimsenmiş, içselleştirilmiş olacaktı. Farklı bir içselleştirme, benimseme ancak şiirin yayımlanışından otuz-otuz beş sene sonra mümkün olacaktır. Bugünkü siyasal İslam serüveninde olup bitenleri anlayabilmek için yeniden 'Hızır'la Kırk Saat'lik bir belgesel yolculuğa ihtiyacımız var.

*Hızır'la Kırk Saat*'deki sinematografik anlatımın üstünde durulması gerek. Kitap baştan sona olağanüstü sinematografik bir anlatıma sahiptir. Ne yazık ki, bu anlatım özelliğinin farkına varılmaz da şiirin dağınıklığından bile söz edilir.

*“Sütunlar çökse ne dersiniz  
Save gölü kurusa  
Ne dersiniz  
Sönmez ateş sönse  
Geyikler durulsa Yezbül dağında  
Çölün davulu çalınsa çalınsa  
Kabile süt kabileleri duygularında*

Dağlar ağarsa  
Başaklar sararsa  
Ne dersiniz

Bir çocuk doğdu Amerika'da  
Bir zenci zincirinin şiiri  
Ve bir çocuk Avrupa'da  
Radyo bulucusunun dedesi  
Savaş koparan çocuklar  
Şairler sultanlar müneccimler  
Bu gece doğdu  
Sabaha vardılar  
Mekke'de  
Küçük bir evde  
Zeytinyağından bir lâmba  
Odalarda  
Dönüp duran yaşlı kadınlarla  
Loş bir salonda  
Bekleyen büyükbaba  
Amcalar dayılar  
Bir sır söyleyen yaşlı bir adam da var

Gece yanan anne  
Aydınlık bir bardak uzandı  
Beyaz bir yastık kıyısından” (33)

Bu olağanüstü sinematografik anlatım böylece sürüp gider. Şiir belgesel film özelliğine sahip, kurgusal bir yapıdadır. “Sanki denizle mülakat yapıyordum da şiir bu mülakâtın notlarıydı” diyor Sezai Karakoç. Yine “sanki orada [Yenikapı'da] Hızır'a randevu vermiştim” diyor *Hatıralar*'ında (Diriliş 1990).

“Bengisu Korosu” ve “Batı Korosu” filmde dinamik bir ses efektiyle işlenebilir. “Batı Korosu”ndaki imgeler şiirin hangi gerçeküstü boyutlara, hangi metafizik katmanlara eriştiğinin de göstergesidir. Özellikle “*les chameaux fluorescents fleurissants*” (çiçeklenmiş fluoresandan develer) son derece ilginç bir buluştur ve Sezai Karakoç'un göz kamaştırıcı şiir hazinesinden bir parıltı taşır.

“Bitişik odadaki boşluk” (11) olarak tanımlaması kendini Hızır'ın, etkileyici bir sahnedir. Belki film, kameranın bu “bitişik odadaki boşluk”tan çıkıp yağmurlu bir havada bir türbenin uzaktan görüntüsünü vererek bitebilir: Perdede ya da ekranda “Cihan savaşlarının ilk başyazısı/ İlk insan/ Son türbe/ Ben/ Hızır” (11) yazısıyla.

## Hızır'la Kırk Saat'ten "Ay Bölme Şiiri"

Şaban ABAK

**M**odern Türk şiiri olgunluk çağına Sezai Karakoç'la ulaştıysa bu biraz da *Hızır'la Kırk Saat* adlı şaheserle belirginleşmiştir diyebiliriz. Söylemek bize düşmez belki fakat *Hızır'la Kırk Saat*, Karakoç'un kendi şiirleri içinde de zirveler üstünde bir zirvedir âdeta.

Bu yazıda, numaralandırılmış 40 şiirden oluşan sözkonusu eserin 31'inci şiiri üzerinde duracağım.

Kitap, bir şiir kahramanı olarak Hızır'ın insanlık tarihi içinde kronolojik olmayan seyahatinden 40 sahne üzerine kurulu bir "mesnevi"dir. 31 numaralı bölüm ise Peygamber efendimizin mucizelerinden birini; ay bölünmesi (şakk'ul kamer) mucizesini konu edinmektedir. Devamındaki bölümde ise ana konu Miraç'tır.

Bu muhteşem şiir, Karakoç'u "büyük şair" yapan abidelerden de biridir. Bir lirizm şaheseri olan bu şiir şairin ele aldığı konuya olan derin imanından, yaratılıştaki eşsiz şairlik kumaşından ve Türkçeye olağanüstü hâkimiyetinden güç alan gerçek bir coşkunluk ve ahenk pınarıdır.

Şiir tarihimizde yüzyıllar boyu veznin ve kafiyenin gölgesinde kalmış olan "ses" ve "ahenk", bu şiirde biçimsel unsurlara yaslanma kolaylığı sonucu olarak değil; sağlam bir poetik temele oturmuş saf şiirin kendi iç dinamiklerinden doğmaktadır. Sezai Karakoç'la başlayan yeni dönemin şiirinde kafiyenin iç çekilmesinin, akıcı ve coşkulu ahengin, imgeyi oluşturan yapısal unsurların hem anlamlarının hem de içerdiği seslerin çağrışımından hareketle kurulmasının üstün bir örneğidir.

Arka planında dinî ve tarihî bir tema bulunduğu hâlde asla tahkiyeye düşmeyen, vaaz vermeyen yine de bütün ihtişamı ve güzelliğiyle bize her şeyi açık anlatan, tarihsel ve toplumsal olanı duyumsatan, yaşatan bir şiirdir.

'Şiir ve dua', 'şiir ve rüya' yahut 'şiir ve sihir' gibi başlıklar altında yazılmış metinler özünde bu şiiri tarif etmekte, yazılacak olanlar için de yine bu şiir örnek bir inceleme konusu olarak önümüzde durmaktadır.

Şüphe içinde kıvrananların ve inanmak için bir mucize isteyenlerin ısrarı,

*"Bize ayı böl dediler*

*Ayı böl bizi inandır dediler"* mısralarının şiirde tekrar edilmesiyle karşılık bulurken bu tekrar, birazdan gerçekleşecek mucizenin şok edici, şaşırtıp büyüleyici etkisine de hazırlamaktadır bizi.

Devamında şiiri sanat yapan bütün unsurların sağanak gibi yoğunlaşması, buluş ve söyleyişteki yeniliklerin ritmi ve dozu gittikçe artmakta, böylece anlatılan olaylarla anlatılış biçimi örtüşüp bütünleşmektedir. Bu örtüşme sayesinde şiir, ayın bölünmesinin şiiri olduğu kadar bir 'ay bölme şiiri'dir de.

İlk bölümde insanların bu büyük şölene, bu "dernek" toplantısına koşuşmaları ve konum alışları tasvir edilmektedir. Ardından böyle bir mucize istemeleri, tarihin akışı içinde insanlığın şahit olduğu şeref sayfaları yorumlanarak gerekçelendirilmekte, ikinci bölümde ise bu isteğin yerine gelmesi için dua/şiir özdeşliği de sağlanmış olarak çarpıcı yakarılar yer almaktadır. Fakat bu iki bölüm iç içe geçmiş hâlde ya da ikişer kere tekrarlanmış -ve arada Fransızca "Batı Korosu" başlıklı bölüme de yer verilmiş- olarak sıralanmaktadır.

*"Böl ayı yıkalım ayın ve Ev'in içindekileri  
Atalardan miras biçimleri  
Tazeleyelim beyaz badanayı  
Döndürelim üzümü üzüm sınırına  
Kanı kan sınırına  
Anne diyelim kardeş diyelim çocuk diyelim kadınlara  
Sıfır yüzdesinde tutalım faizi  
Gömmeyelim toprağa  
Varlığından utandığımız kızı  
Böl ayı kurtar sarahlıları  
Ay çarpmışları"*

Bu alıntıda eskiden hüsnütalil dediğimiz 'yeni ve güzel bir sebeple açıklama sanatı'yla şiirin en temel yapı taşı olan mübalağa (burada "yüceltme" anlamında) sanatı, neredeyse her kelimedede saklı geniş bir kültürel arka planla birlikte verilmektedir.

Yukarıda ilk mısradaki "...yıkalım ayın ve Ev'in içindeki yapıları" ifadesinde "Ev" kelimesi Kâbe'deki putlara açık bir göndermedir. "ayın içindeki yapılar" ise Ay'a, Güneş'e, yıldızlara tapınma biçimindeki putperestliklere işaret ediyor olmalıdır.

Üzümün üzüm, kanın kan sınırında tutulması, eşyanın ve tabiatın yaratılış amacıyla uyumlu doğal dengesinin gözetilmesi gerektiği düşüncesinin ifadesidir. Fakat bu bölümün sürpriz mısrası "Sıfır yüzdesinde tutalım faizi"

buluşudur. Burada faizin de âdeta eşyanın doğasında kendiliğinden var olan bir olgu olarak ele alınışını görüyoruz.

Bu mısra üzerine düşünürken Sezai Karakoç'un "maliyeci şairlerden" olduğunu, *İslam Toplumunun Ekonomik Stürktürü* adlı bir eserinin bulunduğunu da hatırdta tutmak gerekiyor.

*"Bir sülün  
Gibi elim sana dönerse  
Ay bölün*

*Bir gülün  
Ateşten geçişinde  
Ne taşıdığımı yüreğinde  
An bölün*

*Ocakların ağıtını yansıtır  
Babasız kalan çocuklar için  
Ay bölün!"*

İşaret parmağı ileriye gösteren sıkılmış bir elin görünümüyle, yumruk gibi toparlak gövdesine karşın uzun ve zarif boynu ile bilinen sülün kuşunun görünüşü arasında benzerlik kurulmuştur.

*Gündoğmadan*'da 10 sayfalık bir yer kaplayan bu uzun şiirin (s. 248-257) dördüncü sayfasında başlayan kısımda ise *Ay*'ın bölünüşünün bütün boyutlarıyla ele alınıp yorumlandığı ve anlamlandırıldığı bölümler yer alıyor.

Şiirde *Ay*'ın bölünüşüyle ilgili yapılmış benzetme çeşitlemeleri, büyük şiirin saf ve soylu cevherinin kelimeleri elmas pırlantalara dönüştürücü simya sanatının da muhteşem örnekleridir.

*"Ay savaş gömleğidir  
Yırtılır kılıcımızın ucundaki  
Bir hız buğusundan"*

Kılıçla değil, olağanüstü keskinlikteki kılıcın büyük bir ustalıkla kullanılmasından doğan "hız buğusu" ile kesiliveren ince bir gömlek!

*Ay bir lades kemiği  
Kırılır iki parmağımızın arasında  
Bu ziyafette"*

Ya da sadece iki parmakla çıt diye kırılıveren ince bir lades kemiği! Seçilen kelimelerle ayın bölünüşünün kolay, zahmetsiz, hemencecik yapılıveren bir iş olduğu fikrinin anlatımına kuvvet kazandırılmıştır.

Sezai Karakoç şiiri, yeni şiirimize "görselliği" de getirmiştir. Şiir cümleleriyle yapılmış sinematografik sahne çizimlerine sıkça rastlarız tasvirlerde.

"Ay bir yaydır  
Örümcek ağı gibi ipekten  
Düşer bir kuş tüneğinden  
Yoksula un öğüten  
Kuş saçaklı değirmen  
Olan kucağımıza

Ay yeni doğmuş  
Ölü anneli  
Bir çocuk gibi  
Teslim edilmiştir bize"

Hatta fotoğraf ve sinema sanatından ödünç alarak kullanırsak; Karakoç şiirde "kadraj" da kullanılmaktadır. Baştan sona soyutlanmış görselliklerle ilerleyen şiir, kamera bir an bu kadrajlanmış bölümde duraksar gibi olmaktadır.

Ya da ben "görüntüyü" o noktada bir süre durdurmak istiyorum.

Yukarıda alıntılıdığım bölümün içine yerleştirilmiş şu iki mısraya, sadece bu iki mısrayı görececek bir çerçeveden bakalım:

"Yoksula un öğüten  
Kuş saçaklı değirmen"

Oluğundan akan coşkunun ve çağılıtlı suyuyla, aşk uğultusuyla dönen taşıyla kendini yoksullara adanmış bir değirmen! Kuş saçaklı! Böyle bir değirmen tasviri, bu altı kelimeyi müstakil bir şiir yapmaktadır. Şiirin içinde ara şiircik gibi.

Ayın bölünüşünün kolaycılık yapılışı duygusuna kuvvet kazandırıcı kelime seçimini burada da görüyoruz. Örümcek ağı, tüneği, ipekten, öğüten, değirmen ve kucağımız gibi kelimelerdeki "ğ" ses tekrarıyla aynı zamanda yumuşaklık hissi ve ona bağlı olarak (kuş ve yoksul kelimelerinin de eklenmesiyle) şefkat ve merhamet duygusu verilmiştir. Son üç mısradaki geçen "ölü anneli yeni doğmuş çocuk" ise bu şefkate acıma ve sorumluluk duygusunu da eklemektedir.

Hızırla Kırk Saat'in bu bölümünde Allah'ın yardımının bir simgesi, bir işareti olarak Hızır'ın adı üç kere geçmektedir.

Şiirin ilerleyen bölümlerinde ayın bölünüşüne bağlı olarak o anda ve daha sonraki zamanlarda gerçekleşen olaylar yine şiir mantığı içinde anılıp yorumlanmaktadır.



“Ay bir iftar gibi üzüm salkımında  
Dolaşan bir mimar mermer bir mimerde  
Döne döne inen  
Bir minareden  
Ayın bölünmesinden doğan Elhamra  
Ay bir zeytin dalı Kurtuba’da  
Mısır’da ışıklı bir hurma”

İnancı pekişen, şüphelerden kurtulan ve büyük bir aşkla hayata yönelen Müslümanların fetihlerini, eser ve uygulamalarını, yeni bir medeniyet inşa edişlerini simgeleyen olaylar Ay’ın bölünüşüne bağlı olarak ele alınır.

Karakoç bu şiirde bizzat Ay’ın bölünüş mucizesine de çok çarpıcı yeni bir yorum getirmiştir. Buna göre Ay’ın bölünmesi, esasen Allah’ın yardımının, merhametinin, sonsuz kudret ve kuvvetinin, şefkatinin ve sevgisinin de bir remzi, bir sembolik ifadesidir.

“Savaşlarda Kur’an okuyanlar  
Ayı parçalara ayırırlar  
İki ay parçasından  
İner ordular, iner asker”

Şiirde Ay bölünmesi üzerinden peygamber efendimizin sevgi, şefkat ve merhamet peygamberi oluşu fikri kuvvetle telkin edilmektedir. Peygamberimizin, çocukluk yıllarında kuzu çobanlığı da yapmış oluşuna gönderme yapan şu bölüm ise bütün şiirin belki en nahif, en coşku verici bölümüdür:

“Çoban vardır  
Kayalara oturur  
Kuzulara değmiş çubuğuyla  
Ayı böler  
Ay bölünür  
Açılırken güller”

Burada yine görsellik öndedir fakat biz sadece olayın dış çizgilerini ve biçimsel unsurlarını değil; ruhunu da görürüz. “Kayalara oturmuş”taki o büyük görev için pozisyon alışın ve konumlanışın anlamını da “Kuzulara değmiş çubuk”tan yayılan o ilahî enerjiyi de görürüz. Son iki mısrayı yine ayrı bir kadraj içinde görmek gerekir.

“Ay bölünür  
Açılırken güller”

Gül, Peygamber Efendimiz'in en bilinen remzidir. Ay da öyledir. Edebiyatımızda ve genel olarak halk kültürümüzde Güneş, vahyin ve vahiy kaynağının, Güneş'ten aldığı ışığı dünyaya yansıtan Ay ise Tanrı'dan aldığını insanlığa aktaran peygamberliğin remzi gibi kabul edilmiştir. Bayraklardaki ay ve güneş (yıldız) simgeleri de bu kültürün bir diğer yansımasıdır.

Şair Ay'ın bölünüşü olayının Gül'ün açıldığı sırada gerçekleşeceğini söylerken modern anlamda bir tür "tarih düşürmeyle" bu mucizeyi gerçekleştirecek olan Peygamber'in kimliğini söylemiş ve bu tarihsel simgeselliği de hatırlatmış olmaktadır.

Fakat asıl çarpıcılık bir gülün açılışının, tıpkı Ay'ın bölünüşü gibi apaçık bir mucize olduğunun söylenmesindedir.

"Ay bölünür  
Açılırken güller"

Saf şiirde söz tasarrufu örneği de olan bu dört kelime, eskilerin sehl-i mümteni dedikleri, derin, yoğun, karmaşık ve uzun bir konuyu kolayca söylenmiş duygusu verecek biçimde açık ve sade söyleyebilme sanatıdır aynı zamanda.

İnkârcılara, "bütün bunlar bir tılsımdır" diyenlere karşı ise Ay'ı tekrar tekrar süreklile bölmek gerekmektedir.

Şiir, insanlığın bu ödevini hatırlatarak sona erer:

"Yak yıldızlarımı ayımı ey kutlu gece  
Bir kurban gibi yeniden başlamak gerekiyor işe".

## Şiirimizin Hızır ile Yolculuğu

Mehmet ÖZTUNÇ

Sezai Karakoç, en önemli kitapları arasında yer alan *Diriliş Neslinin Amentüsü*'ne şu sözlerle başlıyor: “Kendimin bir diriliş eri olduğuma inanıyorum. Bir Diriliş Cephesi bulunduğuna ve kendimin de o cephede bir savaş adamı olduğuma, olmam gerektiğine inanıyorum. Bu nasıl bir savaştır? Topla, tüfekte, bombayla, molotof kokteyli veya füze, nükleer silah veya gazla yapılan savaş olmaksızın önce ve öte, bir ruh savaşıdır. Ruhlar arasında olan bir savaştır. Bu savaşlarda bedenlerden, maddi vücutlardan önce ruhlar, manevi vücutları yani varoluşlar düşer, tutsak olur. Yenilgiye uğrar. Ya da tersine düşürür, tutsak eder, yenilgiye uğratar.” Karakoç, bir diğer kitabı *Edebiyat Yazıları I*'in “Kavramlar ve İlkeler” bölümündeki “Metafizik- Soyut- Diriliş Somutlaması” yazısında ise, “Çağımızda, uygarlıkların gerçek özlerini ve boyutlarını göz ardı etmeyi sanat edinenler, iki önemli kavramı, uygarlıkta temel olan iki kavramı da tersyüz ettiler; bunlardan birincisi “metafizik”, ikincisi “soyut” kavramıdır.” der ve aynı yazıdaki şu sözlerle sanatçının rolüne dikkatleri çeker, “Sanatçı, işi, Tanrı'nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir işi olmakla birlikte, O'nun gibi yoktan varedici değildir elbet. Onun işi, yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir varolan türetmektir.” Bu iki bölümü, şiirine “diriliş” misyonu yüklemiş en büyük şairimiz Sezai Karakoç'un düşün dünyasına tanıklık etmek, şiirini çözümlerken anlam anahtarı olması düşüncesiyle alıntılıdım. Çünkü *Hızır ile Kırk Saat* adlı kitabın ikinci bölümünü yorumlarken bu iki alıntı üzerinden değerlendirmeler yapmaya çalışacağım. Önce şiir:

“Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz  
Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz  
Kadının üstün olduğu ama mutlu olmadığı  
Günlere geldim bunu bana öğretmediniz  
Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı  
Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim  
Bunu baba söylemediniz  
İnsanlar havada uçtu ama yerde öldüler  
Bunu bana öğretmediniz

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

Kardeşim İbrahim bana mermer putları  
Nasıl devireceğimi öğretmişti  
Ben de gün geçmez ki birini patlatmıyayım  
Ama siz kâğıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini  
nasıl sileceğimi öğretmediniz  
Bir kentten daha geçtim  
Buğdayları yakıyorlardı  
Yedikleri pirinçti  
Birbirlerine açılan borular gibi üflüyorlardı  
Sonra birbirlerinden borular gibi çıkıyorlardı  
Pirinçler gibi çoğalıyorlardı  
Atlarını yalnız atlarını cana yakın buldum  
Öpüp çıktım gittim yeyelerini”

Kanımcı bu bölüm *Hızır la Kırk Saat*'in özeti niteliğindedir. Çünkü bu şiir, kitap boyunca karşımıza çıkan bütün şiirlerin özelliklerini kendi içinde barındırıyor. Önce “Hızır” imgesini anımsatmak isterim. Hızır, manevi olana, soyut olana dikkatlerimizi çeken bir isimdir. Ve onun varlığı yaşamın hayatiyet bulması, zindeleşmesi anlamlarına gelir. Varlığı sadece somut olan düzeyinde algılandığı, maddenin madde ötesini bile temsil ettiği bir toplumda peygamberliğini vaaz eden Hz. Musa'nın maddi varlığından arınmış manevi libaslar içindeki Hz. Hızır'la yaptığı yolculuk, varlığın soyut veçhelerine tanıklık etmek, bakışlarımızın eşyanın perde arkasındaki hikmete açmak anlamında çok önemlidir. Sezai Karakoç da sekizinci bölümde, “[... ]Denizi kirazlarda ara/ Ölümle kirazlar arasında/Köpekle karyola arasında/Bardakla araba arasında/Bir ilgi kur/Mağaralarda çekilen kuralarda/Yamyamın ülküsünde/Kabakulakta/Bile bir bilgi ara [... ]” diyor. Karakoç, “bir ilgi kur” derken bizi, hikmeti görmeye davet ediyor. Kitabın dikkatleri çeken bir başka özelliği ise ilk dört şiirde karşımıza çıkmayan Hızır'ın ancak beşinci şiirde okurun karşısına çıkması. “Ben Hızır... gün... falan saatta... yerde” Sanki şair bu dört bölüm boyunca Hızır'a doğru yürümüş ve bu yürüyüşün karşılığını beşinci bölümde Hızır'la karşılaşmak şeklinde almıştır.

Bu şiirin üç bölüm biçiminde okunabileceğini söyleyebiliriz. Çünkü şiir, aynı sav etrafında örgülense de aynı anlamın üç ayrı tonda görüldüğü bölümlerden oluşmaktadır. Kendisini, “Bir diriliş eri olarak gören” Karakoç, henüz ilk dizede, “Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz” seslenişi ile birinci bölümde hem hocalara inceden inceye sitem etmekte hem de “bunu bana öğretmediniz” ifadesiyle o öğretilmeyen şeyi edindiğini de söylemektedir. Bu öğretilmeyen şey, hayatın her alanında, dünyanın çağrısı karşısında âdeta şairi koruyacak olan bilgidir aynı zamanda. Bu şeyin eksikliği “kesik dansın” cazibesi karşısında şairi çaresiz bırakmıştır. Şair, “kesik dans” ifadesiyle aslında sözü “kadına” getirmek istemektedir. Çünkü şiir hemen sonra, “Kadının üstün

olduğu ama mutlu olmadığı” dizesiyle devam eder. Günün kadına verdiği “üstünlük” duygusunun “mutluluktan” yoksun olduğunu söyleyen şair, sözü yine “yeşil sarıklı ulu hocalara” yöneltir ve “Günlere geldim bunu bana öğretmediniz” dizesiyle sürdürür. Üstünlük duygusunu mutlulukla donatacak olanlar da “yeşil sarıklı ulu hocalardır.” Şair, yönetecek “hükümdarı” belirleme gücünün insanı o hükümdarın zulmünden koruyamadığını söyleyerek eleştirilerini yönetim biçimi düzeyinde sürdürür. Karakoç’un tam da bu noktada tercih ettiği “hükümdar” sözcüğü ilginçtir. Çünkü hükümdar, hükümdarlığı için halka yalvarmaz. Ama şiirde, hükümdarlığı için yalvaran bir hükümdar imgesiyle karşılaşırız. Verilen oylarla yönetime ortak olduğu yanlışsamı aslında sadece “eşsiz zulümlerin” maskesi, perdesi hükmündedir. Şair, burada bir öneri sunmamış olsa da kanımca üst metin, bu öneriyi içinde barındırıyor. “İnsanlar havada uçtu ama yerde öldüler/ Bunu bana öğretmediniz” Yer, varlığın yaşam bulduğu, üzerinde filizlendiği zemindir. Hatta insan bile topraktan yani yerden yaratılmıştır. Havada uçmakla meşgul olan ama yerde ölen bir edim, hayatta dahası insanda bir karşılık bulamaz. Şairin, “yeşil sarıklı ulu hocalara” yönelttiği en sert eleştiri bu dizelerdedir. Bu dizeler bir bakıma Karakoç’un metafizik anlayışının da güçlü bir örneğidir. Dönemin metafizik iddiası bizatihi metafiziğin reddine karşılık gelirken Karakoç, “yer” sözcüğü ile metafizik kelimesine Hızır’ın rengini yani yeşili çalmıştır.

İkinci bölümde ise Hz. İbrahim hatırlatılır. Hızırîyetin devamı gibi İbrahimiyyet de devam etmektedir, edecektir de. Ama şair, Hızır ile buluşmadan önce kendisine İbrahimî bir misyonu hatırlatır. “[...]Kardeşim İbrahim bana mermer putları/Nasıl devireceğimi öğretmişti/Ben de gün geçmez ki birini patlatmıyayım/ Ama siz kâğıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini/nasıl sileceğimi öğretmediniz [...]” Hz. İbrahim, mermer putların nasıl devrileceği ilmini, eylemini öğreten kişidir. Ama İbrahim, putları devirdikten sonra sadece gerçekleştirdi-



ği eylemle değil putu savunanlara karşı verdiği ikna edici cevapla da putların saltanatını devirmişdir. Şair, bu bilgiyi “kardeş” olduğu İbrahim’den aldığını söylese de bugünün putlarının başka türlü devrileceğini söyler. Tam da burada yeniden anabiliriz: “*Bu nasıl bir savaştır? Topla, tüfekte, bombayla, molotof kokteyli veya füze, nükleer silah veya gazla yapılan savaş olmaktan önce ve öte, bir ruh savaşındır.*” Karakoç, savaşın fikir, sanat cephesinde sürdüğünü ima ederek asil silinmesi gerekenin “kâğıttakiler, kelimelerdekiler ve sözlerdeki” olduğunu söyler. Ama burada da çok temel bir değer eksiktir ve bu değer, hocalar tarafından kendisine öğretilmemiştir. Bu geleneği var eden, zinde tutan en temel dinamiğin yani bugüne ve yarına ilişkin söz söyleme istidadının kalmadığını, bugünün sorunlarına çözüm, sorularına yanıt verme gücünün kaybolduğunu imlemektedir.

Şiirin üçüncü bölümü ise, “[...]Bir kentten daha geçtim/Buğdayları yakıyorlardı/Yedikleri pirinçti/ Birbirlerine açılan borular gibi üflüyorlardı/ Sonra birbirlerinden borular gibi çıkıyorlardı/Pirinçler gibi çoğalıyorlardı/Atlarını yalnız atlarını cana yakın buldum/Öpüp çıktım gittim yelelerini.” İlk bölümde sadece düşünme edimi içinde olan şair, ikinci bölümde kâğıttakilerin, kelimelerdekilerin, sözlerdeki silinmesi gerektiğini belirterek bir tür eyleme geçeceğinin haberini verirken son bölümde ise eyleme geçtiği bir zamanı hatırlatır. Ama bu eylem anında da kendisine verilen hikmetle, başka türlü tanıklıklar yapmaktadır. Şairin geçtiği şehirde, “buğday” yakılırken yenen “pirinçtir”. Buğday, temel besin olması ve kutsalla kurduğu ilişki ve temsil ettiği değer dolayısıyla pirinçten daha kıymetlidir. Şair, buğday yakılırken pirincin yenmesini şaşkınlık kipi ile ifade eder. Buğdayın yetiştiği yerle pirincin yetiştiği yer arasındaki ayrıma da dikkatler çekilmelidir. Çünkü pirinç, sulu, bataklık alanlarda yetişirken, buğday temiz ve bereketli toprak üzerinde göverir. Şair pirinç imgesini, insan üzerinden okur ve geçtiği kentin insanların bataklıkta çoğaldığını söyler. Bu şehir, şairin kalacağı, duracağı şehir değildir. Orada yalnız atlarını cana yakın bulması boşuna değildir. Çünkü kendisini geçtiği kentten uzaklaştıracak olan yalnızca bu atlardır. Şair, uzaklaşabilme ihtimali sundukları için teşekkür etmek istercesine atların yelelerini öper ve oradan uzaklaşır.

Hazreti Musa, Hazreti Hızır’a kendisiyle yolculuk yapmak istediğini söylediğinde Hz. Hızır, Hz. Musa’ya kendisiyle yolculuk yapmaya takat yetiremeyeceğini söyler. Ama Hz. Musa ısrar edince yolculuk başlar. Yolculuklarında üç ilginç olay gerçekleşecektir. Hz. Musa’ya üç kez soru sorma hakkı verilmiştir. Kendisine tanınan üç kez soru sorma hakkını kullanan Hz. Musa’nın Hz. Hızır’la olan yolculuğu biter ama yolculuğun sonunda Hz. Hızır’ın yaptığı açıklamalar, varlığın arka planını, hikmeti de gösterir. Aslında Hızır’ın verdiği hikmet anahtarları şairin geçtiği kentte yaptığı gözlemlerin de anahtarıdır. Karakoç’un yazımın başında alıntıladığım sözünü anımsatmak isterim: “Çağı-



mızda, uygarlıkların gerçek özlerini ve boyutlarını göz ardı etmeyi sanat edenler, iki önemli kavramı, uygarlıkta temel olan iki kavramı da tersyüz ettiler; bunlardan birincisi “metafizik”, ikincisi “soyut” kavramıdır.”

Hızır’ın karakteri, niteliği şiiri, sadece biçimsel olarak değil anlamsal olarak da belirlemiştir. Hızır’ın mekân ve zamana daha az kayıtlı olması, Hızırla Kırk Saat’in de daha geniş adımlarla mekânda, zamanda dolaşmasına olanak sağlamıştır. Hızır, âdeta kendi varlığının karakteriyle bu şiiri mayalamıştır. Batı, Doğu, Hz. Nuh, Hz. İbrahim, Cebrael, çöl, ay, Çin Seddi, Kur’an, taş yazıtlar... şiirin mekânı kadar zamanının da genişliğini gösteriyor.

Karakoç, “Hatıralar”da, kitabın ortaya çıkış ve yazılış öyküsünü şu sözlerle aktarır: “Mayıs, haziran aylarında (1967) akşamüzerleri Yenikapı’ya iniyor, deniz kenarındaki kahvelerde Hızırla Kırk Saat’i yazıyordum. Sanki denizle mülakat yapıyordum da şiir bu mülakatın notlarıydı. İki ay içinde aşağı yukarı 40 gün kadar deniz kenarına inip şiiri bölüm bölüm yazdım. Tabii ki ikindiden sonra gidiyor, akşam dönüyordum... Her gidişimde net bir saat yazmış olduğumu kabul edersek kitap için kırk saatlik net bir çalışma olmuş demektir. Kitabın ismi de bir nevi bu oluşuma uygunluk göstererek Hızırla Kırk Saat oldu.”

Karakoç bu yolculuğa şair kimliğiyle bizzat kendisi çıkmış gibidir. “Kırklar yediler geldiler/ Beni alıp götürdüler/Birçok yeri gezdirdiler/ Sonra geri getirdiler.” Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç* adlı değerli çalışmasında, der ki: “[...] Hızır öndedir, kılavuzdur ve sanki hep o konuşmaktadır. Ama şairi kuşatan, esir alan bir rehberlik değildir Hızır’inkisi. Zaman zaman da şair öne çıkar. Bir kendisi konuşur bir Hızır. Bütünleşmiş, iç içe geçmiş iki varlık gibidir şairle Hızır.”

*Hızırla Kırk Saat* aslında şiirimizin Hızır’la yolculuk yapmaya ne kadar gereksinimi olduğunu gösteriyor. Çünkü Hızır’dan alınacak görklü nazarla şiir, asli gözünü kuşanabilir, varlığın ve eşyanın perde arkasına nüfuz edebilir. Hızır’ın mayaladığı söz, ledün âleminin rehberi, kılavuzudur da. Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*’te şiirimizi Hızıriyetin duru suyu ile yumuş, geleneği anımsattığı gibi geleceği de işaret etmiştir.



## Hızır'la Geçen Zaman ve Yürüyüş

Şakir KURTULMUŞ

Her gün yeni bir öykü doğuyor, yeni bir şiir yazılıyor.

Susunluğum taşıyor dışarıya. Yaslandığım kelimeler önümde Musa'nın asası gibi yol çiziyor, yön belirliyor. Denizi işaretleyen simgeler oluyor.

İçim bana susuyor, içim beni konuşuyor. Kelimeler yürütüyor beni. Sözcüklerle yaşıyorum. Suyun öte yakasına geçersen, bütün taşlar bu kıyıda kalacak ve kendimi hafif hissedeceğimi düşünüyorum. Asa ve aşk rüyalarım giriyor. Kuyuların içinden geçiyor, zeytin bahçelerinde yürüyorum. Asa ... ve Musa ... Sabah kalktığımda kendimi Kızıldeniz kıyılarında ormana giden yolu ararken buluyorum. Yol yakın olduğu kadar uzak. Uzak olduğu kadar yakın. Hızır'ı arıyorum. Hızır'la geçen saatlere öykünüyorum. Hızır'ı özlüyorum. Hızır'ı bekliyorum.

Bir yol ki sevdalıyım. Yoluna sevdalandım da duruldum. Koştum, yoruldum, bekledim, yürüdüm ve yol hikâyelerinin önünde serinledim.

Rüyaların içinden geçerken tutunduğum kelimelerle başladı bu yürüyüş. Dağlardan, kırlardan, bayırlardan, nehirlerden, tünellerden, dar boğazdan, geniş vadilerden, düz ovalardan, dimdik yamaçlardan, kayalıklardan geçilerek gelinir buraya. Niyet, elbette önemlidir. Niyet etmek, eylemi sürdürmenin yarısıdır. Başlangıç çizgisi işaretlenmiştir, sözcüklerin konuşmaya başladığı yerdir. Yolculuk sürekli, sürmelidir, nerede biter bilinmez. Bilinmesi de gerekli değildir. Aynı yola yürüyen binlerce yolcu, hep aynı ülkünün şarkısını söylediği için buluşur bu yolda. Kelimelerin götürdüğü yer aynıdır. Her bir yoldan ayrı bir sözcüğün sesi duyulur, akar ve bir yolda bütün sözcükler birleşir, yeni bir nesne olarak kelimelerle bütünleşir. Kelimeler kelimeyi doğurur. Ses sese ulanır. Kalp kalbe dokunur.

Her yolcunun kendine ait bir öyküsü vardır, şiiri vardır. Yol aynıdır, yürüyüşe katılanların sayısı her gün artmaktadır. Ses büyümektedir, yol yaklaşmakta mıdır? Adımlar hızlandıkça mesafenin kısaldığı, yolun ulaşılabilir hâle geldiği düşüncesi bir düş müdür, yoksa rüyaların kesiştiği noktada yolun yeni bir kanal-

da uzaması ya da kelimelerin yeni seslerle buluşmasından mıdır? İşte geniş bir gövdeden yayılan dalların her bir yöne yol alışları mıdır bütünlüğü sağlayan? Ben bendeyim. Sen de bendesin. Birlikte, aynı şarkıyı birlikte seslendirmek midir? Şiirin yaşandığı yer burası mıdır? Ya da yeni bir öykünün yeni sözcüklerle yola düştüğü bir yer: İçimizde seslerin çağrıştığı yerde birlikteyiz.

Önümüzde ayetlerin ışığıdır, kandil gibi yolumuzu aydınlatır. Karanlık sokakların içinden geçtik de geldik. Uzaktan bir nokta olarak beliren, yürüdükçe daha yakın olduğumuz, yaklaştıkça bizi saran ve ruhumuzu biteviye silkeleyen sonra da içimizi ısıtan, yolumuzu aydınlatan ışık ... Hep bir arayış içinde olduk. Işığı görebileceğimiz yerleri tercih ettik.

Yollar yürüyüşe katılanlarla aydınlandı.

Karanlıkların rengiyle boyanmamak için yolumuzu ormana doğru çevirdik, yeşilin bütün tonları sindi üzerimize. Yürüyüşümüz kimi zaman patika yollarda, kimi zaman çakıllarla dolu toprak yolda, kimi zaman da yamaçlarda bir keçi yolu bulup ağaçlara tırmanarak, dallara tutunarak sürdü. Yürürken bacaklarımız ağırlaşıyor, damarlar şişiyor, tabanlarımız nasırlaşıyordu. Zahirî olarak görünenler belki bedenimizde oluşan rahatsızlıklar, aksaklıklar olarak görünse de hissetmiyorduk bile acıyı. Çünkü bizi çağıran bir *Yol* vardı ve biz bu *Yol*'a sevdalanmıştık. Sessizliğimizin sesi ağaçlardan geliyordu. Hep birbirimize tutunarak çoğalttık sesimizi. Kimi zaman da seslerin birbirine karışması ile yollarımızı ayrıştıran soğuk rüzgârlarla çarpışarak sürdü yürüyüşümüz. Ama hep sürdü. Gecenin zifirî karanlıklarında içimizi aydınlatan ışıktı gideceğimiz yolu gösteren. Dostlarımız bizi hiç yalnız bırakmadı. Ormanın içinden geçerken gecenin sessizliğini uzaktan gelen çakalların sesi bozuyor, durup da ne yöne gitmeliyiz diye düşüncelere daldığımızda karıncalar yetişiyordu imdadımıza. Onların izini sürerek uzaklaşıyorduk çakalların uğultusundan. Seslerin kime ait olduğunu ya da hangi yönden geldiğini belirlemeye çalıştığımız anlarda ise bülbüller çağırıyordu bizi. Onların sesini takip ederek sürdürdük yürüyüşümüzü. Orman dostlarımız, ağaç dostlarımız, güvercin dostlarımız, rüzgâr dostlarımız, serçelerimiz, karıncalarımız, nehirllerimiz, hele hele çiçeklerimiz, meyvelerimiz, gül dostlarımız, akasyalarımız, üzümlerimiz, narlarımız, hurmalarımız, zeytinlerimiz, lalelerimiz, sümbüllerimiz, fesleğenlerimiz, bülbül dostlarımız var bizim. Dallarında bize barınaklar kuran ağaç dostlarımız var bizim. Her biri ayrı güzellikte beyazlar beyazı çocuk dostlarımız var bizim.

Yolumuzda parlayan ışığımızdır söz.

Aşkın parlayan yıldızları, bizi hâlden hâle sürükleyen kelimeler. Aydınlıktır, sevimlidir, sıcaktır. Bizden, aileden birileri gibidir onlar. Önümüzde akıp giden suyun berraklığıdır, kelimelerimizi pak kılan, aydınlatan, ısıtan. Kardeş gibidirler. Dost gibidirler. Sırdaşırlar. Sevgili gibidirler. Kalam ve kalem nakış

gibi işlenmiştir ruhumuza. Ruhumuz sözsüz, sözümlerimiz Onsuz ne ifade edebilir ki... Bedenimiz kaderin belirlediği kadar yaşayacaktır. Yaşadığımız sürece de sorumluluklarımızın izinde var olmaya devam edeceğiz. Kalemin yükü ağırdır. Ormanlardan, ırmaklardan geçerken alıştırdık bedenimizi bu yükün altında tutmaya. Güzel adamlar çıktı yolumuza çok şükür. Söz, güzel adamların elinde daha bir anlam yüklenmiş olarak geldi sofralarımıza. Yolumuz nereye varsa, bizi götürdüğü yer neresi olursa olsun, hatta kentin uğultusundan kaçıp ormanın içine, ta içlerine kadar gittiğimiz zamanlarda bile yalnız bırakmadı bizi güzel adamlar. Onlar seçilmişlerdi. Güzel olanı anlatan, sunan güzel insanlardı onlar. Üstatlarımız, ustalarımız, önderlerimizdi o güzel adamlar. Ağabeylerimizdi...

Üstatlarımız sayesinde bulduk kendimizi tertemiz bir yolda. Öyle bir yol ki dikenlerden, çakıl taşlarından, çalılıklardan ve tüm ayrık otlarından temizlenmiş, pırıl pırıl bir yoldu bu ve biz bu tertemiz yolda ilerlemeye ve büyümeğe başladığımızda yolun her iki tarafını güzel adamlar tutmuş, yol ayrımında gideceğimiz yolu işaretliyorlar, zaman kaybına izin vermeksizin yürüyüşe katılmamızı, koşuya yetişmemizi sağlamaya çalışıyorlardı. Bize ikram ettikleri birbirinden güzel şiirler, öyküler ve cilt cilt kitaplarla açlığımızı bastırıyor, susuzluğumuzu gideriyorduk.

İçimizde sararmış beniz ve zayıf bünyeleriyle yürüyüşü tamamlayamadan yoldan ayrılanlar da oldu. Giderken geriye dönüp bakmalarından isteksizce ayrıldıkları belliydi. Yola çıkarken yürüyüşü tamamlayıp koşuya katılmak üzere hazırlanmışlardı. Yolun başındayken hissettikleri gücün zamanla hafiflediğini gördüklerinde yürüyüş kolundan sapsmışlardı bile. Kitapların ağırlığı mı korkutmuştu onları; doğanın gizemi, dağların sessizliği ya da kelimelerin miracı mı bilinmez. Bir şey olmuştu işte. Bu bir şey her ne ise koparmıştı onları bu yürüyüşten. Sebeplerini sadece kendilerinin bilebildiği bir şeydi bu. Bir kopukluk. Bir kaçış. Bir aykırı tutum.

Uzun bir serüvendir yürüyüş. Kısa süreli aralıklarla kopan ve hemen toparlanıp tekrar yürüyüşe katılanlar oldu. Bu ayrılık bazen bir saat, bazen bir gün, bazen bir hafta, bir ay ya da birkaç sene de olabiliyor. Kuşkusuz bu da bir imtihandı. Uzun bir süre yürüyüşten ayrı kalıp bir süre sonra tekrar yürüyüşe katılan, fakat sanki yeni başlıyormuş gibi genç bir ruhla yenilenmiş, durulmuş, sakinleşmiş bir ruhla, büyük bir heyecanla bu yürüyüşe katılanlar da oldu.

Yol yenilenmişti. Yolla birlikte yolcular da yenilenmişti. Aslında yenilenen ne yol ne yolculardı. Yenilenen bilinçlerdi. Bilinçlenen zihinler, özgürleşen zihinlerdi. Yol yeni başlıyordu. Yol hikâyeleri ile dolu yürüyüş de yeni başlıyordu. Samanyolunda gökkuşağı renkleriyle boyalı aydınlık bir yol açılmıştı bir kere. Coşku sonsuzdu. Yürürken ve koşarken adımlarımızın bizi gerçek hayata doğru götürdüğü fikri, coşkusu, inancı dipdiri idi önümüzde. Dağlardan geçerek

ormanlara, ırmaklardan geçerek denizlere, okyanuslardan göğe doğru hep bu coşkuyla dolu yürüyorduk.

Doğanın senfonisi içimizde, biz doğanın senfonisinin içindeydik.

Yürüyüş yeni başlıyordu sanki. *Koşu bittikten sonra da koşan atlar* gibi yeniden koşuya hazırlanır gibi yürüyüşün içindeydik. Heyecanımız sonsuz, sanki yeni bir doğum heyecanı, yeni bir doğum mutluluğu yaşıyor gibi yürüyüşü yaşıyorduk.

*Hızır'la Kırk Saat*'in şimdiki zamanında *Taha'nın Kitabı*'nı okuyorduk.

Zamanın bize bahşedilmiş bir vaktinde, Hızır'la birlikte, onunla omuz omuza, kol kola, iç içe, iklimlerden iklimlere kendi yürüyüşümüzü, Hızır'ın birlikteliği ile yeniden canlandırıyorlardık.

*Taha'nın Kitabı* ile yürüyorduk. Ruhumuzda meşaleler yanıyordu.

İçimizde sonsuz bir sakinlik ...

Büyük gün yaklaşmakta.

Büyük ses, büyük çağrı gitgide yaklaşmaktadır.

Kitabın çağrısına doğru açık kalplerimiz. Pencereleleri açık ruhumuzun.

... Sesleniş;

hemen başlayacakmış gibi hazırlıklarımız.

Dileğimiz, çabamız, heyecanımız kavuşma vakti içindir.

Donanımlı olma hazırlığımız, başlangıç saatinden 'kavuşma' anına kadar sürecektir.

## KUTSAL AT

### I.

Cezayir'in atları  
Sever çılgınca Tanrı'yı ve insanı  
Ne kırmızı ne kara kutsal

Cezayir'in atı böyledir

Siyah atlar ölür  
Al atlar ölür  
Cezayir'de atlar ölür

Aşkları unutsak yeridir

Kıratlar belli belirsiz  
Yaşar ve yaşatır yalnızca

Cezayir süt sirkidir

Yurdunu sevenlerin  
Gözlerini kimse bağlamaz  
At üstünde can verirler  
Atla birlik güneş doğarken

Ve yaşar Cezayir

Gelir bizim çocuklar  
İnsan olduğu yerden atların  
Atların rengi geçer  
Sarı ayakkabılarına

...

## Etik, Estetik, Kutsal At

Hıdır TORAMAN

### Şair çağının vicdanıdır

Şairin yerinde herkesin gözü mü var ne? Her çağda şairi yerinden etmek isteyen örgütlenmiş yapılarla karşılaşmamız mümkün. Ona kaptırdığı gücü geri kazanmak isteyenlerin ya da gücünü ona kaptırmaktan korkanların bu çabasına rağmen şair çağının vicdanı olmaktan vazgeçmez, razı gelmez gönlü dünyayı kendi hâline bırakmaya. Yazmak, onun için elden başka türlüünün gelmesi hâlidir ve şiir, bu noktada en uygun koşulları sağlar şaire. Öteki türlerde yazarken bu denli özgür olamaz çünkü, kendi kelimeleriyle konuşamaz. Şiir, tümüyle kendimize ait kıldığımız bir dil, bir patikadır çünkü; şair ya da okur olarak dış gerçekliğe kendimizden bakmayı öğretir bize, düz ve kaygan varlığın (varlığımızın) en dolaysız yoldan kavranmasına imkân sağlar. Bizi insan kılan her neyse, onu en fazla ele veren skaladır şiir, yaratılışımızla biricik bağımızdır. Aşk ile yapılan, mevcudiyetini aşk ile yapılmasına borçlu olan bir eylem. O bakımdan sufiler ve şairler hâlihazırda gücü elinde tutanlardır, o nedenle kılıcı şairinkinden daha keskin bir sanat erbabı yoktur.

Kimdir şair? 'İçimizden biri' türünden kolay bir cevap verebiliriz belki bu soruya. Ama hayatta; bütün mesleklerin, bilimsel disiplinlerin, anayasaların, beyannamelerin dışında kalan öyle ayrıntılar vardır ki, işte o ancak şiirin alanına girer. Ve onlar mevcudiyetini, suretini şaire borçludur. Hâlihazır haritalarla yetinmez şair, razı olmaz kolay kolay, elinden daha fazlasının, daha iyisinin geldiğine inancını korur. Tarihsel koşulların, bir iktidar ya da ideolojinin parçası 'olmama azmi' şaire aittir. Himaye ve inayet arayışının bir tür vesayet olduğunu bilir. Ödün vermez, "Minnet Hudâ'ya, devlet-i dünyâ fenâ bulur/Bâki kalur sahife-i âlemde adımız" diyebilmenin erinciyle. Gezegenin muktedirleri neyi dayatırsa dayatsın, şair umudunu koruyan kişidir her hâlükârda. Yeryüzünden kovulmaya razıdır, hazır. "Kendini sürekli yenilemeyle yükümlü bir varlık" diyor şair için Mahmut Derviş. Her daim ölüm ile dirim arasında seçim yapma durumunda kalan kişi. Yüksek gerilim hâlidir onunkisi, enerjinin uzak yerlere taşınması için gereklidir bu. Şairin gücü 'bir'liğinden gelir, ele geçirilemez olduğundan; ya ölü ele geçirirsiniz onu ya da ölürsünüz. Modernizm, üretim ve tü-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

ketim aşamalarında şair tabiatıyla karşılaşmak istemez. Şairin niyeti düşmanın dostluğunu kazanmak değil, onu dize getirmektir. Şiir bir şeyi kendisine ait kılan kadar onunla çarpışmayı göze alır. Modern dünyanın teslim almakta zorlanacağı en son kalelerdendir şiir.

### Türk edebiyatının en büyük gösterisi

İkinci Yeni Şiiri modern Türk edebiyatının en büyük gösterisidir. Yaratıcı cesaretle etiğin, etikle güzelliğin, estetikle cinselliğin, normatif olanla anarşist bakışın buluştuğu ve çarpıştığı bir sirk, bir arenadır. Bir açık hava okulu ya da örgütlü bir topluluk değil ama sivil yapıların sergilendiği bir pazar. Varyete de diyebilirsiniz, soyu tehlike altında olan bir ateş ağacı da. Her tür gözbağcılık, cambazlık, gülünçlük bir bir dökülür sahaya, denge sanatının ustaları tarafından. Oyunlar, hünerler, asosyal davranışlar sergilenir; perdelemeler yapılır, kıskançlıklar, görmezden gelmeler, siyasi çekişmeler yaşanır; yeni savlar, görüşler atılır ortaya. Sahnenin dışındakiler sahaya inmiştir artık. Kader, devletin başkentinde, Anadolu'nun "farklı uçları" nı bir araya getirmiş ve bu farklı uçlar arasındaki etkileşimler yeni bir şiir akımının doğuşunu hızlandırmıştır. Ortaya çıkan bu yeni yapı, Sezai Karakoç'un deyişiyle "neo realist" akım (*Edebiyat Yazıları II*, 2012: 31), modern Türk şiiri üzerinde uzun yıllar sürecek bir etki bırakacaktır. Resmî gücü kutsayan Hececilerin ve Garipçilerin, Anadolu'nun bu farklı uçları tarafından hallaç pamuğu gibi atılıp imaj yenilgisine uğratılması, muhakkak ki dönemin en alegorik gösterisini oluşturur. Sahneye konulan yeni şiir tecrübesi, edebiyat ortamında bir hayli tepki görür başlangıçta. Yeni şiirin uç beyleri, mevcut yapı tarafından bireyci olmak, toplumsal meselelere ilgisiz kalmak/aykırı yaklaşmak, sorumluluktan kaçmak, kapalı bir anlatımı yeğlemek ve absürt/soyut bir şiire yönelmekle suçlanıp eleştirilir. Bir bakıma edebiyat dışı görülürler ama onlar böyle algılanmış olmaktan da övünç duyarlar doğrusu.

İkinci Yeni'nin bir temel karakteristiği de parçalanmışlıktır; bir varyete oluşudur. İkinci Yeni şiiri, formel muamelelerin ve tanımlamaların ironik bir dille altüst edilmesi, bireyin eline tutuşturulan kimliğin sorgulanması; özgür, hatta başıboş yaşama hakkının savunulup güvenli yaşam alanları oluşturulması ve sivil şarkılar söylenmesi girişimdir. Şairler, modern dünyanın oyun ve oyuncaklarından, çifte standardından, benlik bölünmesinden, kültürel parçalanmışlıktan bunalmış olmalı ki; resmî dil, resmî din, resmî şiir ve resmî tarih anlayışını aşarak toplumsal, tarihsel bilincin karşısına sivil bilinçle çıkma cesareti ve iradesi gösterirler bu arenada.

İkinci Yeni bir arayışın şiiridir. Cemal Süreya'nın ifadesiyle "Şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı" (*Güvercin Curnatası*, 1997). Şiirin önünü açmak,



yeni tasarımlar oluşturabilmek amacıyla değişik imge, çağrışım ve soyutlamalarla şaşırtmacaya dayalı yeni bir söyleyiş baş gösterir. Yürürlükteki Garip şiiri ve Toplumcu Gerçekçi şiir anlayışı yok sayılarak dilin anlatım imkânları, kuralları, sözdizimi yapısı sonuna kadar zorlanır. Yeri geldiğinde düzyazı olanaklarından da yararlanır. Metinler arası geçişler, alışılmamış bağdaştırmalar, ilmiksiz düğümlerle dolu, yoğun, çok sesli bir şiir diliyle karşı karşıya kalır okur bu gösteride.

Kimi şair kanaati yeğlerken kimi fakirliği ve parasız yaşamayı yüceltir; kimi de yoksulluktan korkar sürekli. Devletin ve toplumun ahlaki paradigmasıyla sorunları vardır çoğunlukla. Töre, gelenek ve göreneklerden 'kaçış' söz konusudur. Tarih-şiir ilişkisinde egzotik-pitoresk görüntüler ve 'gülünç' öne çıkar. Geçmiş sık sık yardıma çağırır şair; ama bu negatif sonuçlar derlemek içindir çoğu kez. Koca tarih 'bir deste gülünç'tür şiirde. Toplumda işlenmiş ahlak suçlarına, erotik öğelere, bilinçaltına yönelimler de görülür zaman zaman. Bazı şiirler alt tabakalarla ve marjinalleştirilmişlerle ilgilidir; onların sesi ve sözü gibidir âdeta. Göçebe hayatı, kimliğin inşa süreci, kozmopolitlik, kültürler arası çatışma da ana izleklerdendir. Çoğu şiir, hayatın gündelik ritmini resmeder niteliktedir. Resim çizmek, göçmen kimliğin ihtiyacı olan bellek bütünlüğünü, geçmişle kurulan ilişkinin sürekliliğini sağlar çünkü. Bireyin yalnızlığını, açmazlarını, çelişkilerini ve umutsuzluğunu ana eksene alan şiirler de önemli bir yekûn tutar yeni şiirde. Gerçekte modern Türk şiirindeki bu ilgi kaymasının, dekor değişikliğinin nedeni daha çok, dünyada yaşanan siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimle ilgilidir. Modern toplum çünkü, felaketler yüzyılının mirasçısıdır, bir kriz toplumdur, atom bombası yemiştir sonuçta. İkinci Yeni deneyimi, aynı zamanda Aşırılıklar Çağı'nda (1914 -1989) Batı kültürü içinde yaşayan Louis Aragon, Paul Eluard, André Breton, Albert Camus, e. e. Cummings, T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Borges vb. birçok şair ve yazarın da deneyimidir. O nedenle yeni şiirin bu kendine özgü gramerini ve öne çıkardığı temaları, akıl dışılığını bir tür itiraz metodu olarak da değerlendirebiliriz.

Evet, İkinci Yeni, 1950'lerde Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Turgut Uyar, İlhan Berk, Edip Cansever ve Ülkü Tamer gibi birbirinden farklı özellikler ve tutumlar sergileyen şairlerin ortaya koyduğu bir şiir gösterisidir. Bu gösteriye "İkinci Yeni" ismini vermek de dönemin eleştirmeni Muzaffer Erdost'a düşer. Başlangıç itibarıyla grubun en özgün ismi Sezai Karakoç'tur. Ardından Cemal Süreya ve Ece Ayhan gelir. Bilindiği gibi üçü de "parasız yatılı"dır. Bunun yanı sıra aralarında yer yer şiirsel söyleyiş özelliği bakımından da benzerlikler söz konusudur. Ancak, Karakoç'la İkinci Yeni şairleri arasında gerek şiirsel içerik ve duyarlılık gerekse ruh ve öz benlik bakımından bir yakınlık olduğunu söylemek çok zor. Sezai Karakoç 1964 yılında verdiği bir röportajda,

“Ses ve biçim, motifler ve imajlarda, başlangıçta çok yakın olduğumuz şair arkadaşlardan, gittikçe, o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluşu idrak farkı yüzünden ayrılıyorum.” der ve arkasından da ilave eder: “Kişilik farkından.” (Edebiyat Yazıları II, 2012: 44)

Neredeyse bütün kuşakların ortak kaderidir benzeri bir şiiri yazmak. Ancak, Sezai Karakoç tümüyle Anadolu iklimidir, farklı bir vadiden yükselir sesi; bir vahiy lirizmi ve sevinci hâkimdir dizelerine. Son derece yaratıcı, metafizik gerilim yüklü şiirleriyle şaşırtır sahadaki herkesi. İkinci Yeni içerisinde birçok sürpriz içerir yazdıkları. Çok fazla enstrümana hâkim bir şair kimliğiyle çıkar şiir tartışına. Çok geçmez, İkinci Yeni kuşağı ile kendi arasına kalın bir hat çeker: Diriliş hattı. İkinci Yeni şairleri, kişisel güvenlik alanları oluşturabilmek için çoğunlukla birey üzerinden ele almışlardır meseleleri. Oysa Sezai Karakoç değişen konjonktüre paralel olarak, zamanın en etkili araçlarından olan sanat, edebiyat ve şiiri öğrenmek, mümkünse bunların daha iyisini yapmak düşüncesiyle farklı bir tutum sergiler. Yapıtları iyiliğin, güzelliğin işaret taşlarıdır, sabır ve direniş yolları gösterir âdeta. Mesele yaptığı şey, bireysel kurtuluş değildir; insanlığı kuşatan bir kurtuluş tasarlar. Farklı coğrafyalarla, Asya ve Afrika’daki bağımsızlık hareketleriyle ilgilenir, inşacı bir yaklaşımla topluma kurtuluş ve özgürlük bilinci aşılayabileceğini düşünür sanat, edebiyat ve şiir yoluyla.

“Geleneğin okulundan [başarıyla] geçmiştir.” Şiir geleneğini onun kadar iyi özümseyip değerlendirebilmiş çok az şair vardır. Klasik dönem şiirini de bilir, çağdaş dünya şiirini de. “Gelenekle hesaplaşarak” gelenek ve yeniliği yeniden değerlendirerek, bunların ikisini de aşabilecek, ikisine de yeni adımlar atılabilecek yerli ve özgün bir yapı inşa etmeye koyulur. İnsani şiir birikimini kendine dönüştürerek 1950’lerde şiirde kendi çağını başlatır. Hem söyleyiş özelliği hem de içerik, duyuş bakımından farklı olan, poetika kuran köklü ve güçlü şiirler yazar, kendi kendisinin etkisinde kalarak. “Şahdamar” (1953), “Kara Yılan” (1953), “Ötesini Söylemeyeceğim” (1953), “Lili” (1954), “Köşe” (1954), “Kapalı Çarşı” (1954), “İnci Dakikaları” (1955), “İlk” (1955), “Balkon” (1957), “Kutsal At” (1957) vb. anıt şiirleri modern Türk şiirine kazandırdığında yirmi, yirmi dört yaşlarındadır. Şiirimizin krizden çıkışına kapı aralayan, yeniden öz benliğine kavuşması için uğraş veren bir şairdir artık Karakoç. 1953 -1957 yılları arasında yazdığı söz konusu anıt şiirler, daha sonra yazacaklarının datalarını içerdiği gibi, *diriliş şiirinin* vizyonu, yönelimleri, tema haritası ve üslubunun keskinliğine ilişkin önemli ipuçları da verir.

### Yaratıcının sarkıttığı iplere tutunmak

Sezai Karakoç aynı zamanda bir bilge, bir ahlak kuramcısıdır. Sahabe ahlakını evrensel bir paradigma olarak sunar yapıtlarında. Adanmış insandır. Kanaati yeğlemiştir bir ömür. Ahlaki temelden yoksun hiçbir eyleme kalkışmaz.

Dehasını ilkeli ve erdemli duruşuna borçludur büyük ölçüde. Günümüz görsel dünyasının onca kışkırtmasına rağmen entelektüel dehasını gizlemeye özen göstermiş ender bir şairdir. Klasik dünya edebiyatının ve İslam düşüncesinin seyrini çok iyi tetkik etmiş, geniş bir kültürel birikim içerisinde şair, düşünür ve eleştirmen olarak şiir, edebiyat ve düşünce alanında köklü, kalıcı yapıtlar vermiştir. Türkçenin ve Türk şiirinin kazanımları, onun yapıtlarıyla bir daha korumaya altına alınmıştır desek yeridir. Her yazdığını “*kutsal kitaptan hız ve ilham alarak*” yazmıştır nerdeyse. Yaratıcının sarkıttığı iplere sıkıca tutunmayı seçmiş bir sanatçı olarak insanı, tabiatı, eşyayı estetik duyarlılık, etik sorumluluk ve metafizik anlayışla değerlendirir. Etiği güzelliğe eklemiş bir sanatçıdır. Genelde sanatın, özeldede şiirin genel yapısı içinde de ‘güzellik’, iyilik ve hakikatle özdeş metafizik, mistik bir imgedir. Sanat anlayışı, poetikası, sanat ve edebiyatın işlevine ilişkin belirlemeleri, edebî ve siyasal çözümlenmeleri, toplum yaşamına yön veren ilahî ilkeleri ve dinî motifleri yapıtlarına taşımadaki başarısıyla birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur.

### Öze dönüş süreci

“*Diriliş insanlığın silasıdır.*” (Edebiyat Yazıları I, 1982: 11). Etik, estetik, inanç temelli bir harekettir, öze dönüş sürecidir. İnsanlığı tümüyle kuşatma azminde ideal bir uygarlık tasarımıdır. İslam uygarlığını ihya ve inşa çabasıdır. Tarihi akışa, dünyadaki altüst oluşlara düşünce, sanat ve edebiyatla bir müdahaledir. Sezai Karakoç, modernizmle hesaplaşmada önemli mesafeler kat etmiş bir şair ve mütefekkir olarak hemen bütün eserlerini, inananları İslama bağlayan bağları yenileme, İslam uygarlığının dirilişine zemin hazırlama telaşıyla kaleme almıştır. Karakoç’un “Üstadım” dediği Necip Fazıl Kısakürek için kurduğu şu cümleler aslında kendi niyetini ve misyonunu da izah eder niteliktedir: “*En önemli misyonu İslam idealini gündeme getirmesi ve onu ömrü boyunca yüksek sesle savunmasıdır. ... Toplum entellicansiyasında İslam’a ekzistansiyel ilgi ve toplum ruhunda bir ürperti uyandırmıştı Üstat. Sonra bu yol açıldı. Donmuş taş terliyor artık.*” (Diriliş dergisi, Mayıs 1983). Sezai Karakoç, her doğan günü rahmet bilen iyimser bir şairdir. “*Vahiyden ilham alarak*” kurmuştur şiirini; rahmet tazeliğindedir şiirleri âdeta, ebedî kesitler içerir insanlık için. Başta da belirtmeye çalıştığımız gibi, ülkesinin, giderek çağının vicdanı olmuştur. Bir şiir karakteri var etmiştir. Sanat ve edebiyat, bir medeniyet meselesidir onun için; evrene, tarihe ve toplum olaylarına da bu perspektiften bakar, gözlemlerini mümin bir şairin algı ve yorumuyla yansıtır. Onun nazarında, *Ağustos Böceği Bir Meşaledir* (Gün Doğmadan, 2001: 679) şiirinde de dillendirdiği gibi, yaratılmış olan her şey ilahi fitrat üzeredir:

– Tanrı boş yere bir şey yaratmamıştır

Anlayan için muştucu duyan için uyarıcı –

## Soy bir şiir olarak Kutsal At

Sezai Karakoç, Anadolu'yu yaşanır kılan şairler zincirinin önemli halkalarından biridir. Mevlana, Yunus Emre, Mehmet Akif ve Necip Fazıllarla aynı ruh soyundandır, yer yer onların ses tonu vardır konuşmalarında. *Kur'an* diline sıkı sıkıya bağlıdır. Kelimelere çok düşkündür, kelimelerle kurduğu derin dostluğu sezersiniz söyleyişinden. Üslubu kişiliğinden ve dehasından parıltılar, güzellikler taşır. Şiirleri söze bürünmüş kişiliğidir şairin, kurduğu dizeler ve öne çıkardığı imgeler, bunun birer yansıması gibidir. Türk şiirinde bir 'Sezai Karakoç vezni ve duyarlığı' vardır. Bunun somutlaştığı şiirlerden biridir "Kutsal At". Doğal ritimle ruhun derinliklerine seslenir, atlar kadar soy bir şiirdir her şeyden önce. Doğrudan doğruya bir savaşı, güncel bir konuyu ele alan bir şiir olmasına rağmen kuru bir söylevciliğe düşmez; sınırlamaz, insani ve evrensel olana işaret eder. Anadolu'dan Cezayir'e, Tunus'a, giderek bütün dünyaya uzanan bir Yunus Emre damarıdır. Duygu boyutu düşünce boyutundan güçlüdür. Okur; estetik kaygı ve bütünlük gözetilerek yazılmış, iletisi ve haber değeri yüksek, geleneksel olanı yerel renklere yedirebilmiş bir metinle karşı karşıyadır.

23 Mart 1958 tarihli *Pazar Postası'nda* yayımlanan "Kutsal At", o günlerde bütün şiddetiyle devam eden, uluslararası gündemi uzun süre meşgul eden, Martinikli Fanon'dan, Sartre'a, Derrida'dan Ali Şeriatî'ye kadar birçok önemli yazar ve filozofun birincil meselesi olan Cezayir Kurtuluş Savaşı'nı işler. Fransa'nın sömürge idaresine karşı 1950'lerin ortasında Cezayir Millî Kurtuluş Cephesi'nin kuruluşuyla başlayan ve 1962'de bağımsızlıkla sonuçlanan Cezayir Kurtuluş Savaşı, 20. yüzyılın en önemli bağımsızlık savaşlarından biridir. Öyle ki dünyada büyük bir *Cezayir etkisi* yaratmıştır. Fransız düşünce hayatında ciddi tartışmalar, bölünmeler baş göstermiş ve Fransız kimliği sorgulanır hâle gelmiştir. Batı aydınlanmasına ve hümanizmine duyulan güven tümüyle sarsılmıştır. İnsanlığın kolektif hafızasına kazınan bu direnişin artık politikada, düşünce hayatında, sanatta ve edebiyatta bir çağ açtığı konusunda kimsenin kuşkusu yoktur. İşgal altındaki ülkelerde sömürge karşıtı özgürlük hareketlerinin yeni bir biçim ve hız kazanmaya başlaması da bu pozitif etkinin bir sonucudur. Cezayir direnişinin unutulmaz isimlerinden biri olan Frantz Fanon'un, sömürge karşıtı kurtuluş hareketlerine ilham kaynağı olan yapıtları da Cezayir hassasiyetinin birer ürünüdür. Ölümüne kadar Cezayir'in özgürlüğü için mücadele veren Fanon, *Cezayir Bağımsızlık Savaşının Anatomisi* adlı yapıtında Cezayir devriminin, Afrika'da, İslam coğrafyasında, emperyal güçlere karşı ortaya konulan bağımsızlık savaşlarında son derece önemli bir rol oynadığını vurgular. Trajik ve bir o kadar da destansı Cezayir Kurtuluş Savaşı'nı, felaket yıllarıyla, şanlı direnişiyle, bir milyona yakın şehidiyle çarpıcı örneklerle tahlil eder. Sömürge gerçeklerini bütün çıplaklığıyla dünya kamuoyunun gözleri önüne serer.

İşte "Kutsal At", "acıklı ve bir o kadar da destansı" Cezayir direnişinin Türk şiirine bir yansımasıdır. Sezai Karakoç, Anadolu dışında emperyalizme karşı

yürütülen bağımsızlık savaşlarını yücelten, bu konuda ilk defa sesini yükselten şairlerden biridir. Tunus ve Cezayir direnişi, sömürgeciliğin yarattığı bu trajik insanlık durumu, Karakoç'un şiirini ve düşüncesini derinden etkilemiştir. Hatta diriliş düşüncesinin oluşmasında tetikleyici bir rol oynadığı bile söylenebilir.

“Kutsal At”, ‘yenile yenile büyüyen bir zaferin’ yakıcı özeti. Atlarıyla birlikte gömülüp atlarıyla birlikte dirilen bir ulusun şarkısıdır. Savaşın yarattığı trajedinin hatırlatıcısı ve şanlı bir mücadelenin sembolüdür. Müslüman bir şairin, emperyalizme tepkisini görürüz şiirde. Aslında Sezai Karakoç, emperyalizme karşı en büyük şarkısını 1953’te dile getirmiştir: “Ötesini Söylemeyeceğim”. Bu şiir Tunus’un yürüttüğü bağımsızlık savaşını bayraklaştıran son derece önemli bir şiirdir. “Kan İçinde Güneş” (1957) şiirinde de aynı kararlılığa tanık oluruz. Kendi kaderini belirleme ve özgürlüğüne sahip çıkma yürekliliğini gösteren Polonya’yı selamlamaktan, esenlemekten geri durmaz şair:

... ..  
*Polonya Polonya sana günaydın*  
*Karanlıklardan çekip kaderini*  
*İlk aydınlığa çıkardın*  
 ... ..

“Kutsal At”ta belirginleşen duyarlık, İstiklal Marşı’mızla aynı soydan bir duyarlıktır. Anadolu’da sürdürülen bir istiklal mücadelesi izlenimi verir okura Cezayir mücadelesi. Şiirin en önemli etkilerinden biri de duygulandırıp düşündürme, farkına varma durumu yaratmasıdır. Güzel insanlar ve kutsal atlar şehitliğidir Cezayir, zulüm gören Afrika’dır, İslam coğrafyasıdır. Aşk, kin ve zafer harmanıdır. Lirik, epik bir söylemle birlikte rahvan bir akışı vardır dizelerin. Kelime örgüsü oldukça sıkıdır. Kullanılan dil, ataların ideal duruşlarından, sıcakkanlılığından izler, güzellikler taşır. Rahmet tazeliğindedir, okundukça zenginleşir, sarıp sarmalar insanı. İçeriğiyle, etik ruhuyla uyumlu bir söyleyişi vardır şiirin. Kelimeler kelime olmaktan çıkarak şairin iç dünyasını ve coşkusu muhatabına aktaracak, benzeri duygu ve davranışları onda da uyandırabilecek estetik bir yapıya ulaşmıştır şiirde. “Kutsal At” bütün İslam coğrafyasına, insanlığa yönelik samimi bir çağrıdır, bir davetiyedir:

*Gidelim gidelim Cezayir’e*  
*Dağları kıvrım kıvrım şehir*  
*Ölümü ikiye bölen nehir*  
*Orda akar aşka kine ve zafere*

Şiirin belirgin kıldığı duygulardan biri de sahiplenme duygusudur. İnsanlığı, kardeşliği, yurt toprağını, özgürlüğü sahiplenme... “Bizim” zamirinin bu kadar sıcaklık yarattığı, bu kadar içten kullanıldığı başka bir dize gelmiyor aklımıza:

*Gelir bizim çocuklar  
İnsan olduğu yerden atların  
Atların rengi geçer  
Sarı ayakkabılarına*

Şiir, bir ulusun maruz kaldığı haksızlığı haber verir; felakete uğramış, mazlum bir ulusun safında yer almayı önerir. Bir Selçuklu, Anadolu duyarlılığıyla baş başa bırakır okuru. ‘Kardeşlik duygusu’nu yaşama ve yaşatma sevinci hâkimdir dizelere:

*Yurdunu sevenlerin  
Gözlerini kimse bağlamaz  
At üstünde can verirler  
Atla birlik güneş doğarken*

*Ve yaşar Cezayir*

İnsana, insanımıza etik bir duruş ve bakış kazandırma çabasıdır “Kutsal At”. Şahsiyetli ve halis bir duruştur. Müslümanca bir duyarlığın, bir temayülün adıdır. Şiirde Cezayir’i acıya boğan, gençleri sefaletle mahkûm eden, kadınları itibarsızlaştırmaya çalışan, şiddete ve öldürmeye odaklanmış Batı emperyalizmi ve Fransa’nın duyarsızlığı gibi birçok kompleks mesele irdelenir. Çok dikkat çekicidir, bu savaşta, işgalci Fransa özellikle Cezayir kadınının çarşafına, örtüsüne göz diker. Bunu yapmaktaki asıl amacı, Fanon’un da dikkat çektiği gibi, kadını ve örtüsünü itibarsızlaştırmak, kadının savaştaki dinamizmini kırmak, yaşama sevincini öldürmek ve böylece direniş mücadelesinde ayakta kalan Cezayir’i dize getirmektir. Ancak, Cezayir, kadını ve erkeğiyle çarşafı daha fazla sahiplenerek, ona daha büyük bir önem atfederek işgalci zihniyetin direncini kırmayı başarmıştır:

*Ölüler evlerden  
Çıkamaz girer  
Gençlik açlık masalı  
Kadınlar Cezayir’de*

*Fransa anlamıyor*

*Cezayir’de atların  
Gördüğünü kimse görmedi  
Kimse bu ölümlerle  
Cezayirli gibi  
Ve Cezayirli kadar  
Ölmedi*

*Ama Cezayir yaşıyor*



“Kutsal At”, ‘at’ imgesini merkeze alarak gelişip zenginleşen bir şiir. Atlar, hareket hâlinde, görsel bellekleri ve daha geniş bir alanı betimleme, ‘kimsenin görmediğini görme’ özellikleriyle yer alıyor şiirde. Hem mağdur hem de tanıklıktır atlar. Kara, kırmızı, beyaz, doru, kır ve ahreçtir gibi at donları (renkleri) biliyoruz ama kutsallıkları renklerinden daha baskındır. Burada atları mazlumlarla yürek yüreğe vermiş kahramanlar olarak görürüz. Bu şiirle birlikte edebiyatımızda daha özel, daha sevgili bir yer edinmişlerdir. Atlarla ilgili bu özelliklere Necip Fazıl Kısakürek’in 1958 yılında kaleme aldığı “At’a Senfoni” adlı anlatı da rastlıyoruz. Ata olan sevgisini “dokuz yaşında ata bindim ve yalan olmasın bir daha inmedim” diye belirten Necip Fazıl, atlarla ilgili oldukça ayrıntılı bilgi sunar okurlarına. Onun gözünde de bir kahramanlık sembolüdür at. Soylu duruşları ve çizgileriyle öne çıkan, canlılar âleminin özünde iyi insanlarla benzer nitelikler taşıyan varlıklarıdır. “İyi insanlar, iyi atlara bindiler, gittiler” diye de hayıflanır sonunda.

Şair tabiatı vardır atların. Savaş sektörünün çabaları sonucu makineler ve savaş arabaları, atlarla insanların arasını bir hayli açmıştır ama atlarla şairlerin arasına girememiştir. Şair atlara hayrandır; büyüleyici tabiatı, hassas duyuları, yüksek merhameti, ‘güvenlik uykuları’ ve tehlikeyi sezme güçleriyle mükemmel olanı çağrıştırmış ona. Sezai Karakoç, savaş gerçekliğini yeniden üretirken büyük ölçüde atlardan ilham almıştır. Onlar, hem fiziksel hem de etik ve estetik özellikleriyle bu savaşın seyrini etkileyen, direnişe güç ve hız veren tabiatüstü varlıklardır. Kutsallıkları da ideal bir işlevsellik bağlidir. Tanrı’yı çılginca sevmek ve bağımsızlık uğruna ‘üstündekiyle’ birlikte can vermektir atları kutsal kılan, yaşatmak için ölmektir. Atlar, güvenlik krizi ve psikolojik çöküntü yaşayan, gün doğumunu bekleyen Cezayir için bir şifa kaynağıdır. Şiirde metafizik bir boyut kazanan vecd halindeki atlar; diriltici bir medeniyet soluğudur, yaşar ve yaşatır yalnızca, insanlığın en yüce hâli olan özgürlüğü de sembolize eder dizeler boyunca:

*Cezayir’in atları  
Sever çılginca Tanrı’yı ve insanı  
Ne kırmızı ne kara kutsal  
Cezayir’in atı böyledir  
Siyah atlar ölür  
Al atlar ölür  
Cezayir’de atlar ölür  
Aşkları unutsak yeridir  
Kıratlar belli belirsiz  
Yaşar ve yaşatır yalnızca*



## ANNELER VE ÇOCUKLAR

Anne öldü mü çocuk  
Bahçenin en yalnız köşesinde  
Elinde siyah bir çubuk  
Ağzında küçük bir leke

Çocuk öldü mü güneş  
Simsiyah görünür gözüne  
Elinde bir ip nereye  
Bilmez bağlayacağını anne

Kaçar herkesten  
Durmaz bir yerde  
Anne ölünce çocuk  
Çocuk ölünce anne  
(1958, Yaz)

## “Bahçenin En Yalnız Köşesinde” Sezai Karakoç’un “Anneler ve Çocuklar” Şiiri

Fatma Şengil SÜZER

**B**azı şiirler, sevgili Itrî'nin Segâh Tekbir'i gibidir; karşılaşıldığında, ne olup bittiğini kişi anlansın ya da anlamasın, kendi hükmünü icra eder. Çok güçlüdürler. Siz, onu beğendiğinizi zannedersiniz; oysa o sizdeki yerini görmüştür ve orayı alır. “Güzellik” böyledir; ona yer açtığınızı, kabul ettiğinizi düşünürsünüz, gerçekte kavrayan odur. Bahar gibi. Lakin çok baharlar görmüş biri bilir ki, bahardaki “kaynamak” bahardandır; geçer. Ya şiirdeki “kaynamak” nedendir? Geçer mi?

“Sezai Karakoç’un Anneler ve Çocuklar şiirini okuduğumda küçüktüm, ufacıktım,” sözleriyle başlayasım geliyor. Böyle de başlanabilir, zira ortaokuldaydım ve “çok baharlar” da, “çok şiirler” de görmüş değildim.

“Anneler ve Çocuklar” şiiri, “şiir”e yaklaşımumdaki kilit taşlarından biri olmuş. Bu kilit taşının keşfedebildiğim son etkisi, içinde bulunduğumuz yılın Mart ayında ortaya çıktı. İnsan algısı enteresan. Bazen (aslında çoğunlukla) tam önünüzde olduğu hâlde bütünüyle algılayamadığınız durumlar var. Yaşayıp gidersiniz, yuvarlanarak ve hızla. Bu hızın sekteye uğradığı an, amiyane tabirle “bir şeyin kafaya dank! ettiği an”dır. O “dank!” sesini enine boyuna duyarsınız, yankılanır, zonklar ve sizi “durdurur”. Mart 2013’te, durduğum ve zorlukla yutduğum hâl, “kadınların şiirlerinin ayrı değerlendirildiği” bilgisi idi. Yankı ve zonklama geçtikten sonra, şair kadınlar hakkındaki akademik bir çalışma için ahret sorusu gibi soruları cevaplarırken bile ciddiye almadığım bu yaklaşımı düşündüm. Bunca yıl gözümün önünde durmasına, ilk karşılaştığım cümlelerden biri “Kadın şiir yazamaz, çünkü kadın zaten şiirdir!” olmasına rağmen; bu tutumu bir latife kabul edişime, “değildir, kedidir kedi” tavrıyla yaşayışıma sebep neydi? Bunu neden hiç kimseye yakıştıramamış, ciddi olduklarını düşünmemiştim? Acı lokma. Boğazınızı yakacağını, yırtacağını bile bile yutarsınız. İşte o zaman “niye?” sorusu gelir ve ilk tespit ettiğiniz sebebin ucundan yakalayıp çekmeye başlarsınız.

Öncelikle, “amaan, kadın şiiri” tutumunu (ki bu tutum “kadın, şiir yazamaz...” ret cümlesinden “kadınların yazdığı şiir, kendi aralarında

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

değerlendirilir”e kadar çeşitleniyor), hiçbir “muhabat”ıma yakıştıramamış ve gerçekte böyle düşünmedikleri hâlde sırf “gıcıklık etmek” için böyle davran-  
dıklarını varsaymış olduğumu fark ettim. Tekrar: Niye? Çünkü şiir ehli kişiler,  
“söz/kelam”la bu denli haşır neşir iken, sözün mutlak sahibinin ve sözün nere-  
den geldiğinin idrakinden aciz olamazlardı. Bu, uzun ve -belki- başka bir yazı-  
nın konusu.

İkinci ve şu anki yazıyla ilgili sebep, Anneler ve Çocuklar şiiriydi. Bir adam,  
annesi ölen bir çocuğu ve çocuğu ölen bir anneyi gümbür gümbür duyuruyor;  
çok güçlü, çok “içerden” aktarıyordu. Bir “adam”, çocuğu ölen bir “kadın”ın acı-  
sını, “benim acım” dedirtecek kadar, on iki, on üç yaşlarındaki bir kızın önüne  
koyabiliyordu. “Adam anlatır, çünkü adamda kadın vardır,” gibi cümlelerle bir  
tartışma açabilir; konuyu kadındaki adamlara, C. G. Jung’un anima ve animus  
kavramlarına kadar uzatabiliriz. Şaşaalı bir akıl-fikir çorbası olur lakin sadra şifa  
olmaz. Biz şiire dönelim.

Bu şiiri ilk okuduğum zaman, gözümde briket duvarlı bir bahçe canlanmış-  
tı: Bulutlu bir hava, diz boyu kahverengi otlar, şöyle arkada tek başına, saçları  
iki numaraya vurulmuş kendi kara, gözleri kara bir oğlan. Oğlanın elinde bir  
“çubuk” (sanki is veya kömüre bulanmış da çubuk bu yüzden “siyah”), bir kö-  
şeye çömelmiş, bu çubukla toprağa bir şeyler çiziyor. Kimse ağzını silmemiş,  
“küçük bir leke” var “ağzında”.

Ve bir kadın, bir “anne”; bahçede, yüzü belirsiz. Aynı renkler, aynı bulutlu  
hava hissi. Anne, bahçeye çamaşır asmaya çıkmış gibi, “elinde bir ip”, ipi bağla-  
ması gerekiyor ama “nereye bağlayacağımı bilmiyor”.

İki görüntü, çocuk ve anne, ayrıymış gibi görünmesine rağmen bana aynı  
bahçedelermiş gibi gelmişti. Bahçeden çıkma isteği; tıkanmışlık, kısırılmışlık  
duygusu. Ne küçük, ne kara, ne kötü bir bahçe, boğuyor. Annesi ölmüş bir ço-  
cuk, çocuğu ölmüş bir anne aslında aynı bahçedeler. İnsanın içinden “Birbirini-  
zi görün! Çıkın o bahçeden!” diye bağırarak geliyor.

Kısacık bir şiir, nasıl bu kadar güçlü olabiliyor? Bu kelimeler, insanın canın-  
da ne yapıyor? Neye dokunuyor? Nasıl dokunuyor? Bunlar, o vakit sorduğum  
sorulardı. Şimdi kelimelere ve bahçelere bakalım:

### **Çocuğun bahçesi:**

“Anne öldü mü çocuk  
Bahçenin en yalnız köşesinde  
Elinde siyah bir çubuk  
Ağzında küçük bir leke”

Bir metni okuduğunuzda, birkaç kelimenin diğerleri arasından illa ki sıy-  
rıldığını görürsünüz. Sesi, sesiyle sürüklediği duygu/duyguları, çağrışımları se-

bebiyle tek başlarına bile zengindirler. Bu kelimelerden biri, “bahçe” kelimesidir. Taşıyıp getirdiğimiz, bilincinde olalım ya da olmayalım, en derinimizde bir ‘bahçe bilgisi’ var. Renkler, kokular, sesler, ışıklar içinde bir güzellik. Genişleten, yükselten bir his. Hem çok güzel, hem sade. İlk anda ve hızla fark ettiğimiz bahçe hatırası, “mis gibi!” demeye kalmadan, bu mısralar marifetiyle başka bir şeye dönüşüyor. Neye? Şiirin bahçe görüntüsünü tarif etmiştim:

Briket duvarlı bir bahçe: Sınırlı.

Bulutlu bir hava: Işıklar içinde değil, gölge hep gölge; serinlik gölgesi değil karanlık gölgesi.

Diz boyu kahverengi otlar: Solgun, kurumakta, bakımsız.

Birinci kıta; “anne öldü mü”, “bahçenin en yalnız köşesi”, “siyah çubuk”, “leke” göndermeleriyle gözüme bu bahçeyi sunuyor. Güneşli, eli yüzü düzgün, bakımlı, cıvıltılı bir bahçe hayal etmeye çalışsam bile, “güneş simsiyah” diyecek ve yine kendi bahçesini gösterecek.

Nasıl olursa olsun, her bahçenin “en yalnız” bir köşesi vardır. “Bahçe”nin hatırlattığı sevinç, “en yalnız” ifadesiyle öyle bir tezat oluşturur ki, “anne öldü mü çocuk”un hâlleri açılmaya başlar. “Anne öldü mü çocuk” şeklinde dizilmiş bir mısra, “öldü mü” kısmıyla hem soru/inanamamazlık hem de zaman (ölünce) anlamlarını içeren bir zenginlik taşısa da yanından geçip gittiğimiz mısralardan biridir. Pek etkilenmeyiz. Zira hayatta çok görmüşüzdür öyle çocukları. Genellikle uzaktan bakmayı yeğleriz, belki başını biraz okşarız ve günlük koşumuza, oyunlarımıza döneriz. Çabucak. Başkasının annesi öldü, bizim değil. Yaşantımızdaki tutum ne ise, bir mısra karşısındaki tutumumuz da odur. Bu yüzden, “Anne öldü mü çocuk” mısrası sıradan ve mümkünse uzaktan, hızla geçilecek bir mısradır.

Şiir, ikinci mısradan itibaren yakamızı tutar, bizi sarsar ve bahçeleri gösterir. Sızlarız. Bu bahçeler bizi sınırlıyor, ışığımızı kesiyor, solduruyor. Yalnızlığımızı duyuruyor. *Anne öldü mü çocuk, bahçenin en yalnız köşesinde.* ‘Ölümgörenler’den değilsek bile, tüm çağrışımları, hatırasıyla “bahçe”yi ve yalnızlığı biliyoruz. Birden, bildiğimiz duygulara düştük. Bitmedi. ‘Şiir patladı’, devam ediyor.

“Elinde siyah bir çubuk”: “El” kelimesine ikinci kıtada değinmek üzere “siyah” ve “çubuk” kelimelerine bakmak istiyorum. Üç ana renge ek olarak siyah ve beyazın varsa, ara renkleri ve bütün renklerin bütün tonlarını elde edebilirsiniz. Bizim “renk” dediğimiz; ışığın, nesnelere yansıyan dalga boylarıdır. Nesnelere, aldıkları ışığın bir kısmını absorbe eder, bir kısmını yansıtır. Işığın yansıyan kısmını “renk” olarak algılarız. Ya hiç yansımazsa? Fizik dersine özlüm cümleleri gibi oldu lakin şu cümleye gelmek gerekiyordu: Siyah, bir renk değildir.

Siyah, ışığın tutulduğu, hapsedildiği yerdir. Size o ışıktan bir damlacık yansımaz, dokunamaz. Kasvet, kapanış, kilit. Açılan, yayılan, neşelendiren bir şey yok. Bitiş. Çınlaya çınlaya son. İhtimaller yok, ‘mümkün değil’, hiçbir şey istenmiyor. Çocukluğun olmazsa olmazı, oyuncak siyah. “Çubuk”la simgelenen; bir çocuğu cıvılatan, güldüren, yetişkin yaşantısına hazırlayan oyuncak. Çocuk, oynamak istemiyor. *Anne ölünce çocuk, bahçenin en yalnız köşesinde, elinde siyah bir çubuk.* Yaşama neşesinin bitişi, üç mısradan seriliveriyor.

“Ağzında küçük bir leke”: Yâren ile sohbet, yalnızlığı bitirir. “Yalnızlık” kelimesi, akla ilk önce ‘tek başına kalmak’ı getiriyor. İnsanlarla birlikteyken yalnızlık, modern dünyanın en sinsi işkencelerinden ve yetişkinlerin bilfiil bildiği hâllerden. Çocuktan bahsediyoruz; *bahçenin en yalnız köşesinde*, yani tek başına ve elbette konuşacak kimsesi yok. Onun ağzı lekeli: Konuşmama lekesi. Başka? İlgisizlik lekesi.

Tüm zerelerimizle sorduğumuz bir soru vardır: Bizi kim sever? Ne yaparsak yapalım, canı yansa dahi bizi kim, hiçbir karşılık beklemeden sevmeye devam eder? “Sen ‘var’sın, gözümün bebeğisin, önemlisin,” cümlesi; özgüven duvarımızı inşa eden, ayaklarımızın sağlam basmasını, başımızın dik durmasını, umut etmeyi sağlayan cümledir. Kim söyler? Malumu ilam edeceğim: Anne. Anneler bunu çocuk dilinden; üşüdüyse örtterek, yorulduysa uyutarak (ah ninni!), acıktıysa yemek yedirerek ve illa ki çocuğun ağzını (konuşması, kahkahası, ağlaması dâhil) temizleyerek yapar. Çocuk sevildiğini, önemsendiğini anne ilgiyle bilir. Daha da yazmayacağım; ‘anne güzellemesi’, söylenecek söz kalmadı denebilecek bir güzelleme değildir, bitmez.

“Çocuğun bahçesi”nde son olarak, dipteki bir sese dikkat çekmek gerekiyor: Ağlamak biter gibi olduğunda duyulan, iç çekiş-hıçkırık-ağlayış harmanı bir ses. İğne vurulmuş iki, üç yaşlarındaki bir çocuğa şeker verildiğinde duyulan ses gibi. İğneden canı yanmış, ağlıyordu; annesi ya da hemşire pırıl pırıl bir şeker uzatır ve gülümser. Çocuk doğal olarak şekerini alır ve aldığı anda, bunun susması için verildiğini, ‘ağlama!’ dendiğini anlar. Elinde şekerle ağlanır mı, durması lazım. Minik avuçlarındaki renkli sus payını sımsıkı tutmaya, ağlamasını kesmeye çalışır. İşte o zaman, gayriihtiyari sarsılarak, çenesi ve dudakları titreyerek bir ses çıkarır. ‘Artık ağlamak istemiyorum’ sesi. Kendi kendine ‘ağlama, elinde şeker var’ demenin sesi. Aralarda “b” sesiyle bölüntülenen “ah-c-ç-k-ş-n” seslerinin yoğun etkisi. Bu seslerin bulunduğu her şiirde böyle bir hissimiz olur mu? Keşke o kadar kolay olsaydı.

Dipteki bu ses yüzünden bahçedeki çocuk, saçı iki numaraya vurulmuş bir oğlandı bana göre. Kara gözlü bir oğlan. Ağlamak istemiyordu ya da ağladığını göstermek istemiyordu. Bahçenin en yalnız köşesine gitmiş, eline bir çubuk almıştı; belki hemen şuradaki bir çemberi de alacak ve çevirmeye başlayacaktı, o

çemberin bir bisiklet tekerleği olduğunu hayal ederek. Ama çubuk “siyah” tı ve çocuk konuşamıyordu bile. “Ağzında küçük bir leke” vardı.

**Anne bahçesi:**

“Çocuk öldü mü güneş  
Simsiyah görünür gözüne  
Elinde bir ip nereye  
Bilmez bağlayacağını anne”

Konusu çok acı (kaç!), aktarım tarzı çok tatlı (yaklaş!). Bizi iki cümleye götürüyor: “Güneş, çocuk öldü mü, gözüne simsiyah görünür.” “Anne, elinde bir ip, nereye bağlayacağını bilmez.” Algıda seçiciliğimiz, mısraları cümleye tamamlanuncaya kadar birleştirmek yönündedir. Birleştiririz ve ilk önce böyle görürüz. Yine de çarpıcı bir aktarım ama asıl etki, iki cümleyi şairin dizdiği gibi okuduğumuzda gerçekteşir.

“Çocuk öldü mü güneş” tek başına, cümleye tamamlanmadan bırakılsaydı muhtemel tamamlayıcı ne olurdu? “Çocuk öldü mü güneş... ..?” Akla “.. de ölür” geliyor. Yani: Çocuk öldü mü güneş de ölür. Mısra öyle bir yerde kesilmiş ki çocuğun ölümü güneşin ölümüne eş sanki. Eş midir? Eştir. Mantık dışı. Göz hemen ikinci mısraya atlar: “Simsiyah görünür gözüne”. Hah, güneş ölmemiş, neredeyse ölecekmiş, sadece simsiyah görünüyormuş gözüne. Siyah değil, simsiyah. Siyahtan daha kuvvetli, daha yırtıcı, daha dipsiz. Güneşin, ışığın kaynağının göze simsiyah görünmesi; ‘kendi’nden ışık saçma özelliğinden yoksun her şeyin de, görünebilir ve görülebilir olmaktan çıkmasıdır. Nesnelere yakında dursa dahi algılanabilir durumda değildir. Tam bir kapanış, kararış hâli.

Çocuk öldü mü annenin ışığı kesilmez, ışık ‘yok’ olur. Biz uzak bakanlar, “güneşi annenin gözüne sokan kahraman” olma payesini isteriz. Zaten mantığın dayattığı da budur: “Hayat devam ediyor.” Anne, önünde sonunda rutin koşturmacaya katılacak ve koşacak, koşacak, koşacaktır. Bu “iyileştirme, hayata katma” ameliyesi bizim “nefha-i Cibril”imizden gelmelidir, biz bu kadar yüceyiz ve herkes yüceliğimizi görsün isteriz. “Başka çocukların var,” veya “Başka çocukların olur,” kadar dün ve insaftan, izandan, vicdandan, merhametten, muhabbetten yoksun taziye cümleleri söylenebilir mi bilmiyorum. Bir canın yerine başka bir can, bu kadar kolay konabilir mi?

Şair devam eder: “Elinde bir ip nereye... ..?” Son mısra ile tamamlanmadığında bile dehşetli bir vurgu. Ne bilsin nereye? Güneş simsiyah olmuş, anne görmüyor. Dikkat edilirse, “anne bahçesi”nde ne ağlayış ne de ağlayıştan sonraki kesik titreyiş sesi var. Anne, ağlıyor olsa bile farkında değil; biz de değiliz, duymuyoruz.

“Elinde bir ip nereye/ Bilmez bağlayacağını anne”. Çok basit sözler söyleyeceğim: Elimizle “tut”ar, iple “bağ”larız. Zaten şair “bağlamak” kelimesini kullanmış. “El” ve “ip”, “bahçe” gibi zengindir. ‘Bilmeden bildiğimiz’ zengin kelimeler; canımıza dokunan, canımızın canına okuyan kelimelerdir. (Küçük bir soru: Şiiri böyle zengin kelimelerle doldurursak, herkesin canına okuyan böyle şiirler yazabilir miyiz? El-cevap: Hayır.)

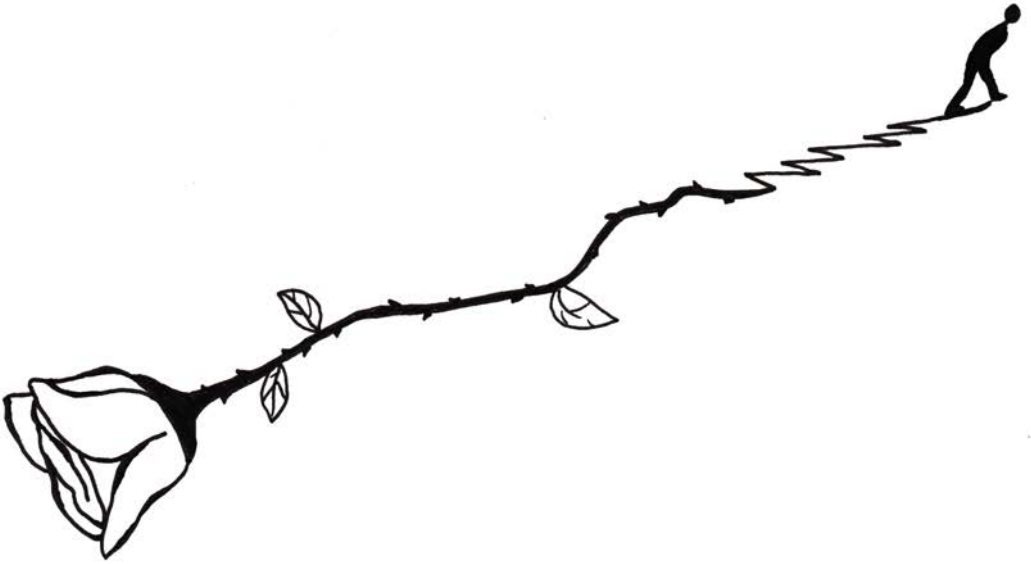
“El”, öncelikle yapıp etmeyi temsil eder. Elin işlemesi, bir şeyler yapmak, zamanı üstümüzden akıtmak, yani bu dünyada yaşamaktır. Dünyayı elimizle tutar, kendimizi dünyaya elimizle katarız. Dünyaya katılabilmek için “bağ” gerekir; ‘aklı başında olan’ kişi bağlanabilir çünkü akıl, bağ demektir. Çocuğu ölen anne, gözümüze “aklını yitirmiş” görünür. Aklını bulmalı, yeniden başına almalı, sımsıkı bağlamalıdır. Ne zaman?

### **Bahçe:**

“Kaçar herkesten  
Durmaz bir yerde  
Anne ölünce çocuk  
Çocuk ölünce anne”

Annesi ölen çocuk ve çocuğu ölen anne, aslında aynı bahçedeler, herkesten kaçıyorlar. Herkesten çünkü “herkes”, onları teselli etmek istiyor. Ölüm tesellisizdir, ‘ölümgörenler’ bunu bilir. “Herkes” teselli etme kudretine sahip olmadığını anlayınca kadar kaçmaya devam eder onlar. Zaten “herkes”, o devasa kafasına ölümün tesellisiz olduğu ‘dank!’ etmese bile, bir müddet sonra yüce gönüllülükle, yeterince teselli ettiğini düşünür. “Hayat devam ediyor”; çocuk mecburen büyüyecek, anne mecburen başka çocukları görecektir. Burası dünya bahçesi ve hayatı kısacıktır, böyledir.





SKM

ÇİZGİ: İSMAİL SERT

## ÇOCUKLUĞUMUZ

Annemin bana öğrettiği ilk kelime  
Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde

Annem bana gülü şöyle öğretti  
Gül, O'nun, O sonsuz iyilik güneşinin teriydi

Annem gizli gizli ağlardı dilinde Yunus  
Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşırdı, güneş ve ay mahpus

Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde  
Binmiş gelirdi Ali bir kırata

Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından  
Asya'da, Afrika'da, geçmişte gelecekte

Biz o atın tozuna kapanır ağlardık  
Güneş kaçardı, ay düşerdi, yıldızlar büyürdü

Çocuklarla oynarken paylaşamazdık Ali rolünü  
Ali güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman

Ali olmaktan bir sedef her çocukta

Babam lâmbanın ışığında okurdu  
Kaleler kuşatırdık, bir mümin ölse ağlardık  
Fetihlerde bayram yapardık  
İslâm bir sevinçti kaplardı içimizi

Peygamber'in günümüzde küçük sahabileri biz çocuklardık  
Bedir'i, Hayber'i, Mekke'yi özlerdik, sabaha kadar uyumazdık

Mekke'nin derin kuyulardan iniltisi gelirdi

Kediler mangalın altında uyurdu  
Biz küllenmiş ekmekler yerdik razı  
İnanmış adamların övüncüyle  
Sabırla beklerdik geceleri

Şimdi hiç birinden eser yok  
Gitti o geceler o cenk kitapları  
Dağıldı kalelerin önündeki askerler  
Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi

(1960)

## Kolektif Bir Özlem ve Hüznün Şiiri: “Çocukluğumuz”

Ali EMRE

“Çocuk” ve “çocukluk” temini işlemeyen, bunlara şiirinde yer vermeyen şair yoktur herhâlde. Kimi zaman baygın bir romantizmle, eskitilmiş bir nostaljiyi üstümüze boca eden klişelerle, bolca patetik yanlı ve abartı içeren yaklaşımlarla kurulan birçok şiirin yanında; okumaktan hiç bıkmadığımız, zihnimizi daima uyarıp ateşlediğini düşündüğümüz, bizde yankılanan duyarlılık atmosferine denk düştüğü ve fakat başkaları tarafından yazıldığı için gıpta ettiğimiz, kıskandığımız şiirler de vardır. İşte bu ikinci öbekte yer alan önemli, etkili, eskimez şiirlerden biri de Sezai Karakoç tarafından yazılan “Çocukluğumuz” şiiridir.

*Körfez* adlı kitabında yer alan bu şiirini 1960 yılında, 27 yaşındayken yazmış Sezai Karakoç. Elli yılı çoktan deviren bu şiirde; okuyucuyu hemen etkisi altına alan ve farklı duyguların, düşüncelerin, tasavvurların içinde gezdirerek anlatılanlara kendisini de katmasını sağlayan ilginç ve muharrrik bir kimyanın yerleşik olduğunu söylemek gerekiyor ilk elde. En fazla iki sayfa tutan bu şiir; bizi saatlerce hatta günlerce etkisini sürdüreceği bir titreşim evleşimine, zengin çağrışımlarla içimizde sürekli devinip yenilenen bir anlam ormanına sürüklüyor.<sup>1</sup>

Şiiri bu denli ilgi çekici, etkileyici kılan temel özellik kanımca şu: İçimizi, göğsümüzü genişleten, bizi hemencecik sarmalayan bir sevinç ve mutluluk verici hatırlamalar ile hüznü bir şimdinin, geri gelmesi pek mümkün olmayan günlerin, güzelliklerin iç içeliği. Bunları yani geçmiş ile şimdini, eski ile yeni, olup biten ile yeniden olması isteneni bu kadar ustaca ve aynı zamanda son derece yalın ve yer yer naif bir anlatımla bir araya getiren, aynı potada eriten çok az şiir var. Çok farklı bileşenleri yetkinlikle bir araya getiren ilginç bir sinerjisi var bu şiirin. Olumlu ve gönendirici hatırlamalarla başlayan şiir, anlam ve inanç dünyamızdaki eksiklere, yırtıklara, boşluklara deşe deşe acıtıyor içimizi. Buruk bir gülümseme, acıya belenmiş bir sevinç, yarım kalmış bir yekinme, dostça bir hırpalama birlikte çıkıyor okuyucunun karşısına.

1 Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, 9. baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul 2010, s. 97-98.

Adından başlamak, başlığına dikkat etmek gerekiyor önce. Kolektif bir özlemin, ruhun, arayışın, bağlanmanın sözcüsü, temsilcisi olarak söz alıyor şair. “Ben” anlatımıyla başlamasına karşın bir süre sonra “biz” anlatımına yönelmesi de bu bağlamda düşünülmeli. Şiirin anlam yükünü kavrayıp özümseyebilmek, yükselttiği sese kulak verebilmek, tematik ilmeklerine, damarlarına dokunabilmek, içerdiği telmih parıltılarını duyumsayabilmek için elbette bu dünyayı bilmek, sevmek, paylaşmak, aramak lazım. “Çocukluk” değil o yüzden, “Çocukluğumuz”. Başka bir deyişle, şiirde iki çocuktan/çocukluktan söz etmek mümkün. Biri, şiirde anlatılanları bizzat yaşayıp dillendiren bir çocuk; diğeri daha büyük, daha çoğul, daha simgesel bir çocuk. Bir çocuk korosu, bir çocukluk ormanı oluşuyor zihnimizde.

*Annemin bana öğrettiği ilk kelime  
Allah, şahdamarımdan yakın bana benim içimde*

Bu dizelerle başlıyor şiir. Okur okumaz içimize bir serinlik, bir esenlik, bir huzur yayılıyor. “Anne, ilk kelime, Allah, şahdamarı, iç” sözcüklerinin birlikte kullanılması, şiirin omurgasının nasıl çatılacağına dair bir sezgi de oluşturuyor bizde. İlk bakışta bir “nostalji şiiri” izlenimi uyandırsa da aslında muhkem bir inanç bilgisine ve iklimine adım attığımızı fark ediyoruz. Bu kısacık iki dizeden yayılan sıcaklık, koku, görüntü ve hatırlayış dizgesi; söz konusu açıklama ile kolayca özdeşlik kurmamızı sağlıyor. Hiç duraksamıyoruz üstelik; takılmıyoruz, zorlanmıyoruz. Biz bu kadar kolay ve güzel anlatamam da aşına olduğumuz bir durum bu, dizelerdeki söz repertuarı da bize sokulmakta, içimize işlemekte gecikmiyor.

Bir kaside gibi önce “Allah”tan söz eden ve bunu bizi dünyaya getiren; bizdeki emeği, hakkı, karşılığı kolayca tarif edilemeyecek olan “anne” motifine bitiştiiren şiir; “gül” simgesiyle anılan “peygamber” değinişiyle devam ediyor:

*Annem bana gülü şöyle öğretti  
Gül, O’nun, O sonsuz iyilik güneşinin teriydi*

Allah’tan sonra çocuğa öğretilen, aktarılan ikinci bilgi dairesi, sahip olunan inancın kılavuzu, örnekleyicisi ve taşıyıcısı olan peygamberdir. Tasavvuf merkezli geleneksel bir algı ile bütünleşmiş görünse de “o sonsuz iyilik güneşinin teri” imgesi, dönemine göre son derece yeni ve çarpıcı bir benzetme ile kurulmuştur. Dikkatli okuyucu, Sezai Karakoç’un şiirinde “gül”ün çok belirgin, ayrı bir yeri olduğunu; şairin birçok şiirinde “olumlu değer taşıyıcıları”nın gül ile bağlantı kurularak anlatıldığını hatırlayacaktır. Özellikle tarihe bakışta sıklıkla karşımıza çıkan bu motif, onun şiirinin kilit konumundaki unsurlarından, kavramlarından, imgelerinden biridir. Mensubu olduğu inancın mazisine daima olumlu ve iyimser bir bakışla yönelen şair, tarihin içine âdeta alımlı ve açıklayıcı bir gül yuvarlayarak konuşmayı yeğlemektedir. Organik bir bütünlük

taşıyacak şekilde zaman, mekân ve insan, Karakoç şiirinde sık sık gül çağrışımlarıyla harekete geçirilmektedir.

Şiirde, öncelikle annesinden öğrendiklerini hatırlayarak konuşan çocuk, Allah ve peygamberden sonra üçüncü olarak Yunus Emre'ye değinir. Zaman ve mekân bir anlığına daralmış, yakınlaşmış gibidir. Ümmi bile olsa, her Anadolu insanının bildiği, duyduğu bir isimdir Yunus. Sözlü kültürün hâlen deveren ettiği bir coğrafyada temsil gücü yüksek bir kişiliktir, o dünyayı hem kuran hem de gelecek kuşaklara taşıyan bir figürdür. Dizelerde, anne hizasından konuşan çocuğun hem belleğinde yer tutan hem de muhayyilesini harekete geçiren bu figürün anılmasıyla okuyucu ilk ruh burkuntusunu, ilk iç titremesini de yaşamış olur:

*Annem gizli gizli ağlardı dilinde Yunus*

*Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşır, güneş ve ay mahpus*

Tercihlerini, inançlarını ve tarih içindeki çehresini tartışmak bir yana Yunus; her yönden sıkıntılı, zorlu, acılı bir dönemde yaşamış ve şiirlerini bu bağlam içinde söylemiştir. Hakikate, sevgiye, iyiliğe yönelik çağrısına kulak verenlerin az olduğu bir dönemde, güllerin güzlerle ezildiği bir zaman diliminde Allah aşkını, peygamber sevgisini, sevgi ve anlayışa muhtaç insan gerçekliğini dile getirmiş ve güç yetiremediği anlarda ağlayarak konuşmayı tercih etmiştir. Yunus, tarihin içine doğru ağlayan bir yüzdür. Halk muhayyilesi bu yüzü alıp büyütmüş, çoğaltmış, kendi üzüntüsüne ve çırpınışlarına yüzlerce yıl tercüman kılmıştır. Titreyen kalbine ve yaşayan gözlerine bir derviş Yunus edası yerleştirmiştir âdeta. Yunus gibi “yanar içim, göynür özüm” diyen, gizli gizli ağlayan, gözünün ibriğini içine çeviren analarla doludur bu coğrafya. Zira kötü, karanlık ve bunalımlı zamanların sonu gelmemekte, acılar bir türlü son bulmamaktadır. İlk dizedeki telmih, ikinci dizede teşhis sanatına bırakır yerini ve bu hüzne bütün bir âlem eşlik etmeye başlar. Gül dalından koparılmış, ışığın üstü örtülmüş, kötülük ve şaşkınlık bütün dünyayı sarmıştır. Hayatın taşrasına itilen, değerler dünyası dikkate alınmayan, çağrı ve çılgınlıklarına kulak asılmayan Müslüman anneleri temsil eden bu görüntünün hemen ardından şiir farklı bir soluk alarak ayak değiştirir. Hatırlanma sırası babaya gelmiştir. Dördüncü bölümden / beyitten itibaren şiire dâhil olan babanın hatırlanışıyla birlikte, bir önceki ikilikte meyledilen karamsar hava da -en azından belli bir süre için- dağılmaya, değişmeye başlar. Şahısla birlikte hem sahne hem de çocuğa öğretilen, belletilen aktör de değişmiş olur. Muhtemelen bu erkek çocuğun yaşı biraz daha ilerlemiş; ağlayan anne düzleminde devreye giren ve annenin, anneliğin yumuşaklığına, sevecenliğine, içrekliğine koşut bir sima olan Yunus'un yerine, onun yaşına ve umutlarına daha çok denk düşen yeni bir tarihî kişilik, dahası büyük bir kahraman geçmiştir: Hz. Ali.

Kış geceleri uzundur. Özellikle de elektriğin, televizyonun olmadığı bir dönemde ve mekânda daha da uzundur. Gündüzleri anneleriyle daha fazla vakit geçiren çocuklar, geceleri babaları ile hemhâl olmaktadır. Tarladan, işten, çalışmaktan dönen babalar; bu uzun gecelerde ev halkına ve dolayısıyla çocuklara çeşitli efsaneler, destanlar, cenk hikâyeleri anlatır. Bir geleneğe, sözlü kültüre bağlı olarak, zamanında büyüklerinden öğrendikleri bu hikâyelere bazı eklemeler yaparak, onlarda bazı küçük tadilatlarla giderek herkesin dikkatini çekmeyi başarırlar. Anadolu’da, dahası bütün Doğu’da son dönemlere dek yaşayan bu gelenek, çocukların muhayyilesini biçimlendirme ve doldurma açısında büyük bir etkiye sahip olmuştur. Hz. Ali Cenklere, bu anlatıların en başta gelenidir.

Bir kır ata binip gelen Ali, hüznü ve karamsarlığı bir süreliğine kovar, umudun ve yiğitliğin kandilini yakar, iyiliğe ve kurtuluş özlemine güç katar. Ali, çoğu zaman atından ayrı düşünülmez. Bu yüzden tam üç beyitte “at” sözcüğünün geçtiğini görürüz. Ali ismi ve imgesiyle birlikte, hem tarih hem de mevcut zaman dilimi hareketlenir. Yunus figüründen farklı olarak, geçmiş ve geleceği de içerecek şekilde tarihin bütün dönemlerine ve mekânlarına yayılan Ali imgesi, dünyaya ve insan yaşayışına müdahale eder ve zulümü, kıyımı sona erdirir:

*Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından  
Asya’da, Afrika’da, geçmişte gelecekte*

Birden gözlerimizin ışıldamasına, yüreğimizin genişlemesine yol açan bu dizelerde zamanın ve mekânın da genişlediği, kıpırdadığı görülür. Dikkat edilmesi gereken bir nokta da şudur ki şiirde bu esnada “ben” anlatımının yerini “biz” anlatımı almış, “kurtarılan” şahıslar da böylelikle çoğullaşmıştır. Genelleştirilebilecek bir algının yanı sıra, şiirin yazıldığı dönemde Asya ve Afrika’da yaşanan savaşlar, zulümler, katliamlar, çatışmalar akla getirilmelidir. Tarihin, geçmişin olduğu kadar şimdinin, o andaki yeryüzünün de bir Ali’ye ihtiyacı vardır. Sezai Karakoç, o dönemde çeşitli savaşlarda yer alan ve ismi parlatılan kişilerin ötesine geçerek, gerçek kurtuluş ve adaleti kendi inanç sistemine bağlamakta ve bunu yaparken de bütün yeryüzünün Ali gibi kahraman ve adil insanlara ihtiyaç duyduğunu ima etmektedir:

*Çocuklarla oynarken paylaşamazdık Ali rolünü  
Ali güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman*

Baba, lambanın ışığında anlatmaya daha doğrusu okumaya devam eder. Zira Ali’nin kahramanlığının da, kurtarılması ve esenliğe kavuşturulması gereken yerlerin ve kişilerin de, dolayısıyla cenklerin de sonu gelmez. Uzun kış gecelerinin de sayısı az değildir. Bu süreğenliğe ve akışa bağlı olarak şiirde biçimsel bir değişikliğe de gidilir, ikilikler yerini bu aşamada bir dörtlüğe bırakır. Kaleler kuşatılır, müminler ölünce ağlanır, fetihlerde ise bayram yapılır. Söz

konusu dörtlüğün sonunda yer alan “İslam bir sevinçti kaplardı içimizi” dizesi; şiirin ana duygusunu, düşüncesini, meramını, art alanını özetler niteliktedir. İlk okuyuşta bize bir ferahlık, mutluluk hissi veren bu dizinin gizliden gizliye bir hüznün, bir ıstırap içerdiğini de belirtmek gerekir. En sondaki “Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi” dizesiyle birlikte şiirin anlam yükünü taşıyan bu dize-deki iki yüklem de geçmiş zamanda çekimlenmesi sağlar bu özelliği büyük ölçüde.

Peygamber’in günümüzdeki küçük sahabileri bu çocuklardır artık ve onlar Bedir’i, Hayber’i, Mekke’yi özlerler; bu özlem, coşku ve heyecan içinde bazen sabaha kadar uyumazlar. Şair, daha önce şiirin başlarında anne üzerinden aniden bir hüznü yöneldiğinde yaptığı gibi ikinci kez iç burkan, düşündüren, okuyucuyu kederli bir boşluğa düşüren ikinci bir dizeyi daha çıkarır karşımıza burada: “Mekke’nin derin kuyulardan iniltisi gelirdi”.

Eleştiler bir bakış beklentisi de oluşturan bu dizinin umut, yiğitlik ve beklenti evrenini bozmasına, şiiri başka uğraklara götürmesine izin vermez Sezai Karakoç ve kesik bir göndermeyle iletiyi tadında bırakır. Kendi yatağında ak-maya, kış gecelerinin dünyasını anlatmaya devam eder şiir. Kediler mangalın altında uyur. Çocuklar, hiç yakınmadan küllenmiş ekmekler yerler. İnanmış adamların övüncüyle, cenk hikâyelerine ve imgelemi genişletip tutuşturan canlandırılmaları alan açan geceleri sabırla beklemeyi bir alışkanlık, bir davranış kalıbı hâline getirirler.

Bütün bunların aktarılmasından sonra; başından beri ciddi bir irtifa, esneklik ve uzam zenginliği kazanan şiir birden zamanı, heyecanı, atılganlığı donduran bir hayıflanmaya, buz gibi bir gerçekliğe, yeni ve çok daha güçlü bir iç burkulmasına götürür bizi. Tarih bir anda kötürümleşir. Zaman puslanır. Mekân canlılığını yitirir. Kahramanlar kaybolur. Hâlihazırdaki katı ve merhametsiz gerçeklik, hepsini kovmuştur. Gözlerdeki parıltı sönmeye başlamış, boyunlar aniden bükük kalmış, anlatan dudaklar lal olmuş, karlı ve karanlık bir gece hepsine galebe çalmıştır. Görülen hüznün endamı, duyulan düş kırıklığının sesi, yaşanan şimdiki zamanın huzursuzluğu ve iç sıkıntısıdır. Çocuk(lar) büyümüş, dünya değişmiş, bellek yorulmuş ve incinmiştir:

*Şimdi hiç birinden eser yok  
Gitti o geceler o cenk kitapları  
Dağıldı kalelerin önündeki askerler  
Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi*

Bütün benzetmelerine, imgelerine, soyutlamalarına, kurgulamalarına karşın gerçeğin anlatımıdır bu şiir, gerçekçi bir anlatımdır. Pablo Neruda’nın sözünü hatırlayalım yeri gelmişken: “Gerçekçi olmayan bir şiir ölüdür. Ve yalnızca gerçekçi olan bir şiir de ölüdür.”



Çocuk anlatımına elverişli, onu geliştiren ve olabildiğince doğal kılan bir sıcaklık ve akışkanlık kazanarak ilerliyor dizeler ve bölümler ele aldığımız şiirde. Farklı ve şiir dilinin doğasına uygun bir “aura” içermesi de bu sayededir. Duygu açıklamalarına ağırlık vermesi, kahramanlığa süregelen bir boyut eklememesi, tarihî unsurlara, şahıslar kadrosuna, simgesel gücü yüksek yer adlarına değinmesine rağmen epik bir şiir yapmıyor anlatılanları. Biçim yönünden de geleneksel olan ile modernlik yan yana duruyor şiirde. Aynı zamanda dizelerin tartımı, uzunluk ve kısalıkları, ritimleri değişkenlik göstermesine rağmen; şiirin bütününe yayılan çocuksu fakat sahici ve doğal anlatım, dikkatimizin dağılmasına, kopukluklar yaşanmasına engel oluyor. Birinci kişili anlatımın da bunda etkisi, katkısı fazla. Kurallı ve devrik cümleler bir arada şiirde. Sevincin, erdenliğin, yiğitlik ve iyiliğin anlatıldığı bölümlerde hareketlilik daha fazla, daha belirgin. Ya bilinen geçmiş zaman ya da geçmiş zamanın hikâyesiyle kuruluyor yüklemeler. Son çözümlemede lirik bir şiir bu. Çocuğu, çocukluğu anlatan bir yetişkin şiiri. Mızızlanan, şımaran, annesinin dizinin dibinde çeşitli oyuncaklarla zaman öldüren bir çocuk da değil bu üstelik. Burada şu hususu da göz önünde bulundurmak lazım: 1933 doğumlu Sezai Karakoç, Latin alfabesiyle yazılıp okunan, hayatın bütün alanlarını kuşatıp yeniden dizayn etmeye yeltenen yeni ve buyurgan bir toplumsal düzenle yetiştirilmek istenen ilk kuşağın bir üyesidir. Fakat onun coğrafyası da tarihi de ufku da farklıdır, çocukluğunda aldığı terbiye ve gençlik yıllarından itibaren bilinçli bir şekilde yöneldiği tercihlerle hem inanç hem de düşünce ve edebiyat alanındaki çabalarını kuşatan bir “gelenek” algısına sahip olmuştur. Bütün yönlendirmelere, kuşatmalara, sindirmelere rağmen bu geleneğin bir şekilde devam ettiğini, yaşadığını ve canlandırılması gerektiğini düşünür Sezai Karakoç. Tuttuğu yolun, verdiği mücadelenin, kurduğu dünyanın adı da “Diriliş”tir bu yüzden. Üstü örtülen, can çektiği kabul edilen ve fakat hâlâ yaşama, ayakta kalma ve cevap üretme savaşımı veren bir “hakikat medeniyeti”nin dirilişidir bu. Diğer alanlarda olduğu gibi edebiyat alanında da gelenekle karşılaşan, hesaplaşan ve bu sınavdan başarıyla çıkan şair, kendisine özgünlüğü ve özgüveni getirecek yolları bulmakta zorlanmayacaktır. Sanatçının, “Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil.” demesi de bu nedenledir.<sup>2</sup>

Sezai Karakoç'un, şiir ve yazılarında sıklıkla dile getirdiği ve hem gelenek algısıyla hem de gelecek tasarımıyla birlikte düşündüğü “hakikat medeniyeti” vurgusu, kendine özgü bir bilinç ve duyarlılık düzeni de içerir. Bilmenin ötesine geçen ve bir kaideler bütününe ihtiyaç duyan bilinç, eşyayı ve olayları görmek, bulmak, tanımakla yetinmez, bir perspektif eşliğinde yorumlar. Yoğurur. Bir yere oturtur. Bu, tek başına çok fazla bir anlam ve değer ifade etmeyen bir

2 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, 3. baskı, Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s. 10.

cevherin, bir amaç ve ustalık eşliğinde işlenerek bir mücevhere dönüşmesi gibidir. Sezai Karakoç, işte bu zorlu çabaya soyunur. Bu çabası, bir farkındalığa ve anlamsal çerçeveye sahiptir. Bir şair ve düşünür olarak kendini çevresine, dünyaya, Müslümanlık dışındaki birikimlere kapatan biri değildir elbette. Hem kendi geleneğinden beslenir hem de farklı dünyaların, okumaların, ilgilerin içinden kendi sesi ve adımlarıyla geçmesini bilir. Cemal Süreya'nın portreler kitabı 99 Yüz'de onun hakkında söyledikleri bu durumu özetlemektedir: “Çok daha yetenekli bir Mehmet Âkif'in tinsel görüntüsüyle adamakıllı dürüst bir Necip Fazıl'ınkini iç içe geçirin, yaklaşık bir Sezai Karakoç fotoğrafı elde edersiniz. Öyle bir Müslüman ki Marx da bilir, Nietzsche de bilir, Rimbaud da bilir. Salvador Dali sever. Nâzım da okur.”

Sezai Karakoç, aslında “Çocukluğumuz” şiirindeki sesin, özlemin, umudun, munisliğin adamıdır. Kendini, kendi dünyasını, bilinç ve inanç evrenini anlatır, önerir fakat kimseyle didişmez, uluorta kavga etmez. O, *hakikat medeniyeti* kavramıyla; aşkın, değişmeyen ve büyük bir güven aşıl原因 bir merkeze yönelmiştir. Bu tercih, eski kültürün, yaşayışın ve tarihin çok güçlü ve daima olumluluk içeren imajına bitişiktir. Karakoç'un bu kültürel birikim ile kurduğu mikro ilişki, daima bu olumlu imaj üzerinden gerçekleşir. Yürünecek daha uzun bir yol vardır ve bu yolda yürürken kendini güçsüz kılacağına inandığı tartışmalara, sorgulamalara, ayıklamalara girmez. Tartışmaya açık olsa da o bunların bilgiyi, bilinci ve duyarlılığı bulandıracağına, örseleyeceğine inanır. Hâlihazırda asıl hedef de bellidir, asıl dost ve düşman da ona göre. Tarihe, geçmişe yönelirken çok seçici de davranmaz. İbn Arabî ile Gazalî arasında bir ayırım gözetmez söz gelimi. Şiir anlayışında da bu alanda bir yeri olan ve çok farklı gibi duran kollara yakınlık duyar. Mevlânâ'yı da Yahya Kemal'i de, Mehmet Âkif'i de Necip Fazıl'ı da sever. Hatta Karakoç, bu dört farklı şahsiyetin bir terkibi gibidir. Yeni şiirin, eski edebiyatın süreklilik gösteren yönlerinden yararlanarak mükemmelliğe ulaşabileceğini belirten Karakoç, görüşlerini şiirlerinde de uygulama gayreti içinde olur. Her halükârda, bir yanında “gizli gizli ağlayan bir Yunus”, diğer yanında ise “güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman bir Ali” vardır.

## Sezai Karakoç'un Hızır, Ashab-ı Kehf ve Menekşeler Arasında Çocuk'u Konuştuğu Bazı Şiirleri

Ahmet Cüneyt ISSI

### Ashab-ı Kehf, Hızır, Çocuk

Sezai Karakoç'un İslam medeniyetinin kurucu bazı modellerini okurla buluşturduğu *Hızır'la Kırk Saat*'teki şiirlerden birinde Hızır, "yarasalar", "atlar", adını sırf "çocuklarını al kadınları kaçırmamın" diye anan bazı kadınlar ile "İmam"ın sözleri arasına sıkıştırdığı birkaç kelimeyi duyunca irkilen üç beş kişi dışında kendisini tanıyan kimsenin kalmadığı o "ülke"den de ayrıldığını söyler (Karakoç 200: 177,178). O ülke, maddi emniyetini etrafını çeviren "çok sağlam sur" ile güvence altına almıştır. Ancak, kutsal kitapları okumayan, okusa da anlamayan insanlarıyla manevi düzlemde korunaksız, her tür fitne-fesada açık veya kötülük pazarı bir yerdir. Kısacası, orada "soluk alır bir nesne" (Karakoç 2000: 175) yoktur ve o yüzden, kitabın "Rapor" başlıklı beşinci şiirinde Hızır, kendisini iki yüzyıl insanoğluna görünmemeye mahkûm eder.<sup>1</sup> Ardından, kitabın diğer şiirlerinde sapkın ve güvenliksiz olan dışarı'ya ("o ülke") değil içeri'ye; şimdi'ye değil 'diriliş' demek olan ve İslamın belli başlı figür ve kıssalarını saklayan 'geçmiş'e kapanır. Oradan devşirdiği ilkelerle, geleceğin kurulması arzulanan ülkesini, bu ülkenin insanlarını inşa etmeye çalışır. Dolayısıyla, Hızır'ın iki yüzyıllık mahkûmiyet kararı ve kapanma sürecini, İslam düşünce ve yaşama biçimlerini koruması, güvence altına alması şeklinde yorumlamak mümkündür. Kitabın başlarında yer alan şiirlerle erkenden ortaya konan bu yapı, *Kur'an-ı Kerim*'de anlatılan ve *Hızır'la Kırk Saat*'te de ele alınan Ashab-ı Kehf'in kıssasının yapısına çok benzer (*Kur'an-ı Hakim ve...* 1998: 293-295).

Dinin unutulduğu, azgınlık ve sapkınlığın gemi azıya aldığı bir ülkede buna isyan eden altı inanmış genç, yapacakları bir şeyin olmadığını görünce, köpekleri Kitmîr de yanlarında olduğu hâlde bir mağaraya kapanır, bu şekilde, hiç olmazsa bu ortamdan kendilerini uzak tutmaya çalışır. Ancak, ülkenin hükümdarı, onlara ceza olsun diye, mağaranın ağzını kayayla kapattırınca, riwayete göre tam 309 yılı burada uyuyarak geçirirler. Dışarıdan bakınca ceza

1 Kitabın yayınlandığı 1967 yılı dikkate alındığında Hızır'ın bu kararını Osmanlı Devleti'nin gerileme sürecine girdiği 18. yüzyılda aldığı söylenebilir.

gibi görülebilecek olan bu kapanma/kapatma ve hemen ardından gelen uyku, inançlarını korumalarını, kendilerini ve dinlerini emniyetli ve mutlu geleceğe taşımalarını sağlamıştır. Ashab-ı Kehf'in uykusu, kitabın 20. şiirinde şöyle anlatılır:

“Uyudular ayakları ses çıkarmadan çakıltaşlarında  
Güneşte pişmeyen bir yumurta  
Tapınak için kesilen taşların biçiminde  
Gökten başka denizden de anlaşılan gecenin gelişinde  
Solan kadınlarda eriyen gülde  
Uyudular uyuyarak onardılar  
Işıttılar insan yüreğini  
Kentler battı kentler çıktı uyudular  
Mağaranın ağzını kapatan kaya  
Değirmentaşı gibi döndü yüzyıllarca  
En az gerekli gün ışığını vererek içeri  
En yüce bir yaşama için gerekli  
Kâbusları süpüren umut için gerekli  
Rüya gören sayıklayan beyin için gerekli  
Kurban sanatının şehidi eller için gerekli  
Kelimeyi dürbün gibi geleceğe çeviren  
Dağ görünüşlü diller için gerekli” (Karakoç 2000: 216)

Görüldüğü gibi, Ashab-ı Kehf'in mağaraya kapanması/kapatılması ve yüzlerce yıl süren uykuları ile Hızır'ın mahkûmiyet kararı alması birbirine çok benzemektedir. Bu ortak yapıda farklı gibi duran tek eylem veya metafor, *uyku*'dur. Ashab-ı Kehf'in sırat-ı müstakim üzere kalması, sadece kendilerini değil, esasında geleceğin İslam idealini de diri tutması için âdeta bir mahfaza görevi yapan uyku, kıssası ve hikmetleri itibarıyla gerek *Kur'an-ı Kerim*'de, gerek çeşitli halk söylencelerinde yer bulmuş, bütün zamanlara konuşan ciddi bir 'uyanış ve diriliş pınarı'na; bengisuyu kaynağına dönüşmüştür. Bu bağlamda, Hızır'ın anlatmalarıyla Ashab-ı Kehf'in uykusu, işlev ve sonuçları bakımından birbiriyle kesişmektedir. Hızır da, Ashab-ı Kehf için âdeta besleyen ve yaşatan bir anne olan 'uyku'nun hikmetine benzer şekilde, aktarma ve yorumlama yöntemlerini kullanarak İslamın kurucu ve düzenleyici ilkelerine nefes aldirmaya, onları geleceğin diriliş erlerine bozulmadan teslim etmeye çalışır.

Hızır'ın insanlara görünmeme kararı almasına rağmen konuşması, İslam tarih ve medeniyeti için bengisuyu kaynağı olan bazı peygamber, veli ve din adamlarına ait kıssa ve olayları hikmetleriyle birlikte anlatması, tesadüfen rastladığı iki çocuğun konuşmalarına kulak misafiri olmasından sonradır. O bakımdan, *Hızır'la Kırk Saat*'in esas muhatabının bir metafor olarak algı açıklığını, kalıplar ve zahirî bilgiler arasında körleşmemişliği temsil eden 'çocuklar' oldu-

ğunu söylemek yanlış olmaz. Öte yandan, Allah'ın insanoğlunu Hakk'ı kabule uygun bir fitratta yarattığı, başka inanışlara sapmalarının daha sonradan ve anne babasının tesiriyle meydana geldiği çeşitli hadislerde rivayet edilmektedir. Sezai Karakoç, bir şiirinde Hızır'a "Aradığım bu ülkede de yok / Taşlar hâtıra yazılamayacak kadar / Fazla kararmış" (Karakoç 200: 176) dedirtir. Oysa çocuk, henüz üzerine çok fazla yazılmadığı, kararmamış ve bu bakımdan üzerine ben-gisuyu mahiyetindeki hatıraların yazılabileceği kadar temiz, yani İslam fitratını hatırlamaya en yakın varlıktır. Hızır, hamile kadının karnında taşıdığı ve "geleceğin belgesi" olacak çocuğu bu yüzden "ülke"si olarak görür (Karakoç 200: 208).

"Bugün iki çocuğun konuşmasına kulak konuğu oldum  
Biri beni öbürüne çiziyordu

...

Yaşı hep altmış üç  
Yüzü yeni gelmiş bir vahiy gibi  
Gözlerinin önünde hep Rahman Sûresi canlanır  
Kalbi hep Yasin okur  
Kulağında ilk âyetlerin depremi  
Ben Hızır'ı gördüm kardeşim  
Ermişler için topluyordu zeytinleri  
Konuşması hintilâhisi  
Ürküntüsü çocuk çilesi  
Genellikle dağ havasını taşıyan biri  
Yemesi bir gülün dirilişi" (Karakoç 2000: 183)

Bu kulak konukluğunun ardından Hızır, "Evrin günlük sularla / Devrim irinle kanla / Bizse dirilişi gözlüyoruz / Bengisu bengisu kayna ve çağla" (Karakoç 200: 189) diyerek ve bu kez yanına Hz. Musa'yı değil, okurlarını alarak ve sabırla, "saatleri kıra kıra"gerilere doğru 'ilerleyen' ve ilerledikçe unutulmuş diriliş ilkelerinin yeniden hatırlandığı bir yolculuğa çıkar. Sözel olarak gerçekleştirilen bu yolculuk, az evvel dediğimiz gibi, Ashab-ı Kehf'in var edici, diriltici ve uyanık tutan uykusuna çok benzer.

Sezai Karakoç, kendi biyografisinden de esinlenerek *Taha'nın Kitabı* adlı kitabının "Değişim" başlıklı ilk şiirinde, "Taha'daki değişme böyle oldu/Emdi emdi de Dicle'yi/Bir çocuk nasıl emerse annedeki memeyi/Bütün bunlar iyi dedi" (Karakoç 2000: 299) der. Hızır, bu dizeleri referans alarak söylersek, anlatmalarıyla aslında anne gibi, bengisu olan memelerinden akıttıklarıyla yarımın diriliş vesile olacak çocuklarını beslemektedir.

Seza Karakoç için "Diriliş" ideali, 'kalbinin bitmek bilmeyen Samanyolu destanı'dır. Ufuklarını âdeta bir "anne" gibi tutan bu idealin gerçekleşmesinde "gül" ve "anne" arasındaki ışıktaki beslenip büyüyen çocuklar çok önemlidir.

“Ey bitmek bilmeyen kalbimin Samanyolu destanı  
 Sen bir anne gibi tuttun ufukları  
 Ve çocuklar gülle anne arasında  
 Seninle güller arasında  
 Tuhaf bir ışık bulup eridiler” (Karakoç 2000: 430)

Anne, “çocuklarını al kadınları kaçırmamın” düşüncesiyle olsa bile Hızır’ın adını andığı ve “geleceğin belgesi” olacak çocuğu taşıdığı, büyüttüğü için; bir metafor olan gül ise tıpkı çocuk gibi, her sabah açılmasıyla “güneşin doğuşunu yayınladığı” için önemlidir: “İşleri güneşin doğuşunu yayınlamak / Bütün o çocuklar neredeler” (Karakoç 2000: 99).

Kur’ân-ı Kerim’in Kehf suresi 60 ve 80. ayetlerinde ve bazı hadisîşeriflerde Hz. Musa’nın Hz. Hızır’la buluşmasından ve onunla yaptığı hikmetli yolculuktan söz edilir. (Kur’ân-ı Hakim ve.. 1998: 300, 301). Hızır, Hz. Musa’nın birlikte yolculuk etme teklifine ‘evet’ derken ona tek bir şart koyar: Gördüklerinin nedenlerini sormamak. Hz. Musa’nın bu şartı kabul etmesi üzerine yolculuk başlar. Ancak, bir süre sonra Hz. Musa verdiği sözü unuttur ve Hz. Hızır’ın her bir eylemini sorgulayarak neden öyle yaptığını öğrenmek ister. Çünkü, Hz. Musa şeriat peygamberidir. Sadece içinde bulunulan zaman’ın ve görünen’in ilmine vâkıf olduğundan, olayları bu ilme göre değerlendirmektedir. Oysa Hz. Hızır, ledün ilmi’ne de sahiptir. Bu örnek üzerinde gidersek Hz. Hızır’ı, genel geçer bilgilere aykırı davranması ve alışkanlıkları yıkmasıyla çocuğa benzetmek mümkündür. Sezai Karakoç’ta çocuk da yerleşik kimi anlam çerçevelerini dar-madağın edebilecek, yepyeni anlamlara kapı aralayabilecek bir tazeliği ifade ettiği gibi, yepyeni anlam alanlarına açık oluşu da ifade etmektedir. Bu yeteneği, “masum” sıfatı ile “İslam fitratı”nın birleştiği bir varlık olan çocuk ve çocukluk’u Karakoç’un “Diriliş” idealinin en önemli unsuru hâline gelir. Şairin “Dünya / çocukların hışırdattığı yapraklar” (Karakoç 2000: 407), “Çocuklar/Tiftiklenmiş öyküler bahar akan mezarlarda” (Karakoç 2000: 365) dizelerini bu epistemik çerçeve içinde değerlendirmek gerekir.

### **Eksiklik: Yapı Aralıkları, Menekşe ve Çocuk**

Sezai Karakoç’a göre “Diriliş” muştusu çocuklardan gelecektir. Gül Muştusu’ndaki “İnsanlığın Alinyazısı Bir Çocuk” başlıklı yazısında, heyecan ve sarsıcılıkla beklenen bu müjdeciyile ilgili şunları söyler: “O çocuğu bekliyoruz. Dünyayı değiştirecek, yenileyecek, meşhur kelimemizle söyleyelim, diriltecek çocuğu. O çocuğu ki, görüntüye değil, öze, dışa değil, içe baksın. O çocuğu ki, ön planı değil, arka planı görsün. O çocuğu ki, reklam ve propaganda edilenleri değil, edilmeyenleri bilsin.” (Akt. Yaşar 2013: 2823). Çocuğun böylesine ciddi bir konuda umut bağlanan bir varlık oluşu, onun çeşitli bakımlardan “eksik” olmasıyla ilgilidir. Yüzeysel bir değerlendirişle olumsuz gibi görünen “eksiklik”, başka deyişle “çocukluk”, alışılmamış bakışın, düşünüş ve nüfuz edişin, soyut ve metafizik olan’a yatkınlığın en önemli müsebbibi olarak görünmektedir. Eksiklik duygusu, öğ-



renme iştihakını kamçılacağı gibi *kibr'e* düşmemenin, ayrıntıları fark edebilmenin de garantisidir. Bilmek konusundaki aşırı güvenin insanı bilgiye kapatan, cahilleştiren bir yönü olduğu düşünülürse, çocuk ve çocukluk, anlatılagelen ve bu yüzden de giderek meydana gelen körleşmeyle nüansları fark edilmeyen kimi diriliş vesilesi olacak öykülerin yeniden üretilip havalandırılması ("*tiftiklenmesi*"); onlardan yayılan ve İslam medeniyeti için elzem olan anlamların diriltilmesi için gereklidir. Yunus Emre'nin "*Her dem yeniden doğarız / Bizden kim usanası*" dizeleriyle anlatmaya çalıştığı da aslında bu husustur. Sezai Karakoç ise çocuklara "*yapı aralıklarından bakmayı unutmayın*" "*Çocuk dediğin bir eksik yanı olmalı*" (Karakoç 2000: 106) diye seslenirken aynı şeyleri vurgulamaktadır. Doğu'nun "*çalınmış ışığı*" da, sadece "*sabah kızlarının süpürgelerini aydınlatan*" "*taş aralıklar*"dan sızmaktadır. (Karakoç 2000: 378). Ancak çocukluk/eksiklik, bu ışığı görüp yakalayabilecek, onu geniş bir alana taşıyabilecektir. Şairin çocuk ile menekşe arasında kurduğu ilişkide de aynı düşünce söz konusudur. Tabiatın içinde ve onunla barışık şekilde yetişen çocuklar, ölüm'ü göze almak pahasına *diriliş'i* hedeflerler. Çünkü ölüm, "*en çok menekşelerden korkar*" (Karakoç 2000: 322):

"Bilirim geçmektir bir sevgi  
Ölümün en yumuşak en ayarlı yerinden  
Çünkü çocuklar geçer  
Ölümün en yumuşak en ayarlı yerinden" (Karakoç 2000: 92).

### "Hepimizin Çocuğu Geri Dönecektir"

Diriliş umudunu diri tutan çocuk, çeşitli nedenlerle uzun zamandır küller içinde kalmış, kendisini ortaya çıkaramamıştır. Sezai Karakoç onun bir gün yeniden ortaya çıkacağına, bize geri döneceğine kuvvetli bir şekilde inanmakta; şiirlerinde anlattığı kışalar, kullandığı metaforlarla onun üzerini örten külleri eşeleyerek alttaki masum ve zengin duyarlıklı çocuğu yeniden *ev'e* davet etmektedir. O nedenle, *Hızır'la Kırk Saat* başta olmak üzere, onun bütün metinlerini bu üstün *ideal'in* davetiyeleri, çocuğu ve çocukluğu ise bu davetin en önemli muhatabı olarak okumak gerekir:

"hepimizin çocuğu geri dönecektir  
Bir külün içinde yüzyıllarca duran  
Biçimini yakalayıp geri dönecektir" (Karakoç 2000: 208)

### Kaynakça:

Karakoç, Sezai (2000), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.

KUR'AN-I HAKİM VE AÇIKLAMALI MEÂLİ (1998), haz.: Prof. Dr. Suat YILDIRIM, İstanbul: Feza Gazetecilik Yayınları.

YAŞAR, Hüseyin (2013), "Sezai Karakoç'un Poetikasında Çocuk Hâlleri", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S. 8/1, 2817-2836.



## KÖPÜK

Portakal buğusudur yalayan seni beni  
Kentte başlarken gece horozun terkettiği  
Bir kadını havlıyor taşıyor o ıssız köpekler ki  
Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o köpekler ki  
Deniz mi dedin ne denizi  
Ben Kristof Kolomb'un uşağı değilim  
Ben ırmakçıyım denizci değilim  
Kulağımda ne bir aşk ne de bir kürek sesi  
Bir meydan uğultusu barbar bir inşaat sesi  
Bir kere kente girdin  
Bir kadını al onu yont yont anne olsun  
Her kadın acıma anıtı bir anne olsun  
Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne  
Sen bu şehrin sokaklarından geç sonsuz pencerelerle  
Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun  
Ve sonra yıpratılan ne  
Mavi bir alıkonan  
Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını  
Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı  
Sabah ki marul ortası kırılan bir gemi direkte  
Vakit çiçek bozuğu bir akşam tepkisi  
Bana ayrılan hangi arap atının terkisi  
Hangi çadır düşüncesi ve çöl  
Bir mermerin rüzgârdaki savruluşu çöl  
Kadın giyeceklerinin kıvranışı kızılta  
Bir kırmızı biber salgını develer  
Yeter suyun anılaşması çelik çiçek biatı

...

(1964)

## Sezai Karakoç'un Şiirinde Kurucu Unsur: Sevgili Algısı - I

Osman ÖZBAHÇE

Sezai Karakoç'un şiirinde sevgili algısı (aşk meselesi) kurucu unsurdur. Bu unsur Karakoç'ta şiiri doğuran, tayin eden temel sebeptir. Karakoç'un şiirini bir süreç olarak takip ettiğimizde bu temel sebebin sadece son kitabı *Alınyazısı Saati*'nde kurucu unsur şeklinde ortaya çıkmadığı, bu kitaba gelinceye değin, şiirin bütün aşamalarında, her kitabın özünde yatan ana fikir olduğunu görüyoruz. *Alınyazısı Saati* bence bir kader risalesidir. Bu kader İslam coğrafyasının ve İslam milletinin kaderidir. Birinci Dünya Savaşı'nda galip devletlerin yazdığı kader, esir düşmüş İslam şehirleri bağlamında, şairin kaderini milletinin kaderiyle özdeşlemiştir. Bu yönüyle *Alınyazısı Saati* ne kadar şiir kitabıysa bir o kadar düşünce kitabıdır. Sezai Karakoç'un şiirine, Karakoç'un düşünce dünyasında önemli bir yer tutan "diriliş" fikri de düşünce yönüyle bence asıl bu kitabıyla, yani son kitabıyla girmiştir. "Sen ruhumun rönesansı," (Karakoç 1995, 26) "Rönesansımız dönemine mi girdik" (54) mısralarında geçen "rönesans" kelimesi diriliş fikrinin teorik çerçevesini, "İslam Milletinin dirilişinde" (39) mısrası fikrin nihai amacını göstermektedir. "Batmış medeniyetimiz" (Karakoç 1985, 13) mısrasında ifade edilen durum, bu bağlama yerleştirilebilecek pek çok mısrayla birlikte, fikrin doğuş sebebidir. Sezai Karakoç'un şiiri bu iki ana mesele etrafında gelişmiştir. Yaşanan hayat ve yaşayan insan aşk başlığı altında, özellikle Birinci Dünya Savaşıyla yaşanan yıkımın getirdiği kültür, medeniyet, iktidar savaşı diriliş fikriyle siyaset başlığı altında değerlendirilebilir. Bu ayrımı yaparken Karakoç'un "Varan Üç: Mösyö İstatistik" (Özbahçe 2006a) başlıklı yazısı aklımda. Ben bu iki damarın Karakoç şiirini kendinde topladığını, kapladığını, akıttığını düşünüyorum.

Sezai Karakoç'un şiirinde sevgili algısı ayrılık üzerine kuruludur. Ayrılığın getirdiği imkânsız kavuşma, sevgili soyutlaştırılarak ve buna koşut kutsallaştırılarak aşılmaya çalışılmıştır. Soyutlaştırma ve buna paralel kutsallaştırma süreci sevgiliyi şiirde konuşan kişiden / öznenen / benden uzaklaştırmıştır. Sevgili uzaklaştıkça dokunulmazlaşmış; dokunulmazlık, Sezai Karakoç şiirinde sevgiliyi ideal formuna kavuşturmuştur. İdeal form Meryem formudur. Bu form tabu olarak da tanımlanabilir. Sevgilinın soyutlaştırılarak kişiden uzaklaştırılmasıyla ayrılık katlanılabilir bir acıya dönüşmüştür.

*Şiirler III*, bence Türk şiirinin en önemli aşk kitabıdır. Türk şiirinde mükemmel kitabın ilk örneğidir. Temel özelliği Karakoç'un ilk şiirlerinden oluşmasıdır. İlk kitapları; *Körfez* (1959), *Şahdamar* (1962) ve *Sesler* (1967) tek kitapta toplanarak *Şiirler III* adıyla 1974 yılında yayımlanmıştır.

Mükemmel kitap mükemmel bir şiirle, "Köpük" şiiriyle başlar. "Köpük" Karakoç şiirinde sevgili algısını bütün bir yapı olarak sunan bir şiirdir. Bu yazıda "Köpük"ten başlayarak, onu merkeze alarak, öncesine ve sonrasına gidip gelerek Sezai Karakoç şiirinde sevgili algısını inceleyeceğim.

Analiz için "Köpük" şiirini seçmemin sebebi, imgenin kavranışı bağlamında seçtiğim mısranın; "*Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o köpekler ki*" mısrasının bu şiirde geçmesi ve Sezai Karakoç'un sadece bu şiirinde, bir kez de olsa, bilinç akışı tekniğine yer vermesidir. İmge için söyleyemesek de, bilinç akışı bütünüyle beşerî durum göstergesidir. Bilinç akışının olduğu yerde şiir kültürel yüklerinden olabildiğince arınır. "Köpük" böyle bir şiirdir. Modern şiirin "beşerin" acıyan noktalarından doğduğunu "Köpük" bir kez daha ispatlamaktadır. Bu şiirin çözümü bu durum kadar, sevgili algısının Karakoç şiirini kuran unsur olduğunu da gösterecek.

"Köpük"ün ilk mısrası ayrılık üzerinedir: "*Portakal buğusudur yalıyan seni beni.*" (Karakoç 1982, 7) Ayrılık gözyaşlarıyla doludur. "Portakal buğusu" hem ayrılık, hem gözyaşları anlamına gelmektedir. Mısrada paylaşılan duygu sevgiliyle karşılıklılık içermektedir. Karşılıklı paylaşım, ayırt edici bir özellik olarak üç yerde daha söz konusudur. Biri en başta, "Monna Rosa"da, biri *Şiirler IV / Zamana Adanmış Sözler*'de, biri de "Kapalı Çarşı"da. En baştaki mısralar: "*Yağmurlar sırtıyla sırtımın arasındadır.*" (Karakoç 1998, 29) Ve, "*Şarkılar dudaklarıyla dudaklarımın*" (29) "Köpük"ten sonraki mısralar *Zamana Adanmış Sözler*'dedir: "*İçi ölümle dolu / Dönen bir huni / Doğarken güneş (... ) / Dokunur tenimize.*" (Karakoç 1985, 24). Ve, "*Aramızdaki sırı.*" (25) "Köpük"te gözyaşlarıyla dolu ayrılık, sonraki karşılıklılık durumunda ölüme dönüşmüştür. Buradan hareketle somut bir kişiliğe sahip sevgilinin soyutlaştırılması sürecinin arkasında onu manen öldürerek ayrılığı kabul edilebilir bir sürece dönüştürme çabası yatmaktadır. Fakat "Köpük"teki karşılıklılık durumu "Monna Rosa"ya dönüktür. "Monna Rosa"yla paralellikler içeren "Köpük" şiiri, bu bağlamda Karakoç şiirinde aşama olarak nitelenebilecek bir noktadır. "Monna Rosa"dan başlayan süreç aşk meselesi bağlamında "Köpük"te tekrar yaşantılanmaktadır. Şair bu şiiriyle başlangıç noktasına "şiddetli" bir dönüş yapmaktadır. Dönüşün şiddeti ve mahiyeti sevgiliye kavuşma arzusuyla doludur.

"*Karşılıksız çarpmayı bilmez mi senin kalbin / Karşılıksız çalkalanmaz mı senin kanın*" (Karakoç 1986a, 24) mısralarında karşılıksız kelimesi karşılık bekleyerek iş yapmak anlamındadır. Karşılık beklemeden yap anlamı içermektedir.

Şiirdeki bağlamdan koparılarak karşılıklılık meselesine katıldığında şiirde konuşan öznenin kendine ve aşk meselesine bakışında bir kavrayışa dönüştürülebilir. Karşılıksız çarpmıyor bu kalp seni istiyor, şeklinde bir düşünce geliştirilebilir.

Karakoç'un "Monna Rosa"dan sonraki 6. şiiri "Kapalı Çarşı" bence yakın arkadaş çevresine ancak onların anlayabileceği şekilde sert eleştiriler yöneltmektedir. Modern şiirin temel göstergelerinden birisi şiiri kişiselleştirmektir. Üslup meselesinin ötesinde bir kişisellik bu. "Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı," (Karakoç 1974, 56) "Benim aynamı küçültüp büyülten onlar / Benim aynamı aynalıktan çıkaran," (57) "Felâketlerin en şakacısına açılveren onlar / Kendi yastıklarına düşmesin / Dostlarının kadınları üstündeki gölgesi onlara anlat" (57) mısraları beni bu kanaate sevk etmektedir. Son mısradaki çoğul yerine tekil kullanılarak tek bir kişiden söz edilmesi ayrıca önemlidir. Konumuzla ilgili sevgiliyle karşılıklılık durumunu yansıtan, "Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar" (56) mısrası bölüm bütünlüğü içinde okunduğunda mesele iyice netleşmektedir: "Kendi yastıklarına gölge salmasın / Çocuklarının öpüşleri onlara anlat / Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar / Ruhların içindeki müzikle karşılıklı / Kapalı çarşı içinde bir sigara / Bir keman kılıfı senin saçlarına sürünen yağ." (56) Burada, 4. mısradan "karşılıklı kapalı" şeklinde 5. mısraya geçtiğimizde aşkta karşılıklılık durumunu kıran bir kapalılık ortaya çıkmaktadır. Şiirin devamında burada zımnen verilen kapalılık daha açık bir biçimde verilmektedir: "Sen bana kapalı çarşı," (57) "(...) kapalı kapalı çarşı." (57) Özne karşılıklılık kuramamıştır. Şiirde geçen, "Onlara anlat ki insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı" (56) mısrası sevgiliye kavuşma özlemini göstermektedir. Karakoç şiirinde sevgili algısının işleyiş sürecinde ortaya çıkan soyutlaştırmanın karşıtı somut bir istek söz konusudur. Karakoç'un şiirinde arkadaşlar bahsi, sevgiliyle aralarının açılmasını sağlama veya hızlandırma bahsinde bir kez daha gündeme gelmiştir: "Balmumundan bir şehir arkadaşlar ülkesi / İçinde yanar durur yalanın lâmbaları / Benim hakkımda yalan senin hakkında yalan / Kapadılar sonunda sana çıkan yolları." (Karakoç 1985, 34) Arkadaş çevresine şiirinin değişik aşamalarında aynı mesele üzerinden çatmasının sebebi bence "Monna Rosa"dır. Ordaki bir mesele sürmektedir: "Rüzgâr eser, yağmur yağar, tilkiler üşür." (Karakoç 1998, 28). Ve, "Ulur aya karşı kirli çakallar." (14)

"Buğu" kelimesi Karakoç şiirinde beş yerde daha geçer. Zamana Adanmış Sözcükler'de en çok bilinen anlamıyla bir benzetme konusudur: "Cami camlarında / Bir namaz azığı buğusu." (51) Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu'nda iki yerde geçer: "Yarasalar da incir buğusu gibi bir şeydi." (Karakoç 1974, 26) "Bahar dediğin de ne (...) / Duman ve buğu / Atardamarda bir kitap / Aşk uğruna yaralanmış bir karacadağlının kucağına yıkılışı: gül." (71) Karakoç'ta incir kelimesi hem çocukluk günlerine ilişkin bir hatıradır, hem de "Monna Rosa"da geçen bir hatıradır. Bu kelimenin incelenmesi ortaya somut veriler çıkarabilir. "İncir buğusu",

söz konusu mısranın sonrası okunduğunda birbirine zıt duygu ve durumlar için kullanılmaktadır. Bir karmaşa durumunu göstermektedir. Bu karmaşa başka bir yerde “*incir kamaşması*” (Karakoç 1995, 15) şeklinde daha açık ifade edilmiştir. Bence karmaşanın sebebi bu kelimenin bir “Mona Rosa” simgesi olmasıdır. Bu sebepten kelimenin bir kelime olmaktan çıkıp bir hatıraya dönüşmesidir. İkinci buğu bence “Köpük”teki buğuya bitişiktir. Doğrudan sevgiliyi simgelemektedir. Atardamardaki kitap da “Monna Rosa”dır. “Karacadağlı” şiirdeki kişiye ilişkin somut bir göndermedir. Ayrıca “Monna Rosa” simgesidir: “*Neyleyim göğsümü Karadağ'ın sert rüzgârları doldurmuş.*” (Karakoç 1998, 31) “Gül” sevgilidir. Eğer, “*Akşamları gelir incir kuşları, (...) / Ki ben, Monna Rosa, bulurum seni / İncir kuşlarının bakışlarında*” (17) mısralarını hatırlarsak yukarıdaki yaralarını kötülük saçan “arkadaş çevresi” olarak yorumlayabiliriz. İncirin simgelediği aşk yaralarıyla karartılmıştır.

“*Yeni bir a b c. Dügün. Şiir ve yolculuğu (...) / Bir sırrın aynasında tüten buğu*” (Karakoç 1987, 8) mısralarında “buğu”, özellikle “dügün” ve “ayna” kelimeleri ışığında sevgili simgesidir. Ayna, Karakoç’ta sevgiliyi simgeleyen kelimelerdendir: “*(...) sevgili gül ve aynaydı sana.*” (Karakoç 1985, 31) “Şiir ve yolculuğu” ibaresiyse sevgili algısının Karakoç şiirindeki kurucu unsur özelliğini göstermektedir. Ayna simgesi Karakoç şiirindeki kişinin sevgiliyle karşılıklılık durumuna ilişkin temel bir ayrıntı vermektedir: Tek taraflılık. Aynaya bakan kendini görür. Diğer husus; aynada gördüklerimiz bizim yüklememizdir. Aynaya bakan kendine bakar.

“*Portakal buğusudur yalayan seni beni*” (Karakoç 1982, 7) mısrası doğrudan sevgiliyi, ayrılığı, gözyaşları içinde yaşanan ayrılığı simgelemektedir. Büyük bir üzüntü yükü taşıyan bu mısradaki geçen buğu kelimesi öylesine mükemmel kullanılmıştır ki tek başına büyük bir ayrılığın ifadesine, hikâyesine dönüşmüştür. İçinde yılları biriktiren buğu kelimesi, “*Ben bir yabancı buğunun kokusunu alıyorum / Bu kokuyu alıyorsam onulmaz kıskançlık yaramdandır*” (55) mısralarında yine sevgili simgesidir. Bu mısralardan sonra buğu kelimesinin sevgili bağlamında özelleştiğini söyleyebiliriz. “Yabancı buğu” şiirde konuşan öznenin sevgiliye duyduğu somut sevgi göstergesidir: “*Kays gecelerden bile kıskanıyordu O’nu / Gece ki koynuna alıyordu O’nu.*” (Karakoç 1986b, 27) Buğu kelimesi, böylesine büyük bir aşkta yaşanan ayrılık olgusuyla da örtüşmektedir. Kaybolan sevgili buğu kelimesine denk düşmektedir. Buğu, net görüntünün bulanıklaşmasıdır. Kaybolmasıdır. Bence bu denklik ancak bilinçaltıyla açıklanabilir.

Modern şiirin, şiirle farkını kavramak için, “*Portakal buğusudur yalayan seni beni*” (Karakoç 1982, 7) mısrasıyla, eski mantığı yansıtan, Sabri Esat Siyavuşgil’in şu mısrasını karşılaştırmak bile yeterlidir: “*Portakal kokusuyla sarhoş gibi bir gemi.*” (Attılâ 1950, 182) “Sarhoş gemi” düz mantığa yapılandırılmış bir yamadır; fakat mısradaki mantıkla uyumludur. Mısra hazır düşüncüyü yan-



sıtmaktadır. Karakoç'un mısrasındaysa "portakal buğusu" kişinin özneliğiyle iç içe geçerek mısraya hazır düşünce yedeğinde kolay nüfuzu aşan, sebep sonuç bağıntısını güçleştiren bir yapı sunmaktadır.

"Bir kadını havlıyor taşıyor o ıssız köpekler ki" (Karakoç 1982, 7) mısrasında "köpekler", erkekleri simgelemektedir. Mısrada geçen, kadını havlamak, taşımak, taşmak hususları ayrı ayrı cinsellik göstergeleridir. "Köpekleri", yani erkekleri biraz daha somutlaştıran, "Kırmızı bir karpuzun ortasından kesilen o köpekler ki" (7) mısrası kırmızı karpuz izahıyla cinsellik vurgusunu güçlendirmektedir. Karakoç, köpek bağıntısıyla cinselliği küçümsemektedir. Sebep aşkından ayrı düşmektir. Aynı küçümseme, köpek kelimesinden dolayı şiddetli küçümseme ölüme de yöneltilmiştir: "Ölüm ateş saçan bir köpek." (Karakoç 1974, 38) Fakat asıl bağ cinsellik göstergesiyle köpekle karyola arasındadır: "Köpekle karyola arasında (...) / Bir ilgi kur." (Karakoç, tarihsiz, 38) Köpekle karyola arasındaki ilgi, cinselliği küçümseme ve dışlama çabasıdır. Buralarda yaşanan sorun işe ölümün karışmasıyla âdeta "Niçin yaşıyorum?" sorgusuna dönüşür: "Ölsek (...) / Kurtulmuş da oluruz / Paslı somyaların / Aç köpeğinkini andıran / Dış gıcirtısından." (Karakoç 1985, 50) Paslı somyaların aç bir köpeğin dış gıcirtılarını andıran "saldırısı" öznenin hayat durumunu göstermektedir. Eksik kalan cinsellik insan tabiatında güçlü bir yara açmıştır. Aynı şekilde, aşk meselesinde karşılıksız kalmanın sonuçlarından birisidir. Yatak ölümlerle özdeşdir. Yatağın ölümlerle özdeşim sebebi, "Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş" (Karakoç 1998, 25) mısrasında aranmalıdır. Adres "Mona Rosa"dır. Yatağın ölümlerle özdeşiminde şu mısra da yardımcı unsur olarak kullanılabilir: "Annesinin ölümden önce tabutlaşan / Karyolasının baş ucunda." (Karakoç, tarihsiz, 117) Tabutlaşan yatak her akşam uykuyu bir ölüm saldırısına dönüştürmektedir. İnsan tabiatının doğal bir unsuru olan yaşamak, uyumak gibi özellikler öznenin tabiatına yöneltilmiş saldırılara dönüşür. Doğal unsurun çöküntü noktasına dönüşmesi hayatı boşaltmaktadır. "(...) Taha / Dönüştü yıllar yılı boşalan bir mezara" (Karakoç 1974, 39) mısrası bu hususun mükemmel ifadesidir. Özne hiçlik içindedir. Sebep aşktaki kırgınlık, aşktaki üzüntü, aşktaki ayrılıktır. Özne, bir kasabanın, bir şehirde birbirini tanıyan insanların ilişkilerini bile bu mesele üzerinden anlatır. İnsanlar bir araya geldiklerinde "Ölenleri ve evlenenleri konuşurlar." (101) Onu konuşmayacaklardır. Hiçlik içindedir. Hayatı, değişik bir mısra tekniğiyle birbirinden bağımsız kelimeler kümesiyle verir: "Mezar beşik düğün atölye dükkân." (102) Mezar ilk kelimedir. Kelimelerin birbirlerinden bağımsız yapıları akışı kesmelidir; ama bu durum tam aksine yepyeni bir akış yaratarak hayatın ve insanın özetine dönüşür.

Karşılıklı ilişki içinde ayna sevgilinin simgesidir. Fakat ayna tek kişilik bir aynadır. Tek kişilik bir göstergedir. Aynadaki ilişki tek taraflı bir ilişkidir. Aynada gördüklerimiz bizim gördüklerimizdir. Yatağın ölümlerle özdeşimi karşılığın kaybolması anlamına gelmektedir. Kaybolan karşılık, sevgili, ayna simgesi

üzerinden şu mısralarda daha nettir: “Arkadaşlar aynalar kırılmış / Gerdeklerin şiddetinden değil.” (62) “Kırılmış kırılmış aynalar kırılmış.” (62) “Aynalar kırılmış Tahanın yatağına bir adım ırakta / Taha ırakta aynalar ırakta / Yatak bir karantina kazanı gibi kaynamakta.” (62) “Karantina kazanı yatak” ölüm özdeşiminin şiddetini, gücünü göstermektedir. Yaşamak onun için azaptır. Hiçlik içindedir.

En azından bir defalığına mutluluk kaynağına dönüşemez mi yatak? Bu sorunun cevabı olarak okuyacağımız mısralarda bile içe işlemiş büyük bir üzüntü sevinci yok eder: “Gün doğar ve yükselir de / Ben yatağımda bir kaptan // Gemisini terketmeyen bir kaptan / Gibi eski günlerin hülyalarında (...) // Sanki yıllarca önce / Koyup gitmemiş sevgili / Annem hiç ölmemiş gibi / Günden oç alır geceler.” (Karakoç 1985, 60) “Geyik sürüsü gibi koğalanan aynalar” (Karakoç 1986a, 19) ona bir kez daha “Her şey yanlış” dedirtecektir: “Her şey bir kere daha yanlış gibi.” (Karakoç 1982, 13) “Oysa kurtulmuş gibiydik bir anda / Ve varmış gibiydik ölümsüz saltanata / Yeniden kuşatıldı kalelerimiz surlarımız / Güm güm vuruluyor kapılarımız.” (Karakoç 1986a, 19) Bu süreç Karakoç şiirinde bitmeyecek süreçtir. Çözumsuz meseledir. Burada kısır döngü yorumu yapılamaz. Çünkü insan böyledir.

Şiirin girişindeki “şehir” manzarası karşısında şiirdeki kişi kendini, “Kulağında ne bir aşk ne de bir kürek sesi / Bir meydan uğultusu barbar bir inşaat sesi” (Karakoç 1982, 7) şeklinde tanımlar. Bu mısralar, kendini konumlayan kişinin genel havaya katılmadığını göstermektedir. Şehir manzarası, “Çekirge aşkları karyolada kunduralar” (Karakoç 1974, 28) mısrasında aynı doğrultuda ilerletilir. “Bu manzara” karşısında öznenin kesin tavrı, şehre katılmamaktır / karşı duruştur: “En çetin savaşımı verdim o gece (...) / Sonra bir hortum olup beni çekti çektiyse de / Düşmedim etin kızgın mahşerine / Kollarım uzayıp uzayıp takıldı palmiyelere / Başım çarpıldı tüy tüy kavaklara (...) / Teslim olmayı geçirmedim / Bir kere bile içimden (...) / Yılan oldu çevremde döndü durdu o gece.” (Karakoç, tarihsiz, 72-73, 75) Onu kurtaran sevgilidir. “Etin” “kızgın” “mahşerine” düşmekten koruyan sevgilinin hatırı ve hatırasıdır. Bunu “tüy tüy” kelimelerinden çıkarıyoruz. “Tüy” “Monna Rosa” simgesidir. Sezai Karakoç’un şiirinde sadece bu şiirinde (“Köpük”) bir varoluş krizinden söz edebiliriz. Kriz bu mısralarla buralardan başlamaktadır. Onu koruyan sevgili “tüy” bağlantısıyla şu mısralardan izlenebilir: “Altın bilezikler, o kokulu ten, / Cevap versin bu kanlı kuş tüyüne, / Bir tüy ki can verir bir gülümsesen, / Bir tüy ki kapalı geceye, güne; / Altın bilezikler, o kokulu ten!” (Karakoç 1998, 19) “Ben bir şarkı, ben bir türküyüm; / Ben Meryemin yanağındaki tüyüm,” (Karakoç 1998, 33) “Tüyüme horozdan çok itimat edeceğim.” (42) Kendini aşkının önünde bir tüy sayarak bütünüyle ona teslim olan, irade ve direnç noktalarını sıfırlayan özne, son alıntıda tüy simgesini sevgiliye döndürür, ve sevgiliye kendinden daha çok güveneceğini ifade eder. Tüy kelimesinin “Monna Rosa”da geçtiği yerlerde de benzer bir krizin dile getirilmesi “Köpük”le



yaşanan başa dönüşün başka bir kanıtıdır.

"Bir kadını al onu yont yont anne olsun (...) / Çocuklara açılan mavi kırmızı pencere anne" (Karakoç 1982, 7) mısraları Sezai Karakoç'un şiirinde özellikle kadın ve sevgili bağlamında önemli bir yer tutan anne ve çocuk simgelerinin konuya dâhil oluşlarını göstermektedir. Anne ve çocuk bir yönüyle, öznenin, şehrin genel havasına karşı çıkış argümanlarıdır. Fakat asıl husus, anne ve çocuk simgeleri sevgili algısının temel direklerindedir. Evlilik sevgiliyi anneye dönüştürecektir. Sevgiliyi anne ve çocuk düşüncesi içinde benimseyen özne, engellenen bu durumu "Mavi bir alıkonan" (7) şeklinde tanımlar. I. bölümün sonu; "Ve sonra yıpratılan ne / Mavi bir alıkonan" (7) mısraları, "Bir insanı al onu çöz çöz çocuk olsun" (7) mısrasıyla birlikte insanların umutlarını, sevinçlerini yıpratarak yaşadıklarını göstermektedir.

Burada Sezai Karakoç şiirinde anne ve çocuk simgelerine ilişkin ayrıntılı bir başlık açmayacağım; fakat özellikle çocuk simgesinin büyük bir sevgi, büyük bir özlem içinde ele alındığını belirtmek istiyorum. Karakoç'ta aşk meselesinin en önemli boyutu aile göstergesine de sahip çocuktur. "Ninni" şiirine Karakoç şiirinde konuşan öznenin elinden alınmış bir mutluluk gözüyle bakabiliriz: "Sana Tanrı armağanı / Desem uyur musun yavrurum / Geleceğin kahramanı / Desem uyur musun yavrurum // Gözün göğün siyahından / Göğsün güneş kadehinden / Yüzüne nur saçmış Kur'an / Desem uyur musun yavrurum." (Karakoç 1987, 27) Aşkın ondan aldığı armağandır çocuk. Özne bunu, bu ninniye istemektedir. Aşk meselesindeki ayrılık ona bu acıyı da yaşatmaktadır. Çocuk, Karakoç şiirinde "ülke"dir: "Çocuk benim ülkemdir." (Karakoç, tarihsiz, 40) "Ülke"yi, "Ninni" şiirindeki "kahraman"la birlikte düşündüğümüzde mesele bir yönüyle "baba" olmak ve "çocuğunu" "ülke" uğruna "bir kahraman" olarak yetiştirmektir. Aşk bu isteği elinden almıştır. Kahraman kelimesi hayali kurulan çocuğun oğlan olmasının istendiğini düşündürebilir. Bu oğulun beşiği de İstanbul'dur, Kızkulesi'dir: "Gelecek oğullar için beşiklerin en güzeli." (Karakoç 1987, 23) Bir çocuğun uyanışının anlatıldığı şu mısralar bence Karakoç şiirinde aşk meselesini / sevgili algısını bütün boyutlarıyla anlatmaktadır: "Bahçede uyuyan çocuğu / Yüzüne vuran / Kirpiklerini kınakına gibi yakan gün uyandıramaz da / Anne uyandırır babanın eşi uyandırır / İğde ve gül kokuları çeşme gümüşleri / Hurma çiğleri serçe ışınlarıyla / Bahar uyandıramaz da / Günlük süt için ayaklanmış / Evin keçisi koyunu ineği uyandırır." (Karakoç, tarihsiz, 43) Annenin izahı ne kadar dikkatli yapılmıştır; "babanın eşi" diyor. Takip eden mısra da seçilen kelimeler Karakoç şiirinde sevgiliyi simgeleyen kelimeler kümesindedir: "İğde ve gül kokuları çeşme gümüşleri." Gül "Mona Rosa" simgesidir. Somut bir göndergeselliğe sahiptir. İğde, sevgiliyi simgeleyen kelimelerdendir: "Ki ay ev önlerinde / İğdelere batardı alacakaranlıkta / Alacakaranlıkta muştı sana." (29) "Söyleyemediklerini söyletirdin leylâklara / Ma-yısta / İğdelere nisanda." (49) ["Leylâ leylâktan yaratılmış." (Karakoç 1986b, 49)]

Çeşme de bence sevgili algısına bitişik bir simgedir: “Ayı kırar yumurta gibi / Ve döker üstüne eriyen mermerin / Gümüş tenli çeşmelerin / Ay karışır göğdelerine.” (Karakoç 1986a, 52) “Gümüş” kelimesi Karakoç’un sevdiği kelimelerdendir. Ona mutluluk veren sahnelerde kullanılır. Böylece çocuğun uyanışının öznenin kendine, aşkına dönük bir tasarı olduğu anlaşılmaktadır. Bu uyanış sahnesi aynı zamanda bir antişehir tasarımıdır: “Yalnız bir anti-şehir var durur içinde.” (Karakoç 1986a, 13) Bu antişehir, bizi temel meseleye, “Monna Rosa”ya götürür: “Ve bir şehir yaratmak ruhundan Geyve diye.”

II. bölüm, I. bölümde sunulan genel havayla başlamaktadır: “Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını / Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı.” (Karakoç 1982, 8) Bu mısralarda, horoz kelimesinin çocuğa ilişkin bir içerik kazanması; horozların çocukları “ürpermesi” horoz kelimesine cinsellik bağlamında bir içerik kazandırmaktadır. Hem köpek, hem horoz “Monna Rosa” simgesidir. “Köpekler parçalar kanaryaları” (Karakoç 1998, 24) mısrası “Ulur aya karşı kirli çakkallar” (14) mısrasıyla birlikte bu aşkın düşmanlarını simgeler. Horoz kelimesi, “Tüyüme horozdan çok itimat edeceğim” (42) mısrasında gerçek anlamıyla kullanılmaktadır. Karakoç “Köpük” boyunca “Monna Rosa”nın aurasını oluşturan imgelerin çekiminden kurtulamaz. Dahası “Monna Rosa” imgeleri Karakoç’un bütün şiirine yayılmış bir vaziyette “sürekli” tekrarlanır. Bu süreklilik bu şiirin temel yakıtıdır. *Körfez, Şahdamar, Sesler, Hızlı Kırk Saat, Taha’nın Kitabı, Gül Muştusu, Zamana Adanmış Sözler, Ayınlar, Leylâ ile Mecnun* kitaplarında gizli bir “Monna Rosa” kitabı vardır. “Monna Rosa” ve “Leylâ ile Mecnun” şiirleri için yapılan modern versiyon; bu şiirler Leylâ ile Mecnun’un modern zamanlarda yeniden yazımı şeklindeki yorum bence yanlıştır; Sezai Karakoç’ta Leylâ ile Mecnun yorumu *Monna Rosa, Leylâ ile Mecnun* kitabı değildir, bütün şiiridir. Bu şiirde; bütün şiirde yatan büyük aşk hikâyesidir.

Sabah vakti, öznenin katılmadığı bir vakittir: “Sabah ki marul ortası kırılan bir gemi direkte / Vakit çiçek bozuğu bir akşam tepkisi.” (Karakoç 1982, 8) Dışlanan şehrin ve gecenin negatif etkisi sabah vaktine yansıtılmıştır. Kendini şehrin genel havasının dışında tanımlayan kişi, bu manzara karşısında kendini uzaklığın simgesine dönüşen çöle sürer. Çöl aynı zamanda şehrin ıssızlığına koşut yeni bir ıssızlıktır. “Bana ayrılan hangi arap atının terkisi / Hangi çadır düşüncesi ve çöl.” (8) Özne, kendini çöle sürerek, şehirle mesafeyi en uzağa çıkarmaktadır. Bu mesafe aynı zamanda şehrin insanına uzaklığı göstermektedir. Şehirle arasına çöle kadar mesafe koyan öznenin uzaklığı aslında katılmadığı hayata; kavuşamadığı sevgiliye duyduğu özlemi yansıtmaktadır: “Bir mermerin rüzgârdaki savruluşu çöl / Kadın giyeceklerinin kıvranışı kıvılda / Bir kırmızı biber salgını develer.” (8) Bence mermer simgesi şiirde konuşan kişiyi, çöl de aşkını simgelemektedir. Kadın giyeceklerinin kıvranışı, ve kırmızı biber salgını sevgiliye kavuşma arzusudur. Kıvranış, kırmızı, ve salgın kelimeleri arzusunun şiddetini göstermektedir. Kadı-

nın değil de kadın elbiselerinin kıvranışı, yani elbisenin içinin boş oluşu dışlanan cinsellik kadar söz konusu ayrılık durumuyla da ilgilidir.

Yüzük, nişan, nişan yüzüğü, düğün, evlilik, evli, gerdek, "aşk ezanı", (Karakoç 1974, 81) "aşk namazı" ifadelerinin Karakoç şiirinde sıkça geçmesi hem ana meseleye ilişkin bir hususun göstergesi, hem de bu şiirde cinselliğin doğrultusunu göstermektedir: Aile ve çocuk. Sevgiliyle yaşanan ayrılık ve aşk meselesinin evlilik doğrultusunda ele alınması cinselliğin örtük bir şekilde dile getirilmesine sebep olmuştur. Gizlenen cinsellik, söz konusu imkânsız kavuşma sebebiyle dışlanmıştır. Fakat cinsellik bazen arka planda işleyen kaçınılmaz bir duruma dönüşmektedir. Örneğin, "Taha'nın Kitabı" 6. bölümde felç kelimesi, bu kelimenin "Köpük"te geçen felç kelimesiyle ilişkilendirilmesi, yine bölümdeki gerdek, kırık ayna, karantina kazanı yatak, kaynayan yatak simgeleri örtük ifadeye örnek gösterilebilir. Bence "Gül Muştusu" 11. bölüm de arka planda işleyen cinsellik meselesine örnek gösterilebilir.

"Bana ayrılan hangi arap atının terkisi / Hangi çadır düşüncesi ve çöl" (Karakoç 1982, 8) mısraları kendini uzaklara sürgüne yazgılamış bir kişiyi göstermektedir. "Bana ayrılan hangi arap atının terkisi" (8) mısrası bizi "Monna Rosa"ya döndürmektedir: "Artık ben gideceğim, ata eğer vuruyorlar." (Karakoç 1998, 35) "Artık ben gideceğim atım kişniyor." (36) Paralellik fazlasıyla belirgindir. "Köpük"te gidiş uzaklara sürgündür. Uzaklara sürgün durumu aşkından ayrılık anlamına gelmektedir. "Monna Rosa"daysa gidiş intihara bitişiktir.

Çöl simgesi Sezai Karakoç şiirinde bir antişehir tasarımı değildir. Çöle gitmesinin sebebi yalnızlıktır. Antişehir sevgiliyle kurulacak ailedir. Çöl, yaralarından dökülen ıssızlıktır. İçindedir. Göğsünde taşıdığı kurşundur. "Çöl mü düşer çıbanlardan yerlere bir bir" (Karakoç 1974, 54) mısrası çölün kişinin yarısından üreyen niteliğini göstermektedir. Ayrılık acısı durdukça bu ıssızlığı, yani çölü içinden çıkarıp atamayacaktır. "Sonsuz kar çölleri" (Karakoç, tarihsiz, 22) ifadesi kavramlaştırmaya çalıştığımız çölün bir ıssızlık şeklinde kavranışının daha doğru olacağını göstermektedir. "Çöl bana mahsus bir şehirdir" (Karakoç 1986b, 17) mısrasındaki "bana mahsus" vurgusu yaptığımız kavramlaştırmayı; kişinin yaralarından üreyen ıssızlığı güçlendiren bir vurgudur. "Geziyordu çölün büyük yalnızlığında" (73) mısrası çölün içine yalnızlık kavramını yerleştirmektedir. "Bir ev ki yalnızlık olmuş konuk etmiş beni" (Karakoç 1985, 41) mısrasıyla yaptığımız kavramlaştırmayı tamamlayabiliriz. Yalnızlıktan ibaret ev balkonsuz evdir. Dışarıya kapalıdır.

Karakoç şiirinin bütünlüğü içinde aşk meselesi üzerine düşündükçe anladım ki çöl için yaptığım kavramlaştırma "balkonsuz ev" için de geçerlidir. Çöl simgesi balkonsuz ev simgesinin eş deyişi, eş anlamlısıdır. İkisi de aynı simgedir. Karakoç şiirinin bütünlüğü içinde ulaştığım bu sonuç beni bir yanılgımdan

kurtardı. Daha önce “Balkon” şiirini kültür, medeniyet bağlamında izah etmiş ve “Balkon bir aşk şiiridir” diyen Cemal Süreya’ya karşı çıkmıştım. (Özbahçe 2006b) Cemal Süreya haklı. “Balkon” bir aşk şiiri. Demek ki Karakoç şiiri kültür, medeniyet, diriliş kavramlarının baskısı altında okunuyor.

Cemal Süreya, “Balkon” için yorum yapan ilk şairdir. “Balkon”, *Pazar Postası*, sayı: 33, 25 Ağustos 1957’de yayımlanmıştır. (Karakoç 1998, 546) *Pazar Postası*’nın bir sonraki sayısında (sayı: 34, 1 Eylül 1957) şunları yazmıştır: “*Pazar Postası*’nın geçen sayısında Sezai Karakoç’un son derece utandırılmış bir aşk şiiri yayımlanmıştır: ‘Balkon’. Siz ne dersiniz deyin ben o şiire aşk şiiri diyorum. Bu şiirin imkânlarıyla Charles Baudelaire’in ‘Le balcon’u arasındaki fark günümüz şiirinin değişik bir yönünü anlatır. Daha paradoks düşkünlü, daha kaprisli, simetriye pek önem vermeyen ya da simetriyi belirsiz bir noktadan alıp götüren bir şiir karşısında-yız. Sezai Karakoç’un ‘Balkon’u güzel şiir. Fakat asıl önemi yeni ve daha güzel şiirler yazdıracak bir yatırım olmasında toplanıyor.” (Süreya 2006, 202-203)

Sezai Karakoç’u, daha 1957’de Charles Baudelaire’i esas alarak yorumlayan, konumlayan Cemal Süreya haklı. “Balkon” şiirinin, “Evin Ölümü” başlıklı şiirde geçen “*Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti*” (Karakoç 1974, 25) mısrasındaki yaklaşımla bir alakası yok. Ayrılık içinde kalan kişinin kuramayacağı ailesine, sevgilisine bir ağıt bu şiir. Sahip olamayacağı çocuğuna bir ağıt. “Çöl”den kalkarak “balkonsuz ev”e gittiğimizde kuracağımız cümle: Hem de ne biçim aşk şiiri, cümlesidir. Tam sürpriz. Yazının sürprizi.

“*Evin kötü düşü balkona ağmıştı*” (Karakoç, tarihsiz, 13) mısrası “Balkon” şiirine bir gönderme sayılabilir. Çünkü mısranın sebebi, “*Anne suçsuzdu ve öldü*” (13) mısrasındır. Bu mısrayı da “*Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdayordu / Küçük çocuk suçsuzdu*” mısraları takip eder. “Balkon”un girişindeki anne ve çocuk ilişkisi ölüm üzerine kuruludur: “*Çocuk düşerse ölür çünkü balkon / Ölümün cesur körfezidir evlerde / Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların / Anneler anneler elleri balkonların demirinde.*” (Karakoç 1982, 116) “Hızır”da anne, “Balkon”da çocuk ölmüştür. Her iki ölümden de ortak nokta balkondur. Balkon dışa açılan, dışarının simgesidir. Her iki şiirde de balkon, anne, çocuk, ölüm ortak simgelerdir.

III. bölüm, akmayan bir ırmağa benzetilen Haliç’in, bu özelliği sebebiyle “felçli” bir kadına benzetilmesiyle başlar: “*Felçli kadın karyolaya bağlı haliç.*” (8) Haliç akmadıktan sonra felçlidir. Tersinden felç durumu şiirde konuşan özne için de geçerlidir. O da akmamaktadır. Karyola kelimesi bölümde merkezî bir konum kazanarak kişileri tanımlayıcı unsura dönüşmüştür. “*Ergenlik genç kızlık işletmesi karyola ki*” (8) mısrasındaki “işletme” kelimesi Eleni kelimesini çağırmıştır: “*Eleni Eleni karyolada düşünen kadın / Yalnız ve som karyolada düşünen kadın / Her erkeği papaz sanıp günahı günah olarak çıkartan / Her gece güneşi ısırın / Köpekler neyi havlıyor hangi gülü / Horozlar neyi ürperiyor savaşı mı.*” (8)

Örneğin Hüseyin Atlansoy bence “Köpük”ün bu kısmından hareketle buradaki anlamı yeniden üreten bir Eleni şiiri yazmıştır (Atlansoy 1989).

Şiirde konuşan kişi, kendini sürekli dışarda bırakarak tanımlamaktadır. Karyola kelimesi bu kişi için, herkes için ifade ettiği anlamı ifade etmemektedir. Karyola bu kişi için, bekâr bir ölümün fener alayıdır: “*Karyola ki bekâr bir ölümün fener alayı şöleni / Azrailin boyuna buluğa erdiği gerdeğe girdiği.*” (Karakoç 1982, 8) Bekâr ve karyola ilişkisinde düşün yapan Azrail’dir. Ölüm bekâr için mutlu sondur. Azap bitmiştir. Azrail’in buluğa ermesi, gerdeğe girmesi son derece orijinal buluşlardır. Bekâr ölümü, Azrail’in buluğa ermesiyle birlikte düşünüldüğünde, bekârların hep ergen kaldıklarını, yaşlanamadıklarını düşündürmektedir. Azrail’in aldığı canın gerdekle izahı bekâr ölüme duyulan merhameti göstermektedir. Arada, öç, intikam kahr şeklinde açıklanabilecek bir ilişki vardır. Ayrıca buluş ve gerdek simgelerinin Azrail’e yüklenmesi kişinin içinde bulunduğu durumu silikleştirmektedir. Bir tepki söz konusudur.

“*Sayıkhyan çiçekleri / Taşyacaklar yüreklerinde / Tifo beneklerini / Öpüp duran melekleri / Evlenmeyecek olan onlardır / Denizlerin yarasını / İyi eden / Denizlere doktor olan / Onlardır*” (Karakoç, tarihsiz, 10) mısraları “bekârlıkları” vurgulanan insanları [“*En umutsuz bekârlara öğrettim.*” (11)] melek derecesinde yüceltir: “*Hızır (...)* / *Meleğe öykünen demek*”tir. (17) Hem Hızır diyerek, hem Hızır demek “meleğe öykünen demek” diyerek kendini yücelten özne melek paralelliğiyle meselesini çözmek istemektedir. O bir melekse, melekler evlenmeyecektir. Sevgiliyi Meryem formunda donduran ve böylece yeniden üreterek onunla yeni bir iletişim geliştiren özne, kendini de tabiatında evlilik özelliği bulunmayan meleklerle özdeşlemektedir. Tabiatındaki açık nokta böyle kapanabilmektedir.

Bölümün sonuna dek çoğalarak artan şiddet; sevgiliye kavuşma arzusu, bu arzunun gerçekleştirilememesi, bir varoluş krizi doğurur: “*Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri / En yeni buluşu intihardır.*” (Karakoç 1982, 8)

Asıl açmaz, sevgilinin ulaşılmaz bir sevgili olmasıdır. Kriz doğuran sebep budur. Kendini, “*Ben ırmakçiyim denizci değilim*” (7) şeklinde tanımlayan öznenin akmayan, felçli bir ırmağa dönüşme mecburiyetidir. Karakoç’un şiirinde sevgilinin Meryem formu üzerinden algılanması ahlaki bir sonuçtur. Bu form sevgiliyi dokunulmazlaştırmaktadır. Fakat sorun budur. Çare ve açmaz iç içedir. Asıl sorun değil, tek sorun budur: Ona dokunmak. Dokunamadıkça sevgili dokunulmazlaşmıştır. Dokunulmazlığa paralel süreç onu kutsallaştırmıştır. Kavuşamamanın büyük üzüntüsü ancak böyle yaşantılanabilmiş, ancak böyle aşılabılmıştır. “*Seni andım, ölmedim*” (18) diyebilen özne için sevgili, hayatına karşılık bir sevgilidir. “*Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş*”tur. (Karakoç 1998, 25) Bu boşluğun felçten başka anlamı yoktur. Bunun için aynalar kırık, bunun



için karantina kazanı yatak, bunun için Azrail'in düğünü. Bu felç durumu, Sezai Karakoç şiirinde beşerî planda yaşanan tek krizi, varoluş krizini doğurmuştur. Burası modern şiirin beşerin eksik kalmış, ona varoluşsal bir acı yaşatan yaralarından doğduğunu bir kez daha ispatlamaktadır.

Krizin somut göstergesi intihar fikridir. “Denedim” demektir. Ölüm fikri Karakoç şiirindeki ayrılık duygusunun içine yerleşiktir. Bu duygunun içindeki özdür. Bu öz sebebiyle o yaşadıkça yaşanan ayrılık süreklidir. Yaşadıkça hayat onda çöküntüdür. Bu sürekliliğin kesintiye uğratılmaması varoluş krizine, bu kriz de intihar fikrine yol açmaktadır. Karakoç’un şiirinde konuşan kişiye “Monna Rosa”yla gelen karanlık, gelen yalnızlık; “*Senin hatıran kadar büyük, yeni karanlık,*” (41) yeni yalnızlık bir türlü eskitilememektedir. Yeni karanlık yeni yalnızlıktır. Büyük bir uyuşma, ölüm içinde bir uyuşmadır sevgili “Monna Rosa”da: “*Denizin dibinde geziyor gibi / Ellerin, ellerin ve parmakların.*” (15) Denizin dibinde ses ve dünya yoktur. O ve sevgili, o ve ölüm vardır.

İntihar fikri Karakoç şiirine ilk şiiri “Monna Rosa”yla girer. İntiharla ikinci defa “Köpük”te, üçüncü defa “Taha’nın Kitabı”nda karşılaşırız. “Köpük” ve “Monna Rosa” paralellliği içinde intihar fikrinin tekrarlanması sevgiliye kavuşma bağlamında aynı duyguların, aynı arzuların yaşanması anlamına gelmektedir. İntihar fikri “Monna Rosa”da daha güçlüdür: “*Beyaz bir kayanın üstüne çıkıp / Göğsüme siyah bir gül takacağım / Batan güne doğru kurşunlar sıkıp / Kendimi boşluğa bırakacağım // Ayaklarımın altından geçiyor bir deniz.*” (35-36) “*Bir tüfeğin burunu havadadır / Ateş almak üzredir, mermisiz.*” (30) “*Ayaklarımın altından geçiyor bir deniz, bir deniz / Beni onun gözleri çağırıyor, duramam duramam.*” (36) İkinci alıntıdaki “mermisiz” kelimesi şiir üzerinde “kültürel” çalışma örneğidir. Karakoç “Köpük”te “denedik, iş yok onda” der. Bu düşüncesini “Taha’nın Kitabı”nda bir kez daha dile getirir: “*Artık işim yok (...)* / İntiharlarla elle başla hazırlanan ölümlele.” (Karakoç 1974, 36) İntiharın çoğul kullanımına dikkatinizi çekerim.

Bence “Monna Rosa”da geçen, “*Bir tren ışığına, güneşe çekmek seni*” (Karakoç 1998, 42) mısrası öznenin onu öldürme fikrini aklından geçirdiğini göstermektedir. Sevgiliyi bir trenin ışığına çekmenin anlamı budur. Mısranın ikinci kısmı, tıpkı “mermisiz” kelimesinde olduğu gibi, şüpheyi bertaraf çabasıdır. Turan Karataş’ın kitabında Karakoç’un vazgeçtiği “Yanlış Tren” başlıklı bir şiir var. Bence ordaki yanlış tren “Monna Rosa”daki trendir. Belki de ona doğru yapılmış bir tren yolculuğunun hatırasını taşımaktadır. Kitaba baktım; “tren” özneyi simgeliyor. Bu durumda sevgiliyi trenin ışığına çekmek, ölüm seçeneği dâhil, kavuşma özlemine yansıtıyor. Karakoç’un vazgeçtiği bu şiirde geçen bir mısra, “*Ağlar içimde boyuna kaderi çizilmemiş bebek*” (Karataş 1998, 227) mısrasında geçen bebek ile “Balkon” şiirinde geçen çocuk aynı çocuktur. Yine burada geçen, “*Seni sayıklıyor gece gündüz yanlış tren*” (227) mısrası kurucu unsur / temel mesele bağlamına yerleştirilebilir.

"Bir yumurta ortasında gece yarısı / Sen ey şair ki ellerini kollarını çarmıha gerdin" (Karakoç 1982, 8) mısraları Karakoç şiirinde sevgili algısının büyük bir açmaz üzerine kurulduğunu göstermektedir. İkinci mısradaki çarmıh kelimesi Meryem formu üzerinden algılanan sevgili yaklaşımını düşündürmektedir. Karakoç'ta kadın ve sevgili algısının temel boyutlarından birisi anneliktir. Annelik otomatik olarak çocuğa bağıntılıdır. Bence birinci mısra, evlenip mutlu bir yuva kurma, çocuk sahibi olma arzusudur. Çarmıh kelimesi imkânsızlığı göstermektedir. Bu durumda yumurtanın ortası hapishaneye, özneyi kitleyen, felç eden açmaza dönüşmektedir çarmıh kelimesiyle ve buradan çıkış yoktur. Üremenin simgesi yumurta hapishaneye dönüşmüştür. Çıkış için intihar seçeneğini açık bırakan açmazı aşmanın yolu Meryem formudur.

"Ölüm ki tabiatüstü hayatların meneceri / En yeni buluşu intihardır" (8) mısralarında ölümü, tabiat üstüne çıkararak tanımlamak bekâr ölüme duyulan merhameti göstermektedir. Burdaki "tabiat üstü hayatlar" öznenin kendine ve kendine benzeyen kişilere bir yükseklik kazandırması anlamına geldiği kadar, kişinin tabiata aykırı yaşamak zorunluluğu anlamına da gelmektedir. Hatta burada sadece bu anlama gelmektedir. Evlilik insanın tabiatıdır anlamı içkindir. Mesele bağlamında insanın tabiatı Karakoç şiirinde açıkça verilmiştir: "Oğlum, dedi, biliyor musun artık vakti geldi / Evlenmek bir âdettir, insanlık âdeti." (Karakoç 1986b, 33) "Oğlumuzun düğün dernek saadetini." (33) "Bu âdettir bu âdeti kimse değiştiremez." (33)

İlk üç bölüm, öznenin şehir hayatına, genel havaya karşı duruşu bağlamında belirli bir akış doğrultusunda intihar fikriyle bitmektedir. Bu doğrultu tabiat üstü (doğası dışı) bir hayat yaşayan kişinin, yine bir tabiat üstü durum göstergesi intiharla, tabiata aykırı, tabiatın dışında kalarak yaşanan hayatı buluşturma, bu örtüşmeyle yaşadığı duruma tepki göstermek istemesidir. Bu istek varoluş krizidir. İntihar, tabiata aykırı ölme isteği; bekâr ölüm, tabiata aykırı yaşanan hayat, bu krizin göstergeleridir. IV. bölümdeki, "Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder / Gün doğarken ve gün batarken / Sonra bir fil hortumunu dolar bitkilere" (Karakoç 1982, 8-9) mısraları krizin şiddeti kadar sürekliliğini de göstermektedir. IV. bölümdeki, "Karpuzun eskittiği gözlerim" (9) mısrasıyla "karpuz" kelimesi yanlış yaşanan, bekâr kalmış ölüm, insanın tabiatına aykırı doğa dışı durum sebebiyle, şiirde konuşan kişinin temel (yani varoluşsal) bir açmazını simgeler: "Konuşan sessiz bir tarihi yükselten karpuzun." (9) Bu mısrayı bir de şu mısralarla birlikte okuyalım: "Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder / Gün doğarken ve gün batarken / Sonra bir fil hortumunu dolar bitkilere / Bir karpuz ikiye bölünür bir hasta evinde / Yenilmemek üzre için ile birlikte." (8-9) "Ve siz ey bir karpuzu ikiye bölmenin / Ustalığma ermiş kutsal kişiler akşam sularında / Karpuzun eskittiği gözlerim / -Kim karpuzu onarır kim kaynak atar ona- / Konuşan sessiz bir tarihi yükselten karpuzun / Kırk derece." (9) Bu mısralar, öznenin içsel arınma işleminin başlan-



gıç noktalarıdır. Bu noktalar şiirde konuşan kişinin sevgili algısını, sevgiliyi yükseltilere fırlatarak dokunulmazlaştıracaktır. Bunun getirdiği kutsallık arınmanın somut göstergesine dönüşecektir.

IV. bölümde ölüm, “*Aklı fikri insandadır / En yeni buluşu intihardır*” (9) şeklinde tanımlanır. Bölümde merkezî duygu ve yaşantıya dönüşür. Karpuz kelimesiyle simgelenen aşkın tarihini [“*Karpuzun eskittiği gözlerim.*” (9)] yoğun bir şekilde ölüm duygusunu ve düşüncesini yaşatmaktadır. Fakat özne ölümü değerlendirirken soğukkanlıdır. Tecrübeye dönüştürülmüş, yaşantıdan süzülüp çıkarılmış sonuçlar üzerinden değerlendirilir ölüm. Örneğin intihar, kullanışsız ve antik bir şapka olarak tanımlanır. “*İntihar dedikleri patronu da sınıdık / Ağzını aradık iş yok onda / Kullanışsız ve antik bir şapka*” (9) mısralarında intiharın “patron” kelimesiyle açıklanması yaşanan çağa ilişkin bir durum tespiti olduğu kadar, günde iki kez ona kaş göz eden, (biri sabah vakti günün başlangıcı, biri akşam vakti günün bitimi,) ölümün niteliğini de göstermektedir. Biri burda olmak üzere bu şiirde üç yerde geçen şapka kelimesi Karakoç’un ilk şiiri “Monna Rosa” da da geçmektedir. İleride bu şapka İkinci Yeni’nin, hatta modern şiirimizin göstergelerinden birine dönüşecektir. Neredeyse bütün İkinci Yeni Karakoç’un şapkasını en az bir defa giymek ihtiyacı duyacaktır. Bence Cumhuriyet’in mecburiyetlerinden birinin toplumsallaşma süreci, 1950’li yıllardaki şiirde şapka kelimesinin kullanımına bakılarak, bu yıllarda tamamlanmıştır denilebilir. İkinci Yeni’nin şapkası şapka devriminin şapkasıdır.

“*Gül kokusunu alıyorsan seni ölüm çeker*” (9) mısrasında geçen gül kelimesi ilk şiirde (“Monna Rosa”) sevgili simgesidir. Sevgili, ölüme dairdir. Gül ile ölüm, koşutluğu Karakoç şiirinde imkânsız kavuşma göstergesidir. “Monna Rosa”yla başlamıştır.

V. bölüm, “*Gelin gelinlerin gecesini taşıyalım yatağımıza / Ki ölüm insanları kıra kıra varmadan yatağımıza*” (10) mısralarıyla başlar. Gelin ve dolayısıyla düğün, ölümle içerik kazanmaktadır. “*Bu yatak şimdilik kutlu yataktır*” (10) mısrasında geçen “kutlu” kelimesi evliliğe üstün, yüce, kutlu bir değer atfetmektedir. Konuşan öznenin, insana önerisidir. Ölüm, yukarıdaki, akli fikri insanda, yaklaşımını da hatırlayarak, tabiatın doğal sonucu olarak değil, mutlulukların, sevinçlerin düşmanı olarak tanımlanır. Bu negatif bakış, ölümü “köpek” şeklinde niteler: “*Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi / Bir köpek havlıyan en çok şafak aydınlığında.*” (10) Şehir manzarasında kadını havlayan köpekler ve gün ağarırken özne için bu gece de mi ölmedin dercesine kendini hatırlatan ölüm, erkekler ve ölüm, her iki yaklaşım da küçümseme içermektedir. Bölümdeki ölüm ve yatak ilişkisi sevgiliyle imkânsız kavuşmanın, ona dokunamayacağına, arzusunun gerçekleşmeyecek bir arzu olarak öznenin içinde kalacağına göstergesi; temel ve kesin ayrılık durumunun özne açısından yorumudur. Şafak vakti, yani taptaze bir hayatın başlangıç aşamasında fiilî durum, temel sonuç ölümdür: Yaşanacak

ne kalmıştır? Hadi yaşadın diyelim. Hayatın sonunda, yani akşam vakti, sonuç yine ölümdür: “Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder / Gün doğarken ve gün batarken / Sonra bir fil hortumunu dolar bitkilere.” (8-9) “Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi / Bir köpek havlıyan en çok şafak aydınlığında.” (10)

Ölüm fikriyle güçlenen, kalınlaşan ayrılık, çözümsüzdür. VI. bölüm bu sebepten Meryem simgesiyle başlar. Meryem “simge”sinin temel niteliği imkânsız bir durumu gerçekleştirebilmesidir. Özne, mucize istemektedir. Bu mucize onu sevgilisine kavuştursun istemektedir. Meryem, “kutsal bir çocuk” (10) doğurmuştur. Evlenmeden evlenmiştir. “Ölmeden ölen” özne de öylesine büyük bir imkânsızlık içindedir ki kavuşmadan kavuşma istemektedir. Gece yarısı yumurtanın sarısındaki çarmıh, sevgiliyle evlenip çocuk sahibi olmayı, bu mucizeyi istemektedir. İmkânsız durum, imkânsız durumla aşılma istenmektedir. Bu aşama sevgilinin mistifiye edilmeye, kutsallaştırılmaya, aşkınlaştırılmaya başlandığını göstermektedir.

“Akşam kente bir meryem gibi girer / Bir çocuk kutsal bir çocuk doğurur gibi.” (10) Şehre gelen “Meryem” değil, “bir Meryem gibi” gelen sevgilidir. Bir çocuk! Ona çok görülen bir çocuk! Kutsal bir çocuk “doğurur” gibi gelmektedir. Bölümün ilk dört mısrası, şehre gelen akşam, yorumuna da imkân tanımaktadır.

Bu kişilik, şehre “bir Meryem gibi”, “kutsal bir çocuk doğurur gibi” (10) gelen sevgili, şehre bir “karanlık” getirmiştir: “Her yönden bir ses yükselir bu karanlık nedir.” (10) Burada şehre gelen karanlıktan önce şehre de dikkat edelim. Şehir, şiir boyunca kurgulanan şehir, bir sentez şehirdir. Bütünüyle modern şehir değil; çünkü sabah vaktini haber veren horozlar bu yorumu geçersizleştirmektedir. Fakat bütünüyle eski dünyalar şehri de değildir. Şiirde geçen Haliç, Tophane, Şehzadebaşı kelimeleri bu şehrin İstanbul olduğunu düşündürmektedir. Sevgilinin şehre getirdiği karanlık, özne açısından ayrılığın karanlığıdır. Şehir açısından, öznenin karşı çıktığı şehir açısından, ulaşamayacağı bir aydınlıktır. Şehir karanlık ve çirkindir. Şehir negatif gösterge sayıldığı için tersinden sevgilinin getirdiği karanlık pozitif / ışıklı bir durumdur. Burada tarihsel bir kişilik olarak Meryem’i ve ona yöneltilen eleştirileri (karanlık) hatırlarsak, sevgilinin bütünüyle ışıklı yorumunu iyice somutlaştırabiliriz. Fakat özne açısından sevgilinin getirdiği karanlık ayrılığın karanlığıdır. Yoksa niçin ve hemen “Kurban kesilirkenki karanlık” (10) desin. Özne kurbandır. Kurban kesilirkenki karanlık bizi tekrar yukarıda işaret edilen varoluş krizine götürür. Ayrılık karanlığı kurban kesilirkenki karanlıktır. Karanlığı getiren sevgili, Hz. Meryem ve Hz. İbrahim ve Hz. İsmail simgeleriyle içselleştirilebilir ve böylece ayrılığın katlanılabilir. Kurban, Hz. İbrahim ve Hz. İsmail simgeleriyle karanlık içe alınmakta, bu simgelerle sağlanan dönüşüm sayesinde karanlık birlikte yaşanacak bir aşına yapılmaktadır. Seçilen kelimenin karanlık kelimesi olması, şiir boyunca sevgili / aşk bağlamında kabul edilemez bir durum şeklinde ortaya çıkan ayrılığın yadsınması anlamına gelmektedir. Bö-

lümde Hz. İsmail'den "bir çocuk" şeklinde bahsedilmesi ve "Mavi bir gül nöbeti" (10) şeklinde tanımlanması, bu şart ve seçenekte bile şiirdeki kişinin "gül", yani sevgili gelir umudu taşındığını ("mavi") göstermektedir. "Mavi bir gül nöbeti sertçe geçen / Omzundan arşlar dökülen." (10) Arşlar, içinde bir çocuğun da bulunduğu, sevgiliyle kazanılmış mutlu günler anlamına gelmektedir. Fakat, bir çocukları da olmuş ve mutluluk içinde kalmışlar, umudunun "sertçe geçen" ibaresi dolayısıyla bir anlık bir düşünce olduğunu anlıyoruz.

VII. bölüm, bir şairin mükemmellik gösterisi diyebileceğimiz bir mısrayla başlar: "Artık dünyanın yarısı ay yarısı güneş." (11) Sezai Karakoç, ilk şiiri "Monna Rosa"da Necip Fazıl'ın ve takipçilerinin modern şiirini eskitmiştir. Buradaki modernlikle varılacak, yapılabilecek aşamayı geçmiştir. "Keçiler keçiler incil sesli keçiler" (38) mısrası Necip Fazıl sesini ve söyleyişini, Türk şiirinin Necip Fazıl şiiriyle yakaladığı aşamayı kapsayarak aştığını, "eski" şiiri, şiirin yeni bir aşamasında bu aşamanın mantığı içinde eritebildiğini, yeni bir fikir olarak diriltildiğini göstermektedir. Aynı şekilde, "Monna Rosa"da eskitilmiş; ama Necip Fazıl şiirine yapışık örneklerin yanı sıra, takipçilerini eskiten mısralar da vardır. "Rüzgâr eser, yağmur yağar, tilkiler üşür" mısrası Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Ayva sarı nar kırmızı sonbahar" (Tarancı 1996, 186) mısrasını eskiten; ama Tarancı şiirine yapışık dursa da Tarancı'daki sifata karşılık fiille eskitmesi şiirimizin akaçağı doğrultuyu göstermektedir. "Artık dünyanın yarısı ay yarısı güneş" (Karakoç 1982, 11) mısrası da Tarancı'nın şiirimize getirdiği bu söyleyişin Necip Fazıl örneğinde olduğu gibi ondan kopartılarak bağımsız bir yenilik şeklinde serbest vezinde yeniden diriltildiğini göstermektedir.

VII. bölümdeki "karşılıksız borçlanan güneş" simgesi şiirde konuşan kişinin içsel arınması doğrultusunda anlamlandırılabilir. Bölüm, "her şey öbürüne ışık tutmakla görevli" (11) mısrasını toplum temelinde işletirken, mantık, "Birer birer yakılır bütün sağlık çarşafı" (11) mısrasıyla kesilir. Toplum temelli karşılıklı tesanüt "sağlık" çarşafının "birer birer" yakılmasıyla bitirilir. Bu bir hınç göstergesi olabilir. Orda, toplumda, "Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş"tur (Karakoç 1998, 25). Çünkü "Her köşe köşebaşları deniz dibi dişli köpeklere yurt / Köpekler bu dişlere sahip değil bu dişler o köpeklere sahip yani / Diş geriye geriye doğru uzamış uzamış incemiş yumuşamış tüylenmiş de bir köpek olmuş sanki." (Karakoç 1982, 11) İşte geldik Karakoç'taki bilinç akışı tekniğine. Sezai Karakoç'ta neredeyse hiç rastlanmayan bilinç akışı tekniği, bu teknikle yansıtılan psikoloji hınç yorumunu güçlendirmektedir. Buralar "Monna Rosa"daki "denizin dibinde dolaşır gibi, ellerin" anlamındaki mısralar, yukarıdaki köpek ve tüy simgelerinin çözümü de hatırlanarak sevgiliyle ilişki kuran bilinç altını göstermektedir.

VIII. bölüm, her gün yeniden yaşanan ayrılık duygusunun, düşüncesinin doğal sonucu saymamız gereken yalnızlığın "delilik" derecesinde yaşandığını / somutlaştığını gösterir: "Sabahları moditen akşamları equanil / Geliyor boyuna

*geliyor yalnızlığın gülmeleri.”* (11) Sezai Karakoç şiirinde yalnızlık durumu, sadece sevgili bağlamında değil, genel olarak “şiddetli” bir yalnızlık şeklinde yaşanır. Moditen, ve Equanil ilaç isimleridir. Moditen, şizofreni ve psikotik hastalıkların tedavisinde kullanılan antipsikotik bir ilaç; Equanil, anksiyete, aşırı heyecanlanma gibi durumların düzeltilmesinde kullanılan bir ilaçtır. “Yalnızlığın gülmeleri” ifadesi yaşanan durumu, ayrılığın katlanılmaz acısını izaha ihtiyaç bırakmaksızın göstermektedir. Acı bu denli yüksekse, aşma çabaları da aynı derecede yüksek olmalıdır. En yüksek derecede iki çözüm, intihar ve sevgiliyi Meryem formu üzerinden yaşantılamaktır. Meryem formu üzerinden yaşantılanan sevgili formu hem ayrılık, kavuşamamak meselesini çözecektir, hem de sevgili safiyet ve masumiyet içinde kalacaktır. Birinci seçenek intihar, şiirdeki ifadeyle “denenmiş”, yani sınanmış ve devre dışına çıkarılmıştır. Sezai Karakoç şiirinde, bütün şiiri gözettiğimizde, bu şiirin kişisi öz benliğine karşı tahripkâr değildir. Bu genel yaklaşım intiharın aşılmasında öznenin dayanak noktasıdır. Kalan seçenek, sevgili, Meryem formunda yaşatılacaktır.

Zor gelen “yalnızlığın gülmeleri” gerçeküstü bir tablodan aşarak gerçek çocukluk hatıralarının içinde, buraya gerçekçiliği kıran ince bir damar olarak yerleşir.

“Sabahları moditen akşamları equanil / Geliyor boyuna geliyor yalnızlığın gülmeleri / Denize kentler çizen kent iten kentler çeken / Ardına kentler bağlı / Kent tüküren kent soluyan bir gemi.” (11) Buradan, “Zülküfül Dağın bahçeleri” (11) mısrasına geçiş oldukça hızlıdır. Bu mısra, ve Zülküfül Dağı’yla gelen çocukluk hatıraları tam anlamıyla “kurtarıcı”dır. Şair şiirin sonuna kadar bulduğu bu güvenli atmosferden çıkmayacaktır.

“Zülküfül Dağın bahçeleri / Yalnız, orda açar özel bir peygamber çiçeği / Ağzı yakan özel bir peygamber çiçeği / Sultan Şehmus ve Veysel Karani / İncir yaprağıyla sildiler gözümü çocukken.” (11-12) Burda geçen peygamber çiçeği ve incir doğrudan “Monna Rosa” simgeleridir. “Monna Rosa”: “Peygamber çiçeğinin aydınlığında ara.” (Karakoç 1998, 39) Bu çiçek “Taha”da da geçmektedir (Karakoç 1974, 57).

VIII. bölümdeki “şiddetli yalnızlık” vurgusu özneyi geçmişindeki mutlulukla hatırladığı bir bölüme, çocukluk günlerine döndürür. Bu günler onu içinde bulunduğu durumdan çıkaracaktır. Bölüm boyunca, ve devamında şiir boyunca, geçmiş günlerin yeniden yaşantılanması, yalnızlığın şiddetini kırmaya, başarabilirse yalnızlığı geçersizleştirmeye çalışacaktır. Yalnızlık hak edilmemiş bir sonuçtur. Bu yaşanan yalnızlığı artırmaktadır. Acısını çoğaltmaktadır. İnsan; yalnızlık, yaşanan acı kabul edilemez bir duruma dönüştükçe en yakınlarına döner. İlk tepki en yakınını aramaktır. Bu konuyu konuşmak için değil, onunla konuşmak, onunla olmak için. Sezai Karakoç’un Ergani’de geçen çocukluk günleri, en sahici yakınları, bu günleri oluşturan unsurlarıyla birlikte bölümün sonuna ka-

dar sürmesi boşuna değildir. Çıkış onu bütünüyle benimsemiş yakınlarındadır.

Sabahları Moditen, akşamları Equanil gelen yalnızlık (Bir de Orhan Veli'nin tak takıştır gel'ini hatırlayın. Buradaki fark Gariple İkinci Yeni farkıdır.) onu gerçeküstü bir tablonun içinden geçirir. Yalnızlık, denizler üzerine şehirler kuran bir gemidir. Hem arkasına şehirler bağlıdır, onları sürükleyerek ilerler, hem de şehirleri tükürerek denizde dolaşan bir gemi şeklinde algılanır. Tam anlamıyla gerçeküstücü bir tablo, bir rüya, bir algı yaşantısıdır bu. Şehir yalnızlık yuvasıdır. Bütünüyle yalnızlıktan ibarettir. Üstelik şehirler deniz üzerinde kuruludur. Yani batacak, temelsiz. İşte bu denli keskinleşen yalnızlığı, bu karanlığı ona aşkı armağan etmiştir. Kendini yalnız ve yabancı bulduğu bu durumdan ve bu mekândan çocukluk günlerine dönerek çıkar. Yalnızlık saçarak ilerleyen geminin kökeni belki de “Monna Rosa”dadır: “*Parçalanmış gemiyi ve yırtılan yelkeni.*” (Karakoç 1998, 42)

IX. bölüm, VIII. bölümde yakalanan atmosferin (çocukluk günleri) kolayca terk edilmeyeceğini göstermektedir. Çocukluk günleri elde edilmiş, çalışarak kazanılmış, hak edilmiş bir ödül hükmündedir. Bölümde her defasında aynı uzaklığı koruyan kiraz simgesi bence sevgiliyle açıklanmalıdır. “*Uzanan bir yarı ölü eli kirazdan kiraza / Kirazsa hep aynı iraklığı bozmamakta korumakta / İçilemeyen bir su bardakta.*” (Karakoç 1982, 13) Hem sürekli aynı mesafede (uzaklık) kalan kiraz, hem ona uzanan yarı ölü el, içilemeyen bir bardak su ile birlikte “gerçekleşmeyen” aşkı gösterir. Bu mısraların devamındaki final bizi en başa, yalnızlık gülmelerinin yeniden değerlendirilmesine döndürür: “*Aklı düzeltmenin mümkünü kutsal balıklarla.*” (13)

Tek mısradan oluşan X. bölüm, şiiri ve meseleyi yeniden başlatmaktadır: “*Her şey bir kere daha yanlış gibi.*” (13) Varılan her sonuç yanlıştır. Bu öznenin kaderidir. Bu mısra her gün, sürekli yaşanacaktır. Bu mısra, imkânsız, çözümsüz bir mesele karşısında insanın durumunu gösterdiği kadar, öznenin, söz konusu ayrılığı kabul etmediğini de göstermektedir.

XI. ve XII. ve XIII. ve XIV. ve XV. ve XVI. ve XVII. ve XVIII. ve XIX. bölümler, yalnızlığın baskısıyla elde edilen çocukluk günleriyle doludur. Çağ ve modern durum bugünlerin içinden verilir.

XIV. bölümde, “*Bir avuç çıplaklık / Ve portakal büyü / Ve özgürlük sündükleri*” (15) mısralarında portakal “buğu”su “büyü”ye dönüşmüştür. Somuttan soyuta gidiş eğilimi diyebiliriz. Bölümdeki “özgürlük” kelimesi, sanki kurallardan sıkılmayı simgelemektedir. Biraz ilerideki, “*Yas mı sevinç mi / Ölümlük mü dirilik mi / Din mi barış mı / Savaş mı sevgi mi*” (15) mısralarında dinin barışın karşıtı olarak sunulması da düşündürücüdür. Bence mesele, şiirdeki konuşmacının, sevgili bağlamında kurallara, ilkeye, ahlaka bağlı kalmanın getirdiği “acı”ya eleştirisidir. Sadakate eleştirisidir; çünkü yerine bir başkasını koyamamıştır. XV. bölümde-



ki, "Her çocuğa birden anne olmayan" (15) mısrasıyla birlikte, gerçekleşmeyen kavuşmanın özlemini göstermekte ve bu durum isyan etmeksizin eleştirilmektedir. Benzer bir hususun bu sefer "Leylâ ile Mecnun" şiirinde dile getirilmesi ilginçtir: "Sıyrılmıştı bir kez daha / Bağlardan kayıtlardan akitlerden / Vücut sikan ruh bunaltan iplerden / Özgürdü çöl rüzgârları kadar özgür / Ve gençti hiç kimsenin olamayacağı kadar / Kar gibi eriyordu bütün acılar." (Karakoç 1986b, 69)

XVI. bölümde, XV. bölümden devam eden düğün kelimesi şiirdeki konuşmacının bireysel sorunu (ayrılık) bağlamında bir hınç nesnesine dönüşmüştür: "Düğün düğün böceği ve düğün çorbası / Eşeklerin aydedesi ayın öcü alındı mı." (Karakoç 1982, 15) "Eşeklerin aydedesi" ifadesi ve "öç" kelimesi düğünden hınç alma isteğini göstermektedir. XVII. bölümde hınç durumu daha bir netleşmektedir: "Dağlarda koyunlara çiçeklere ateş yakan / Böcek ezdiren bütün düğün böceklerini ezdiren." (16) Düğün yapamamak, ayrılık açısından çıkamamak. XVII. bölümde "kızlardan bir kokteyl" şeklinde tanımlanan düğün XVIII. bölümde "Ölümün düğünü"ne (16) dönüşür. Yukarıda yatakla ilişkili ölüm düğünle de ilişkilendirilir.

XX. bölüm, son beş bölümde (XIX. ve XVIII. ve XVII. ve XVI. ve XV.) sıkça vurgulanan, etrafında dönülen "düğün" olgusunun ardından, "Ben ölmedim yalnız kaldıysa da ayaklarım" (17) mısrasıyla başlar. Mısra da geçen "ölmedim" kelimesi, "Seni andım, ölmedim" (18) mısrasındaki "ölmedim" kelimesidir. Hitap doğrudan sevgilidir. Bu mısra Sezai Karakoç'ta aşk meselesini, sevgili algısını bütün netliği, bütün somutluğuyla göstermektedir: "Ben ölmedim yalnız kaldıysa da ayaklarım." (17) Ayrılık onu Moditen ve Equanil'in sınırlarına taşımıştır. Ölüm bana günde iki kere kaş göz eder ne demektir? Hayatın başında (sabah), hayatın sonunda (akşam) ve her gün fark etmiyor ne demektir? Böylesine büyük ve temelden yaşanan acı sevgili acısıdır.

XX. bölümde, "Karlar eridikte yönelirdik kadınlarla / Kuzeye batıya dağa doğru / Yüzümüzü biçirdi yılanmış soğuk" (17) mısralarında ilk defa "kadınlarla" denilerek öznenin "herkese" katıldığı bir birliktelik, bir uyumdan söz edilmektedir. Bu uyum, "Çamaşır yıkardı kadınlar kızlar / Biz çocuklar suda kışın giden" (17) mısralarıyla geri alınmakta, özne herkesler karşısında kendini yine dışarıya almaktadır.

"Ey bâkire su kasar yapan Meryemlerinle" mısrasında "bâkire su" (18) Meryem simgesi üzerinden kadını / kadınları simgelemektedir. Kadın onda bütünüyle safiyetin ve masumiyetin simgesine dönüşmüştür. Karakoç'un şiirinde önce sevgili Meryem simgesi üzerinden ideal formuna ulaştırılmış, sonra bu form kadın olgusuna dönüştürülmüştür. Bu mısrayla başlayan süreç, aşkın ve kendisinin mükemmel bir ifadesine dönüşen "Seni andım ve ölmedim" (18) mısrasıyla tamamlanmaktadır: "Bir bahar boyu yıkar kasarları kadınlar kızlar"

*çamaşırları / Çık arı sudan ey el değmemiş boya / Kasabaya inmemiş yani ölmemiş boya / Ey bâkire su kasar yapan Meryemlerinle / Işığa bakan ışıklı kızların gölgesini / Suya iten biz çocuk isalarınca / Seni andım ve ölmedim.” (18)*

Kadınlara, kızlara ilişkin bir çocukluk hatırasından yola çıkarak sevgili hatırlanmıştır. “*Seni andım ve ölmedim,*” (18) yaşanan acının büyüklüğünü ve varoluşa ilişkin yönünü göstermektedir.

“Köpük” büyük bir aşk şiiri olduğu kadar büyük bir yalnızlık şiiridir: “*İsa bu saçaktan saçığa atlarken / Eteklerinden bahçelere kan dökülen / Saçından sakalından geceye bir çiğ düşen / İsadır bu benim yanımda oturmuş bir taş / İki bin yıllık bir hece taşına / Taş nerde bitiyor nerde başlıyor İsa / Sürekli bir alışveriş var aralarında.” (18)*

Finalin ölümle bitmesi yaşanan aşka uygun bir son olduğu için değildir: O zaten ölümün içinde yaşamaktadır. “İntiharlar” aşılmış, ölüm hayat mekânına dönüştürülmüştür. Her anlamda onu cevapsız bırakan dünya, gerçek dünya, fizik dünya, dokunamadığı kızı ona çok gören dünya aşılmıştır. Şiirde konuşan öznenin kendisini paylaşabileceği, arkadaşlık kurabileceği, ifadesini bulabileceği tek kişilik Hz. İsa’dır. Sevgiliyi Meryem formunda ideal algıya kavuşturan özne için bu seçim son derece anlamlıdır. Bu seçenekte bile sevgiliye kavuşma, etrafında olma isteği göstermektedir. Hz. İsa simgesi üzerinden yaşanan mekân bir hece taşıdır. İki bin yıllık bir hece taşı, iki bin yıllık bir yalnızlıktır. İki bin yıllık bir adam, iki bin yıllık bir yalnızlık, iki bin yıllık bir ayrılık, iki bin yıllık bir aşk acısıdır. Taş nerde bitiyor, nerde başlıyor belli değildir, ölüm nerde bitiyor, Hz. İsa nerde başlıyor belli değildir. Aralarında sürekli, kesintisiz bir alışveriş vardır. Hece taşı, Hz. İsa, ve şiirde konuşan özne. Ve aralarında kesintisiz bir alışveriş. Hece taşı ölüm taşıdır. “*Başları üstünde hece taşları / Ne söylerler ne bir haber verirler*” (Yunus Emre) demektir. Özne için bu durum, ölümün içinde yaşıyorum, demektir.

“Köpük” finaldeki Hz. İsa simgesi, bizi yine “Monna Rosa”ya götürür: “*Asılmış bir adamın iki eli yağmura.*” (Karakoç 1998, 42)

Karakoç şiirinde konuşan kişi, bu kişi, aşk acısıyla iç içe geçmiş çaresizliği bir yaşantıya dönüştürmüştür. Özne, çaresizlik yaşantısını, aynı sertlikte yaşadığı ve dile getirdiği kültür kriziyle iyice derinleştirmiştir. Aşk yaşantısını ayrılık üzerine kuran özne, bu çekirdeği kültür ve tarih meselesinin de çekirdeği yapmıştır. Buradan bir tavır, bir isyan, bir savaş, rövanşist bir hareket şeklinde sistem kurucu bir fikir olarak tasarladığı diriliş fikrini üretmiştir. Diriliş fikri için Batı tarihindeki Rönesans (yeniden doğuş) kelimesinin seçilmesi Batı’dan rövanşı almak isteğinin göstergesidir. Aşk yaşantısının çekirdeğindeki ayrılık, Meryem formu üzerinden özneyi yaşatan; hayatta tutan ve yeniden üreten bir nitelik kazanırken, ulaştığı diriliş fikriyle simgelenen kültür ve medeniyet hareketi, bu



yeni aşama aşk acısını yaşanan kültür krizi içinde yeniden kavrayacaktır. Özne kendi bireysel acısıyla zaferini istediği aidiyet unsuru kültür ve medeniyetin açmazını yaşadığı acıda birleştirecektir. Bu sentez sevgiliyi bir kavrama dönüştürecek, artık bu kavramın sergilediği coğrafya, kültür, yaşantı söz konusu olacaktır.

Soru şudur: Kimin, hangi şairin şiirinde böylesine büyük, böylesine kuvvetli, böylesine tutkulu, böylesine muazzam bir ifadeye kavuşmuş bir aşk var? Hiçbirinin. Türk şiirinde, hangi şairde örneğine ancak klasik eserlerde, hatta eski masallarda rastlanabilecek büyük bir trajedi var?

Ben konuya devam edeceğim. "Köpük" analizinden sonra tekrar "Monna Rosa"ya döneceğim. "Monna Rosa"dan "Köpük"e kadar Karakoç şiirini sevgili algısı bağlamında kronolojik takip bana yazının girişinde sözünü ettiğim Meryem formuna kavuşan sevgili algısını verecektir. Buna koşut derinden yaşanan ayrılık acısının Karakoç şiirinin en temel ve beşerî özünü oluşturduğunu, "Köpük" şiiriyle bu hususun mükemmel ifadesini bulduğunu gösterdikten sonra, fikrin bulaşmadığı ilk üç kitabı, *Körfez*, *Şahdamar* ve *Sesler*'i, *Mükemmel Kitap* sevgili algısı sürecinde yeniden değerlendireceğim ve buradaki özün; beşerî özün, ayrılık meselesinin kültür ve medeniyet kavramlarına taşınarak burada yaşanan ayrılığın da özünü oluşturduğunu göstermeye çalışacağım. Meryem formuna kavuşan sevgilinin kültür, medeniyet unsuruna dönüştürüldüğünü, hayatın içinde bu niteliğiyle yaşatıldığını, bu itibarla da Karakoç'un sevgili algısının bir mazmuna dönüştürülerek modern şiirde yeniden kurgulandığını, bu açıdan Karakoç'un modern Türk şiirinde bu hususu yakalayan ve başaran tek şair olduğunu ileri süreceğim. Karakoç şiirinde kültür ve medeniyet unsurunun yaşadığımız hayatın bir enstrümanına dönüştürüldüğünü, modern Türk şiirinde ilk defa bu hususun modern hayatın içinde yaşantılandırıldığını, bu ilgiyi, bu bağı kurabilen tek şairin Sezai Karakoç olduğu söyleyeceğim. Sezai Karakoç kadar entelektüel bilgiyi, tarihi, kültürü, medeniyeti etinden, tırnağından, kanından bir parçaya dönüştüren ikinci bir şair çıkmamıştır. Fakat Karakoç şiirini sadece kültür, medeniyet, diriliş fikriyle okumaya yatkın bir kafa var. Bu kafa Karakoç şiirine kötülük etmektedir. Buradaki beşerî özü, insanı ve hayatı silikleştirmektedir. Örneğin Karakoç'ta çok fazla ay kelimesi geçiyor. Niçin? Çünkü "yalnız adam". Çünkü ay sevgiliyi simgeliyor. Ayın ikiye bölünmesi mucizesi Karakoç'ta kültürel bir veri değildir, aşkın gece ve gündüz şeklinde ve derecesinde ikiye bölünmesidir. Ayrılık acısıdır. Niçin bu şiirde defalarca düğün kelimesi geçiyor? Niçin çocukluk günlerinin geçtiği ortamlar bu şiirde çok geçiyor? Çünkü bir tek orda mutlu. Neden bu şiirde bütünüyle bugünde yaşayan insan bu şiiri sadece kültürle açıklama çabaları içinde eritiliyor?

Aşk; sevdiği kızı alma meselesi, Sezai Karakoç şiirinde atılım noktasıdır. Aşka dönülür ve antiemperyalizme, siyasete, kültüre, medeniyete, kâğıt endüstrisine varıncaya değin hayatın her yönüne, sığırır. Sevgili ve ona duyulan bü-

yük aşk, Sezai Karakoç şiirinde sistem kuran noktadır. Bütün şiir ve bu şiirin meseleleri bu nokta etrafına örülür. Tamamlayıcı unsur değil, kurucu unsurdur sevgili.

Konuya devam edeceğim.

#### Kaynakça:

- Karakoç, Sezai (Tarihsiz), *Hızır ile Kırk Saat*, Diriliş Yayınları: 1, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1974), *Şiirler II/ Taha'nın Kitabı / Gül Muştusu*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.
- \_\_\_\_\_ (1982), *Şiirler III / Körfez / Şahdamar / Sesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 4. baskı.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Şiirler IV / Zamana Adanmış Sözler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 3. baskı.
- \_\_\_\_\_ (1986a), *Şiirler V / Ayınlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 3. baskı.
- \_\_\_\_\_ (1986b), *Şiirler VI / Leylâ ile Mecnun*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Şiirler VII/ Ateş Dansı*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Şiirler VIII / Almyazısı Saati*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Şiirler IX / Monna Rosa*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2. baskı.
- Özbahçe, Osman (2006a), "İkinci Yeniden Sorumlu" başlıklı yazının içinde, *Kökler*, sayı: 12, Haziran.
- Özbahçe, Osman (2006b), "İkinci Yeninin Doğuşu", *Kökler*, sayı: 11, Mart.
- Atılâ, Osman (1950), *Memleket Şiirleri*, antoloji, CHP Halkevleri Bürosu Yayınları, Ankara.
- Atlansoy, Hüseyin (1989), "Alenen Eleni", *Albatros*, sayı: 4, Ocak 1989. Bu şiir Atlansoy'un kitaplarında geçmemektedir. Altı bölümlü şiir şöyledir: "Alenen Eleni: *Ben seni tanımam Eleni // Artık işletmeler somya kullanıyor Eleni / Seninse parmağında hâlâ yüzüğün var / Her yanın çevrili yengelerle / Konuştukların hep mi duvar Eleni // Seni birileri hiç duymaz mı / Haliç mavi olur da / Senin gözlerin / Mavi kalmaz mı // Hüznün siyah halkalar olur da yüzünde / belki dönersin bir tabut olup gündüzüne // Senin sabahın doğumundur, bunu bil Eleni / Şunu da bil; bunca konuştuğum boşunadır / Sen beni tanımazsın Eleni // Bu şiir kimdir bilinir mi / üstelik sualımiz yanlış değildir Ey Ahali."* Şiirin tamamı Sezai Karakoç'un ilgili bölümünden doğmuştur. Ayrıca Eleni, işletme, somya (karyola), duvar, Haliç, mavi, tabut, ölüm "Köpük" bağıntısını ortaya koyan somut göstergelerdir.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1996), *Otuz Beş Yaş / Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul, 11. baskı.
- Karataş, Turan (1998), *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2006), *Şapkam Dolu Çiçekle / Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2. baskı.

## KÖŞE

1.

Saçlarını kimler için bölük bölük yapmışsın  
Saçlarını ruhumun evliyalarınca örülen  
Tarif edilmez güllerin yankısı gözlerin  
Gözlerin kaç kişinin gözlerinde gezinir  
Sen kaç köşeli yıldızsın

Fabrika dumanlarında resmin  
Kirli ve temiz haritaları doldurmuşsun  
Hâtırasız ve geleceksiz bir iç deniz gibi  
Aşka veda etmiş topraklarda durmuşsun

Benim geçmiş zaman içinde yan gelip yattığıma bakma  
Ben geleceğin kara gözlü zalimlerindenim  
Bir tek köşen bile ayrılmamışken bana  
Var olan ve olacak olan bütün köşelerinin sahibi benim  
Ben geleceğin kara gözlü zalimlerindenim  
Sen kaç köşeli yıldızsın

...

(1954, Nisan)

## “Evlerinin İçi Yeni Güllerden”

Mehmet AYCI

“Odarları köşeli/Gül ü reyhan döşeli”

Yola çıkıyorsunuz. Yola evden çıkıyorsunuz. Yahut eve varmak üzere yola çıkıyorsunuz. Azığınız olmalı. Azığınız size yetenden fazlası olmalı. Buna “Hızır hakkı” demiş halkımız. Yoldayken yanınızda Hızır yürüyormuş gibi, Hızır’la yoldaşmışsınız gibi, sofranızda Hızır’ı konuk edecekmişsiniz gibi bir bilinç bu. Sezai Karakoç’un Türk şiirindeki varlığını hadi -bize göre diyelim- en uygun anlatan tabir “Hızır hakkı” olmalı... Türk şiir yolculuğunda geçmişi ve geleceği hayatın yaşanan anıyla bütünleştiren, bunu bir çeşmenin akışı gibi bir doğallıkla, bir annenin anneliği gibi fitri şiirine yansıtan bir şair Karakoç. Ne kadar zihin ve idrak bölünmesine maruz kalırsak kalalım, ne kadar yoksullaşırsa yoksullaşsın çıkınımız, ne kadar mahzunlaşırsa mahzunlaşsın çeşmelerimiz, tek şiiriyle bile, o bölünmeyi ortadan kaldıracak, o yoksulluğu yeşertip bahçeleştirecek, o çeşmelerin mahzunluğunu suların parmaklarıyla giderecek bir bütünlük, bir yeşertme ve yaşatma bilgisi taşıyor şairin şiirleri...

Bu şiirlerden birisi de kuşkusuz “Köşe”.

“Ruhumuzun evliyalarınca örülen” saçların kimler için bölük bölük yapıldığından ve çağın insanı bölen/çoğaltan/sıradanlaştıran fotoğrafından başlayan şiirin “bölünmez bir şair” diliyle, “sen bölünmez bir annesin/bir çeşme” dizeleriyle tümlenmesi/tamamlanması da az önce arz ettiğimiz yargımızı doğruluyor.

Kadının, yani son kimliğinde annenin, zamanla kadınlığından ve anneliğinden uzaklaşarak anamalcı çarkın o rahatsız edici görüngüsünde/görüntüsünde, kirli ve temiz haritaları doldurmasının, o çarkta hatırasız ve geleceksiz bir döngüye kapılmasının rahatsızlığıyla başlıyor şiir ve tespitten sonra ona ait olan/ait olması gereken “köşenin” müstesnalığı/mutenalığı anlatılıyor şiirin ikinci bölümünde. Ayna döşeli, kabartama bahar olan, yeni güllerden ev içinde rahatsız eden “sağ köşedeki entari sol köşedeki şapka” şairi “katil suların ortasına bırakıyor”. O şapka ilk bölümdeki “fabrika dumanlarındaki resme” dâhil çünkü...

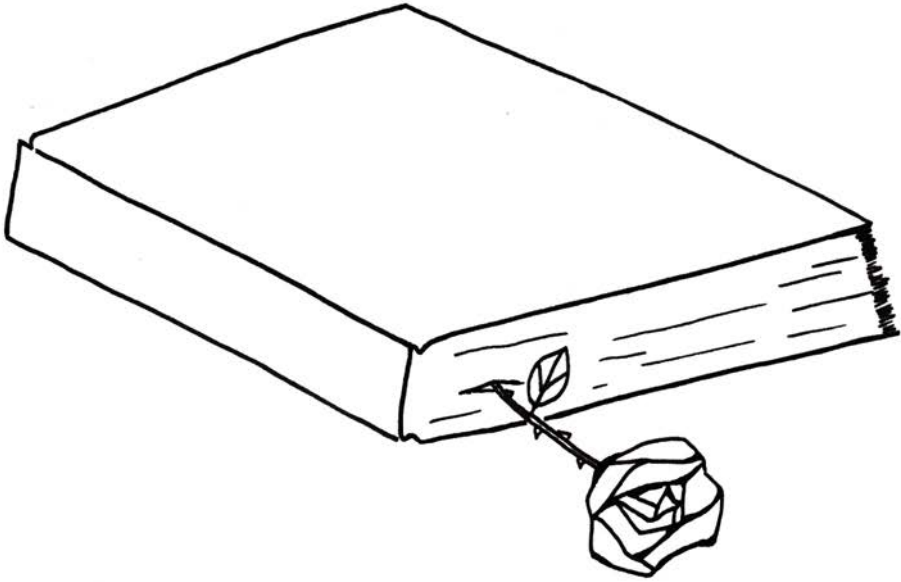
Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

Üçüncü bölümde, ev içine layık görülen, evin içini ev içi yapan, doğrusu evi içiyle birlikte ev yapan annenin/kadının, şairin köşesini “deli kılan” kendi fitratıyla gerçek hayat arasındaki kalmışlığından doğan gerilim had safhaya çıkıyor. Zaman olarak “hikâye” kipi kullanılması tesadüfi değil... Sığınılacak bir köşesi kalmadığına dair aymazlık içerisinde olan insanın/kadının yine kendi sığınağını içinde taşıdığına dair eşsiz bir metin var karşımızda... Gözleri merhametin kendisi olan, gelişi rengârenk, insanı ağlatan yağmurlar yağdıran, bunu hem aslı hâliyle, hem taşıdığı potansiyel itibarıyla şaire söyletmeyi zorunlu kılan bir atmosfer...

“Leyla” merkezli dördüncü bölümde ise, geçmişi, şimdiki ve geleceği aynı anda yeniden inşa edebilecek, başkalaşmayan, kendi kalan bir “kadın” kimliğiyle, bu kimliğin bulunmasının kayba meydan vermeyeceği vurgusu yer alıyor.

Şiirin beşinci bölümü evrensel olanı biz kılan, İstanbullu kılan, aynı zamanda “/Öyle büyüyor öyle çoğalıyorsun/İstanbul kalmıyor/” dizeleriyle dünyaya yapılan iyiliği evrenselleştiren, yeni çağlarda “huzur köşesi” aranacaksa bunu kendi içimizdeki köşelerde, insanlığımızın köşelerinde aramamız gerektiğini vurgulayan bir kararlılık var.

Yargı cümlelerini affedin lütfen, biz okuduk ve bunu anladık “Köşe” şiirinden... Köşe bir aşk şiiri diyenleri şiir haklı çıkarabilir dil katmanına sahip... Ne var ki köşe “aşkın” bir şiir aynı zamanda...



SKM

ÇİZGİ: İSMAİL SERT

# Sezai Karakoç'un Şiiri Üzerine Bir Toplantı

**Yöneten** Mehmet NARLI  
**Katılanlar** Rasim ÖZDENÖREN, Hicabi KIRLANGIÇ,  
İbrahim DEMİRCİ, Turan KARATAŞ, Ali KARAÇALI

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

**Mehmet Narlı:** *Sezai Karakoç'un şiiri merkezinde sohbet etmek üzere toplanmış bulunuyoruz. Katıldığımız için teşekkür ediyorum. Hemen konuya girelim ve müsaade ederse Rasim Bey'den başlayalım. Sezai Karakoç'un şair kimliğinin oluşmaya başladığı -sizin de teneffüs ettiğiniz- kültür ortamı konusunda nasıl bir çerçeve çizilebilir? Sezai Karakoç'un şiirindeki kültürel varlığın, sembollerin belki dilinin kaynakları neler olabilir?*

**Rasim Özdenören:** Durumu belki iki başlık altında toplamamız mümkün olabilir. Bir, Sezai Karakoç'un yazmaya başladığı dönemdeki edebiyatımızın durumu ne idi, şiirin durumu ne idi, nereden geliyordu, nereye doğru yöneliyordu? Bir sorumuz bu olabilir. Öbür soru, doğrudan doğruya Sezai Karakoç'un kişisel birikimi, kendi kişisel birikiminin kökleri, kökenleri nereye doğru uzanıyor idi? O kökler ve kökenler ile yazmaya başladığı dönemdeki yani 1950'li yıllardaki şiirin yönsemesi arasında bir bağlantı, bir korelasyon

kurulabilir mi? Bu soruların cevabını aramalıyız. 1950'li yıllarda Türkiye'de şiir alanının, sadece şiir değil mesele öyküde de böyle bir yönseme var, kısmen, tam diyemiyorum, bazı örneklerle romanda da bu yönsemeyi görebiliyoruz, iki türlü yönseme var. Bir defa Garip şiirinin, Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirinin etkilerinin doludizgin devam ettiği bir dönem, 1950'li yılların özellikle ilk yarısı. O şiirin özelliği ne idi, Garip şiirinin özelliği? Bir defa şairaneliği dışlayan bir şiir. İki, nükteyi şiire dönüştürme çabası. Ne ölçüde dönüştürebilmiş, ne ölçüde şiir olmuş; onu tartışmıyoruz, bir veri olarak kabul ediyoruz. Nükteyi şiire yedirme, şiirin içinde eritme çabası var. Şairaneliği dışlama çabası var. Bu bir bakıma da Türk şiirinin o döneminde çok kötü örneklerinin verildiği, kolaycılığa kaçan bir, tırnak içinde, "şairler nesli"nin sökün ettiği bir dönem olarak düşünülebilir. O yılların edebiyat dergilerine ben, bazılarını öne almak suretiyle, şu anda isim vermek istemiyorum, bazı dergi-





lerimiz bir şairler mezarlığı hâline dönüşmüştür. Ben mesela test için bazan arkadaşlara soruyorum: Şu şairi tanıyor musun? Burada yine isim veremeyelim, isimlerini duymamışlar. Fakat o dönemde ödül kazanmış, nam yapmış şairler bunlar. Bugün ismini cismini hatırlamıyoruz bu tür şairlerin. Ama Orhan Veli tarzında yazmışlar, zamanında beğenilmişler, bir kısmı ödül almış. Böyle bir şiir hengâmesinin olduğu bir dönem. Ama öte yandan bu şiire karşı koyan başka şairler de var. Attila İlhan bunlardan birisi, yeniden onun şiiriyle *Sisler Bulvarı* olsun, *Yağmur Kaçağı* olsun, diğer verdiği örnekler olsun, münferit şiirler olarak *Pia* şiiri mesela, *Emperyal Oteli* hatırlamıza geliyor. Bu şiirler ise yeniden, her ne kadar kendisi sosyal gerçekçi diye tanınmak istiyor idiyse de o dönemlerde, aslında bireysel ve bir anlamda da romantik şiirin önünü açmış, artı şiir söylemi itibarıyla da şa-

iraneliğe yeniden bir hayat şırınga, bir dirim şırınga etmiş bir şairimiz. Aynı şekilde Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı bir istisna tutabiliriz. Fazıl Hüsnü Dağlarca gerçi o yıllarda bir anlamda da yalpalayan şairlerin arasında da sayılabilir, fakat her hâlükârda bugün Fazıl Hüsnü Dağlarca dediğimizde hatırlamıza gelen Çocuk ve Allah'ın 1930'lu yıllardaki şiirin devamını yazmasa bile ideolojik diyebileceğimiz şiirlerinde bile *Batı Acısı* diye mesela bir kitabı vardır onun, o şiirlerinde bile dilin imkânlarını zorlayan bir söylemi benimsiyor. Şimdi Sezai Karakoç'un ortaya çıktığı dönem de şiirimizin bu dönemine rastlıyor, 1950'li yılların başlarına, 1951, 1952 ve devam eden yıllarda yazdığı şiirler. Bu şiirlerin bir kısmı Sezai Karakoç'un *Şahdamar* kitabında yer aldı. *Sultanahmet Çeşmesi*, *Kapalıçarşı* şiiri, *Şahdamar* adını taşıyan şiir, bunlar daha çok Türk kültürünün tarihini, metafizik alt yapısını

dile getiren şiirler. Öte yandan 1950'li yılların özellikle ikinci yarısından itibaren başlayan İkinci Yeni şiiri olmuştur ki asıl büyük değişim, bu münferit değişiklerin dışında yani, Attila İlhan'ı bir tarafa bırakırsak münferit bir çıkış olarak, Fazıl Hüsnü'yü bir tarafa bırakırsak münferit bir çıkış olarak, bir toplu çıkış olarak 1955'lerden başlayarak yeni bir şiir yönsemesi, İkinci Yeni şiir yönsemesi olduğunu görüyoruz. Bazıları Sezai Karakoç'un bazı şiirlerinin de İkinci Yeni'nin başlangıcını oluşturduğu iddiasında bulunuyorlar. Ben kişisel olarak Sezai Karakoç'un İkinci Yeni şairi olduğunu kabul etmekte biraz tereddüt gösteriyorum. Nedenleri var, eğer vaktimiz varsa, onun nedenlerine girebiliriz.

**Narlı:** İkinci Yeni şiiri ve Sezai Karakoç şiiri ilişkisini de konuşabiliriz ama şimdilik kaynaklar konusunu sürdürmek istiyorum. Şiirindeki kültürel, tarihsel kaynaklar... nasıl temas kurulmuş olabilir? Buradan tekrar devam edebilirsiniz.

**Özdenören:** Ben sözlerime başlarken konuyu ikiye ayırmıştım: Bir, dönemin şiiri neydi; iki, kendisinin birikimi neydi? Madem ayrıntıya girmeye vaktimiz olmayacak veya arkadaşlara fırsat vermek bakımından uygun olmayacak, onun birikimine birkaç cümle ile değineyim. Sezai Karakoç, daha ortaokul çağlarından itibaren Doğu edebiyatına, bu edebiyat kelimesini geniş anlamda kullanıyorum, literatür anlamında kullanıyorum, salt edebiyat ürünleri anlamında kullanmıyorum, edebî veya edebiyat

dışı olsun, Doğu literatürüne aşına, tasavvufa aşına. O kültürden geliyor, o kültürle beslenmiş. Artı, güncel edebiyatı da izliyor. Dolayısıyla Doğu literatürüyle, burada Doğu literatürü derken onu da açıklamam gerekiyor, Osmanlı edebiyatını da buraya dâhil ederek söylüyorum Doğu edebiyatını. Sezai Karakoç hem bu edebiyata aşına hem yeni şiirin yönsemelerine aşına. Kendisi de aktüel olarak içinde bulunduğu bir dönemi yansıtıyor şiirlerinde. O açıdan özelliği var. Bu şu bakımdan önemli, çoğu kişiyi anakronizme düşürebilecek olan bu yönsemeler onu bu riske düşürmemiştir. Tam tersine çağının şairi olma yolunu açmıştır ona. Böyle bitirmiş olayım bu bahsi.

**Narlı:** Ben o zaman hem bu noktayla bağlantılı olarak hem de yeni bir kanal da açarak İbrahim Bey'e sorayım. Rasim Bey'in ortaya koyduğu dönemi içinde Sezai Karakoç'u bu dönemden ayrı/farklı kılan özellikle dili midir yoksa şiirindeki kültürel atmosfer midir? Bunlara bağlı olarak Sezai Karakoç'un şiirlerindeki, mesela tahkiye şiir için bir risk teşkil etmiş midir, etmemiş midir? Yoksa ona yeni nitelik mi kazandırmıştır?

**İbrahim Demirci:** Sorunuza bütünüyle bakacak olursak her bir cümleciği için dakikalarca ve uzun uzun konuşmak, -araştırma yapmak hatta gerekebilir. Sezai Karakoç'un genel olarak Cumhuriyet Dönemi edebiyatı içinde İslamcı ya da yeni İslamcı denebilecek bir kümenin başında görüldüğünü, gösterildiğini biliyoruz

ve öncesinde Necip Fazıl Kısakürek gibi başka bir büyük şair var. İnanç ve dünya görüşü bakımından Necip Fazıl Kısakürek'in izinde gidiyor olmakla beraber Sezai Karakoç, bir sanatçı olarak, bir şair olarak Necip Fazıl'a öykünmeyi aklından bile geçirmemiştir. Dil tutumu olarak da onun dilinden oldukça farklı bir dili vardır, hem şiirinin biçimi bakımından, hem kullandığı sözcük dağarı bakımından oldukça farklıdır ve Sezai Karakoç bu bakımdan Müslüman şair hatta İslamcı şair olarak bir Müslümandan, İslamcıdan beklenen muhafazakâr tutumun dışında davranmıştır, özellikle dil konusunda. Diyelim ki *Büyük Doğu*'da uydurma Türkçe, uydurukça ile ilgili o kadar hücum diyebileceğimiz alaycı yargılar, değerlendirmeler vardır ve fakat Sezai Karakoç'un şiirinde bu küçümsenen, yargılanan, dışlanan sözcükler rahatlıkla kendine yer bulabilmektedir. Dolayısıyla Sezai Karakoç'un dil tutumunun biçimci olmadığını, özü gözettğini ve kendisinin eğitim aldığı koşullara uygun olduğunu, yani 1940'ların ortaöğretiminde okutulan kelimeler ya da 1950'ler Nurullah Ataç'ın falan da dil bakımından kâle alındığı bir ortamda, çeviri edebiyat biliyoruz Millî Eğitimin yayımladığı klasikler vesaire onları daha ortaokulda, lisede öğreniyken okumuştur. Yabancı dil olarak Fransızca'yı okumuştur ve Fransızca'yı çeviri yapabilecek düzeyde bilmektedir. Dolayısıyla Sezai Karakoç yetişirken karşısına çıkan bütün dillere, sözcüklere sanki aynı rahatlıkla kucak

açmayı, işine geleni kullanmayı rahatlıkla yerine getirmiştir. Önyargılı, tutucu, ayıklayıcı denebilecek bir bağınazlık içinde olmamıştır, dil konusunda.

**Narlı:** *Ara cümle olarak, bu güven nereden geliyor? Bu kompleksiz, dile öyle yaklaşma.*

**Demirci:** Sanıyorum bu tutuma, biçimciliğin çıkar yol olmadığını, asıl olanın öz olduğunu fark eden bir sağduyu diyebiliriz. Bu konuda ona kılavuzluk etmiş bir kimse olduğunu zannetmiyorum ben. Bunun onun kişisel sezgisinden ve tercihinden kaynaklandığını düşünüyorum. Rahattır, yani İslam Toplumunun Ekonomik Strüktürü'nü yazıyor, strüktür kelimesini rahatlıkla kullanıyor ya da ne bileyim, aynı zamanda bir çeşit Sezai Karakoç'un şiirinin ve düşüncesinin de özeti sayılabilecek birkaç cümle: *"Evrim günlük sularla / Devrim irinle kanla / Bizse dirilişi gözlüyoruz / Bengisu, bengisu, kayna ve çağla."* Yani "evrim", "devrim" ve "diriliş". Bu üç sözcük dünyaya bakış, hayata bakış konusunda genel olarak dünyada görülen tutumların, yaklaşımların bir çeşit formülü sayılabilir. Yani hayatı doğal akışına bırakırsınız; evrim, günlük sular dediğimiz şey böyle bir şeydir ve siz de o akış içinde sürüklenirsiniz ya da olup biten dünya gerçeğine karşı yıkıcı, yeniden yapmak üzere yıkıcı, devrimci bir tutum benimsersiniz ki bunun tarihte örnekleri de var: Fransız İhtilali, Bolşevik Devrimi ve sonra belki 23 devriminden söz edilebilir. İrin ve kan kelimelerini kullanıyor Sezai Karakoç, yani devrim denen yön-

temin pek de insanî olmadığını, büyük acılara ve çirkinliklere yol açtığını işaret ettikten sonra “diriliş” dediğimiz ve kendisinin kavramsallaştırmaya, içini doldurmaya, felsefesini yapmaya çalıştığı, -aynı zamanda bir düşünce hareketi gövdesi de kazanmıştır bence- bunun bir çeşit hayatı, tarihi belirleyen, Tanrısal bir akış olduğunu ve bu akışın içinde insanın tercihleri ve müdahaleleri kadar ve belki onlardan da çok Tanrı'nın isteğinin, iradesinin belirleyici olduğunu âdeta hatırlatıyor. Kullandığı kavram “bengisu”. Bengisu, ab-1 hayat. Ab-1 hayat aynı zamanda bir simgedir. Hızır aleyhisselam kıssasıyla da ilişkilendirilen bir şey. Sezai Karakoç ab-1 hayatı da kullanır şiirlerinde ama orada bengisu diyor ve bengisu, bize aynı zamanda İslam öncesi Türklüğü de en azından dil kaynağı olarak hatırlatan bir ifadedir. Dolayısıyla Sezai Karakoç'un şiiri ve dili, bütünüyle Türkçenin tarihini ve İslam tarihini, -hatta İslam tarihi derken Âdem'den bugüne İslam tarihini anlamamız gerekiyor- çünkü Sezai Karakoç'un en önemli vasıflarından birisi de evrenselliğidir. Bu evrensellik hem mekân düzleminde yani Türkiye, ülkemiz toprakları, Orta Doğu coğrafyası düzleminde ve fakat mesela Avrupa'yı ihmal etmez. Macaristan'da olup bitenlerle ilgili duygularını yazar, Cezayir'de olup bitenlerle ilgili tepkisini ortaya koyar, Polonya için mısralar bulabiliriz onun şiirinde. Hem mekân olarak bir evrenselliği hem de zaman olarak Âdem'den bugüne süren insanlık macerasını kendi benliğinde biriktirmiş,

özümsemiş ve yoğurmuş ve insanlara da hangi noktalara, nasıl değer vereceğimizi kaydederek sunmuş, sunabilmiş bir büyük sanatçı ile karşı karşıyayız. Yani Sezai Karakoç şiirde de düşüncede de ön yargısız ve kompleksiz, derinlemesine, çok yönlü bakmayı deneyen ve bunu başaran bir sanatçıdır. Dolayısıyla şiirinin ilham kaynakları arasında bir yandan peygamber kıssaları, evliya menkıbeleri, Diyarbakır'dan Zülküf'ül dağından, Karacadağ'dan aldığı yerli motifler rol oynadığı kadar, Fransız şiirinden, Batı düşüncesinden de birtakım çizgilerin, figürlerin bulunması çok normal ve bunu biz onda hiç yadırgamıyoruz. Bence çok önemli yanlarından biri de sanat çabasını böyle artistik bir duruş ya da afi ile sınırlayamayacağımız, bir çeşit varoluş sorunu olarak gören ve öteki bütün eylemleriyle, yazılarıyla, dergisiyle de bu sanat tutumunu bütünleştiren bir sanatçı. Yani insan Sezai Karakoç ile düşünür Sezai Karakoç, şair Sezai Karakoç birbirinden ayrı ve uzak değiller. Tam tersine birbirlerini bütünüyorlar.

**Narlı:** *Gelenek bağlamında da bir giriş yapalım istiyorum. Turan Bey'e yönelelim: Garip şiirinin reddiyeci tavrından sonra 50'lerde gelenekle temas geçmek isteyen şairler, şiir hareketleri var. Kimi biçimci yaklaşmış, kimi özcü yaklaşmış. Gelenekle temasları da elli altmış yıldır çeşitli şekillerde ele alınıyor. Tam bu farklılıklar içerisinde Sezai Karakoç'un hem form olarak, hem öz olarak gelenekle teması ve geleneği algılaması konusunda ne söylersiniz bize.*



**Turan Karataş:** Sayın Narlı, en zor soruyu bana sordun. Gelenek, Sezai Karakoç'un poetikasında da önemli yer tutan bir meseledir. Şair önce geleneği yoklar, onunla hesaplaşır, bir bakıma geleneğin içinden kendisine yeni bir alan açar ya da oraya eklemelidir. Buna benzer, bu mealde cümleler var *Edebiyat Yazıları*'nda. Aslında Sezai Karakoç'un ilk yazdığı şiirlere baktığımızda bir hususu gözden kaçırmamak lazım, İbrahim Bey'in dediği doğru, elbette diliyle, duruşuyla, tavırla yeni bir şair Karakoç şiirimizde. Fakat "Monna Rosa"nın bazı mısralarında, ondan önce yazdığı ve kitaplarına hiç almadığı, "Sabır" adlı şiir denemesinde etkiler var Necip Fazıl'dan. Fakat bunu çok çabuk, çok erken fark eden, bu şiirin artık miadının dolduğunu anlayan zeki, şiir bilgisi yüksek bir şairle karşı karşıyayız. Dikkat ederseniz "Monna Rosa"nın ilk bölümü ölçülüdür, mısralar beşlikler hâlinde kümelenmiştir. Kafiye-lidir, çok zengin bir kafiye düzeni vardır bu ilk bölümün. İkinci bölümde ve üçüncü bölümde bundan vazgeçer şair, dördüncü bölümde tekrar ölçü ve uyağa döner. Bir arayış, bir yoklama sanki "Monna Rosa"daki biçimsel kaygılar. Fakat o yıllarda ve öncesinde Sezai Karakoç'un kendi dönemi şiiriyle beraber klasik şiiri okuduğu anlaşılıyor. Hatıralarında da söylüyor bunları. Fakat bu klasik şiir esintileri, etkileri ya da Sezai Karakoç'un şiirindeki görüntüleri çok sonraki yıllarda bir kıvama girecektir. Yani yeni bir söyleyişle karşımıza çıkacaktır. Söz gelimi, *Ateş Dansı* kitabında, adını

"gazel" koyduğu şiirlerin yazılması, geçmişe bağlılığın, klasik şiiri tevarüs etmenin bir göstergesi. Ben bundan şunu anlıyorum, *Şiirler IV'e* -Zamana Adanmış Sözler'e-gelinceye kadar Sezai Karakoç yepyeni bir şiir ortaya koyuyor. Bu şiiri kurarken mutlaka Türk şiir birikiminden, seleflerinin ortaya koyduğu şiirden yararlanıyor ama bunun kendi şiirinde ne sesi var ne küçücük bir işareti. Belki simgeler olarak görünürlüğü var. İbrahim Bey'in dediği gibi Batı şiirinden figürler var, görünümler var. Evet, Doğu'dan da esintiler var. Sezai Bey, hatıralarında yani şiir yazıldıktan yıllar sonra, "Monna Rosa" gül mesnevisi gibi okunmalı" dedi. Ben şöyle anlıyorum giderek, düşününce, biz şairleri, yazarları, düşünce adamlarını iki türlü okumalıyız. Bir, kendi eserlerinin vücut bulduğu şartların içinden okumak ki bu daha sağlıklı bir okuma gibi geliyor bana. İki, her şey tamam olup bittikten sonra geriye doğru okumak. Burada bazı yanlışlar ortaya çıkabiliyor. Bugünden geriye doğru okursak Sezai Karakoç'un ta baştan beri klasik Türk şiirini tevarüs ettiğini ve onu bir şekilde yenilediğini falan düşünürüz. Bana göre böyle değil. Bu sanki sonradan depreşen bir şey. 70'li yıllarda Turgut Uyar başka biçimde deniyor. Hatta onun öncesinde Behçet Necatigil'in denemeleri var.

İkinci Yeni şiiriyle ilgili de birkaç şey söylemek isterim. Bugünkü birikimle okursak, mesela Rasim Bey'in dediği İkinci Yeni'ye uzak tutma düşüncesine varırız. O dönemin içinden, şairin o yıllardaki diğer tavırları

ve ürünleriyle birlikte okursak bunu yapamayız. Orada yayımlanan ürünler, o tarihsel okumalar, bir arada oluş, şiirlerdeki benzer özellikler. Ben biraz daha ileri gittim, İkinci Yeni'yi başlatan Sezai Karakoç dedim. Onun 1953'te, 54'te, 55'te *İstanbul* dergisindeki şiirleri okunursa ne demek istediğim daha iyi anlaşılır.

**Narlı:** *Bunu biraz açalım mı? Yani dil, gelenek, insan algısı olarak mı? İkinci Yeni'yi başlatacak kadar önemli saydıran şey nedir o şiirlerde? İkinci Yeni'nin temel bazı ilkeleri olmalı ki bunu başlatmış.*

**Karataş:** Tabii sürrealist bir şiir İkinci Yeni, anlamın üstünü örten bir şiir. Rasim Bey'in dediği o. Garip 50'ye kadar, 50'den sonra da şöyle böyle devam ediyor, ama asıl 50'den sonra, 50'lerin ortalarına kadar hâkim şiir, Attila İlhan şiiridir. İkinci Yeni'nin Garip şiirine bir tepki olarak değil, ama bir alternatif olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Orhan Veli arkadaşlarınınca üretilen şiirin artık hükümünün bittiğini, suyunun çıktığını, Attila İlhan'ın tabiriyle şiirimizin ar damarını çatlattığını düşünen genç bir sanatçı kuşağı, gerçeküstücülükten etkilenerek ve beslenerek yeni bir şiir yoluna girmişlerdir. İkinci Yeni, 50'lerin ortalarında tezahür eden bu şiirin adıdır, Karakoç da onun üç dört şairinden biridir. Sezai Bey, bu yeni dalgayı, hareketi fark etmemiş olsaydı, "Monna Rosa" ve süreği şiirleri yazmaya devam ederdi. Karakoç şiirindeki biçimsel yeniliği görmek için "Köşe" şiirini dikkatle okumak lazım.

Beş bölümlük bir şiirdir "Köşe". İlk dört bölüm 54'te yazılmış, bir buçuk iki yıl sonra da beşinci kısım yayımlanıyor. "Köşe" şiirinin beşinci bölümüyle diğer bölümlerini yan yana okuduğumuzda, Sezai Karakoç'un İkinci Yeni'yi nasıl kurduğunu ya da İkinci Yeni şiirinin imgeye yaslanan, mana yüzünü örten, çağrışımları çoğaltan ve özel bir okuyucu isteyen bir şiir olma tarafını nasıl hazırladığını görmek mümkündür. Ben şimdilik bu kadar söyleyeyim. Geleneğe tabii başından beri ilgisi var Karakoç'un. Toparlamak anlamında söylüyorum. Fakat şiirindeki geleneksel unsurların hissedilişi 70'li yıllardan sonra görülüyor. Zamandizimsel bir okuma yaptığımızda bu böyle. Yani, *Körfez*, *Şahdamar*, *Sesler*'de klasik şiirin izlerini görmek zordur.

**Narlı:** *Biliyorsunuz genel olarak şiir tarihinde veya şairlerin tarihinde dönüş, değişim, aşama gibi tasnifler yapılıyor. Bu çerçevede İkinci Yeni şairi, onlara yakın veya onlardan uzak noktasında hakikaten böyle bir tasnif yapılabilir mi? Şu noktadan sonra değişmiştir veya dönüşmüştür.*

**Karataş:** İkinci Yeni şiiri zaten 64, 65'ten itibaren kendini var edenlerin de terk ettiği bir şiirdir. 65'ten sonra Turgut Uyar'ın, Cemal Süreya'nın, Edip Cansever'in, İlhan Berk'in yazdığı şiirlere bakın, ayrı bir mecraya girdiğini görüyoruz. Sezai Karakoç da bunu tabiatıyla daha erken fark ediyor.

**Narlı:** *Edebiyat Yazıları'nın ilk basımı hangi yıldır?*



**Karataş:** 80'lerde.

**Narlı:** *Orada çok yerde İkinci Yeni tahlili, değerlendirmesi var.*

**Karataş:** Tabii. *Galile Denizi* hakkında yazdığı yazı öyledir.

**Narlı:** *Ona bakarsanız çok büyük bir mesafe var arada. İnsan idraki bakımından, gelenek, mekân, bütün bu noktalarda oldukça uzak.*

**Karataş:** İnsanı algılayış bakımından doğrudur. İnanç noktayınazarından, yani şiirin özünü dolduran noktalar bakımından elbette Sezai Karakoç'un tasavvuru ve algısı çok farklıdır. Ben, sadece oradan bakmadan, İkinci Yeni şiirinin biçim-öz dengesini gözeten bir şiir olduğunu gözden ırak tutmadan söylüyorum. Çünkü onlar ısrarla, İkinci Yeni şairlerinin hepsi, biz biçim ve öz dengesini kuran bir şiir ortaya koyduk derler. Yani biçim kadar öz de önemlidir. Sezai Karakoç da şiirin biçimini bu kadar önemseyen bir şair, özü kadar önemseyen. Ben sürekli özündeki unsurlara bakarak onu ayrıştırmanın yanlış olacağını düşünüyorum. Dedğiniz insan algısı, medeniyet algısı, dünya görüşü eğer bir sanat eseri bunlardan ibaretse evet Sezai Karakoç, İkinci Yeni'nin dışında bir yeredir. Ama sanat, salt bunlardan ibaret bir olgu değilse, ki öyledir. Fakat dönemin içinden okuyarak geldiğimizde ben mesela *Pazar Postası*'nı taradığımda bunu böyle anladım. O yazışmalar, polemikler, birbirine cevap vermeler ya da Sezai Bey'in şiirini alıp dergiye koymalar. 'Ben istemedim, haberim olmadı' diyor Sezai Bey hatıralarında, "Balkon"un *Pazar Postası*'nda ya-



yımlanışı için. Peki, sonraki 18 ürün, şiir, yazı... Sonra, Sezai Bey'in bir şiiri Cemal Süreya'nın cebinde geziyor günlerce, haftalarca, sonra dergiye konuyor. Yani böyle sanat anlayışı, algısı bağlamında bir yoldaşlık söz konusu. Bu İkinci Yeni'ye dâhil etmek de sanki bazı edebiyat araştırmacıları tarafından veya Sezai Bey'in yanındakilerce sanki Sezai Bey'e bir küçültme, bir haksızlıkmiş gibi görünüyor. Hayır, bence öyle değil. Öyle düşünmemek lazım. Bu tutumun Karakoç'u eksiltten bir tarafı yok.

**Narlı:** *Meseleyi bu İkinci Yeni bağlamından çıkaralım isterseniz.*

**Karataş:** Fakat, Rasim Bey'in bu konuda söyleyecekleri var sanki.

**Narlı:** *O zaman... evet efendim, bu konuda söyleyecekleriniz varsa. Biraz İkinci Yeni'den dışarı da çıkabiliriz.*

**Özdenören:** Şimdi İkinci Yeni'ye mensup olmak bir matah değil. Onun içinde olmanın erdemi olmadığı gibi, dışında kalmak da zül değil. İkinci Yeni bir akım. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda bütün dünyada bir değişiklik olduğu gibi, Türkiye sa-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

vaşa girmemiş bile olsa, savaşın bütün olumsuz etkilerini yaşamış bir ülke: karartma geceleriyle, savaşın getirdiği açlıkla, kıtlıkla, dönemin zorbalığını, özgürlüksüzlüğünü ve tüm sonuçlarını yaşamış bir ülke. Her şey kısıtlı, kısıtlanmış, kelepçelenmiş. Böyle bir dönemden geçiliyor. Ama 1945'te savaş bitiyor. 1946 Türkiye'de demokrasiye geçildiği veya çok partili sürecin başladığı dönem sayılıyor. 1950'de şimdiki yakın çağ tarihimizin veya güncel tarihimizin içinden baktığımızda yeni bir dönemin başladığı söyleniyor. Kimilerine göre de 1950, İbrahim Demirci hocamıza atıfta bulunarak söyleyelim, beyaz bir devrimin başlangıcı olarak kabul ediliyor. Fakat bir yandan da o dönem sadece özgürlüklerin başladığı değil, bir başka telakki tarzına göre de tam tersine özgürlüklere ket vurulduğu bir dönem olarak telakki ediliyor. Nitekim İkinci Yeni'yi Demokrat Parti'nin baskıcı döneminin bir sonucu olarak izah eden görüşler de var. Katılırız, katılmayız, ayrı bir durum. Ama görünen şey şu: İkinci Yeni'yi bugünden okuduğumuzda ve o günün şiir ortamına baktığımızda, o günün şiir ortamının başat özelliği, Birinci Yeni Orhan Veli ve arkadaşlarının, Garip şiirinin, baskın olduğu, başat olduğu bir dönemden geçiliyor ve bu şiir anlayışına bir karşı koyuş söz konusu. Birisi şairaneliği reddederken diğeri sanki yeniden şairaneliğe zemin hazırlayan bir şiirin ipuçlarını veriyor. Her ne kadar bu şairanelik, bizim bildiğimiz klasik dönem şiirinin şai-

raneliğine benzemiyor olsa da. Bu şairanelik, bir bakıma anlamı zorlayan, soyuta yönelen, metafiziği reddeden veya anlamı parçalamak isteyen, buradan hareketle anlamsızlığa yol veren, tümüyle soyuta açılmış, dilde düzeni reddetmeğe indirgenebilecek bir şiir akımının başlangıcı olarak görülüyor. Muhteva olarak baktığımızda da bu şiirin tipik örneklerinden birisi az önce de ismi geçti, İlhan Berk. İlhan Berk'in 1952 yılında yanılmıyorsam *Yedi Tepe* dergisinde yayımlanan bir şiiri vardı *Saint-Antoine'ın Güvercinleri* şiiri. Bazılarına göre İkinci Yeni İlhan Berk'in bu *Saint-Antoine'ın Güvercinleri* şiiriyle başlar. Saint-Antoine, Galata'da bir kilisenin adı. Bu şiirden beş-altı yıl önce 1946 veya 1947'de İlhan Berk'in İstanbul'un camilerine yazdığı bir şiiri var.

**Narlı:** *İstanbul şiirinde mi?*

**Özdenören:** *İstanbul şiiri...* "İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul'dasın" mısraı ile başlayan şiir, yıl 1947. 1950'den sonra Saint-Antoine'ın, kilisenin güvercinlerinden bahsediyor. 40'lı yıllarda veya 40'lı yılların sonlarına kadar bir İstanbul şairi olarak görünen İlhan Berk'i, ne oldu ne bitti, işte bunu deminki bağlamıyla açıklayabiliriz ancak, İkinci Dünya Savaşı, Türkiye'nin o dönemde geçirdiği badireler, birdenbire İstanbul şairi olma yerine sanki Bizans şairi olmaya veya bir Galata şairi olmaya doğru yöneliyor. Bunun belki kişisel alt nedenlerini de yakalamamız mümkün. Daha önce kitap deyince Kuran'dan başka kitabı tanımayan bir nesil söz konu-

suyken 50'lerden itibaren Tevrat'a, İncil'e doğru bir yönseme başlıyor, bunu İlhan Berk'in şiirinde açıklıkla görebiliyoruz. Keza Turgut Uyar'ın *Dünya'nın En Güzel Arabistan'ı* şiirinde Tevrat söylemine olan yönsemenin etkileri görülüyor. Bu bir bakıma Türk şiirinin evrensele, deyim ne kadar yerinde kestiremiyorum ama, şiirin evrensele yönelmesini de imliyor olabilir. Sadece bir Süleyman Efendi'nin kitabe-i seng-i mezarı karşısında durup o adamın nasırından çektiği çileler terennüm edilmiyor, Dünya'nın en güzel Arabistan'ına da uzanıyoruz. O Dünya'nın en güzel Arabistan'ı nasıl bir ülkedir bilemiyoruz. Sanki başka Arabistanlar var da, bunların arasında bir de Dünya'nın En Güzel Arabistan'ına bir yollama söz konusu, öyle görünüyor. Velhâsıl Cemal Süreya'nın bir açıklayıcı cümlesi var, şiir geldi kelimeye dayandı, diyor. Bu nedir? Şiir geldi kelimeye dayandı cümlesinden biz bu gündün geriye baktığımızda, hatta o günün içinde bile neyi çıkarıyoruz? Yani şiir için önemli olan senin ülkün değil, senin hedeflerin değil. Şiirin ana malzemesi şayet kelime ise, artık şiir kendi kendisi olmanın yolunu açıyor ve bu yolda ilerlemeye gayret ediyor. Sezai Karakoç'un *Köşe* şiirine şimdi tekrar göz attım acaba hocama hak verebilir miyim mülhazasıyla, o şiirlerin İkinci Yeni ile uzaktan yakından ilgisini göremedim.

**Karataş:** Son bölüm.

**Özdenören:** Belki anıştırmalar olabilir, ona bir şey diyemem. Fakat

illa Sezai Karakoç'un şiiriyle İkinci Yeni arasında bir bağlantı kuracaksak *Köşe* ile falan değil olsa olsa *Balkon* şiiriyle bir ilinti kurulabilir. Kaldı ki Sezai Karakoç'un 1950'li yılların sonlarına kadar yazdığı şiirler iki küçük kitabında *Şahdamar* ve *Körfez* kitaplarında toplanmıştır.

**Demirci:** *Sesler*'i de katalım isterseniz.

**Özdenören:** *Sesler* 60'lı yıllarda. *Gün Doğmadan* kitabındaki toplamda *Körfez* ve *Şahdamar* az bir yer tutar. Kabaca bir şey söyleyelim 680 sayfa tutan bir kitabın içinde olsa olsa 80 sayfası *Körfez* ve *Şahdamar*'ı oluşturabilir. Bir tek *Balkon* şiiriyle İkinci Yeni'nin söylem itibarıyla bir bağlantısını kurabiliriz. Fakat içerik açısından baktığımızda bu bağlantı gene ortadan kalkıyor. İkinci Yeni içerik açısından seküler bir şiir, oysa Sezai Karakoç'un şiiri dünyevi bir şiir değil. Onun tam da karşısında duran, moral değerleri öne alan, şiiri moral, metafizik değerler üstüne inşa eden bir şiir...

**Narlı:** *Modernist bir şiir, aslında modernist öykü 50'lerde başladı diyoruz ama modernist şiir İkinci Yeni'dir aslında.*

**Özdenören:** Evet.

**Narlı:** *Hem size hem Hicabi Bey'e sormak istiyorum: Diyor ki Sezai Karakoç İkinci Yeni için: İkinci Yeni'nin bir problemi vardı; insanı arıyordu fakat bulmaya niyeti yoktu. Başka bir tespit de yapıyor: Sanki içinde yaşadığı mekânı her şeyi el yordamıyla yeniden, sanki ilk defa evrenle temasa geçiyorlarmış gibi yeniden arıyorlardı şeklinde konumlan-*

*diriyor o şiiri. Şimdi... arıyorlardı fakat bulmaya niyetleri yoktu dediği nasıl bir insan? Sezai Karakoç'un el yordamıyla sanki ilk defa yeryüzüne gelmiş varlıklarmış gibi eşyayla temasa geçmeyen, çok geniş bir kültür coğrafyasıyla, bir birikimle temasa geçen bir Sezai Karakoç var. Bunu nasıl yapıyor, temasa geçtiği yer neresi, insan nasıl bir insan?*

**Özdenören:** Şimdi Sezai Karakoç bu saptamalarını bir örnekten hareketle de temellendiriyor. Cemal Süreya'nın bir mısrasından hareket ediyor. O mısra yanlış hatırlamıyorsa şu: "Laleli'den kalkıp Dünya'ya giden bir tramvaydayız". 50'li yıllarda tramvay var İstanbul caddelerinde. Diyor ki Sezai Karakoç, bunu şayet Birinci Yeni şairi yazmış olsaydı Laleli'den kalkan tramvay mutlaka Sirkeci'ye giderdi. Çok basit, çok somut, gündelik bir olaya göndermede bulunurdu. Ama diyor, İkinci Yeni şairi, durumu sallantıda bırakıyor, ucunu açık tutuyor. Dünya'ya giden bir tramvay soyut bir yere doğru gidiyor. Her ne kadar Dünya adı üstünde çok somut bir varlık gibi görünmüş olsa bile o mısradaki dünya kelimesi işte birdenbire imge olarak kalıyor ve soyut bir dünyaya atıfta bulunuyor. Düzen ne oluyor? İkinci Yeni şiirin iç düzenini bozduğu gibi anlam düzenini de bozuyor. Aslında bir bakıma kargaşa dile getirilmiş oluyor İkinci Yeni'yle birlikte. Sezai Karakoç'un İkinci Yeni'ye en çok benzettiğimiz, benzetebildiğimiz Balkon şiiri bile çok anlamlı bir şiir. Onun mesela son kıtasını hatırlamaya çalışalım: "Bana sormayın böyle nereye/ Koşa koşa

gidiyorum/Alnından öpmeye gidiyorum/ Evleri balkonsuz yapan mimarların". Şimdi bunun neresi anlamsız? Soyut, tamam; bir soyut anlama göndermede bulunuyoruz. Evlerin balkonlu veya balkonsuz olması bizi nerelere götürüyor? Bütün bunların üzerine uzun uzun tahliller yapmamız mümkün ama kısaca söyleyecek olursak Sezai Karakoç'un şiiri, anlamlı bir şiir. O açıdan İkinci Yeni'yle çok fazla bağdaştırmamız mümkün görünmüyor. İkinci Yeni'ye katkısı yok mu Sezai Karakoç'un? Var elbette, ama daha çok yorumlarıyla var. Mesela *Dışımizin Zarı* adını taşıyan yazısı, *Pergünt* başlıklı yazıları, *Pergünt Üçgeni*, *Pergünt Piramidi...* O yazılar onun poetikası olmanın yanında İkinci Yeni'yi yorumlayan denemeler olarak da görülebilir. Dışarıdan bir düşünür olarak, o şiiri yorumluyor, az önce benim belirtmeye çalıştığım İkinci Dünya Savaşı'nın Türk insanı üzerine, Türkiye üzerine etkilerini, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin siyasal çalkantısı veya siyasal olarak içinde bulunduğu ortam, dış politika, bütün bu süreçte Türkiye yeni bir vecheye kazanıyor, yeni bir yüz kazanıyor ve bu yüzün kazandırdığı örneklerden birisi de İkinci Yeni şiiri oluyor. Köken itibarıyla Sezai Karakoç'un şiirini yakın dönemde hiç kimseye ben kendi payıma bağlayamıyorum. Necip Fazıl'ın şiiriyle de Sezai Karakoç'un şiiri arasında herhangi bir ilgileşim yok. Necip Fazıl'la Sezai Karakoç arasında illa bir bağlantı kuracak olsak Necip Fazıl'ın geliştirdiği düşünce ortamıyla Sezai Karakoç'un düşünce ortamı arasında



bir bağlantı, bir bağlaşımla kurabiliriz.

**Narlı:** Edebiyat Yazıları II'de Yahya Kemal, Necip Fazıl, Mehmet Âkif üzerine yazdığı, yaptığı değerlendirmeler, bu şairlerle, aslında kendisinin, kendi şiirinin hangi noktalarda temas kurabileceğini ortaya koyuyor. Bu anlamda Sezai Karakoç'un belki de Osmanlı şiirini de içine alan bütün İslam geleneği şiiriyle bir ilişkisi var.

**Özdenören:** Tabii. İşte bütün sorun burada... Sezai Karakoç'la Şeyh Galip arasında bir bağlaşımla kurabiliriz. Fuzuli arasında bir bağlaşımla kurabiliriz. Ama bir Fazıl Hüsnü ile bağlaşımla kurmak mümkün mü? Yok bence. Kurulamaz. Ama Fazıl Hüsnü ile Necip Fazıl arasında; Cahit Sıtkı'yla Necip Fazıl; Ziya Osman'la Necip Fazıl arasında bir bağlaşımla kurmamız mümkün, Ahmet Muhip Dırnas ile bu bağlaşımla kurmamız mümkün, bunlarla da Orhan Veli veya Orhan Veli'yle de bu ara dönem şairleri arasında bir bağlaşımla kurabiliriz. Yani sanki Sezai Karakoç bir anlamda, çok özel bir anlamda, sanki hudaıınabit bir şair gibi de telakki edilebilir. Bunu olumsuz manada söylemiyorum, tam tersine...

**Narlı:** Bütün İslam şiir geleneğinin yeni bir formu, öz yeni değil, kendisi de özün değişmeyeceğini söylüyor. Biçim değişebilir, sürekli değişebilir, diyor. Aynı öz ama farklı biçim olarak görülüyor. Hicabi Hocam Sezai Karakoç şiirinde insan, coğrafya, mekânla ilişki, coğrafya ile ilişki konusunda ne dersiniz?

**Hicabi Kırlangıç:** Belki konuşacak en son kişi ben olabilirim bu konuda. Sezai Karakoç şiir olarak, dil



olarak, biçim olarak belki çağını yansıtan bir şair. O küreselleşmenin getirdiği bir şiir İkinci Yeni veya o dönemin şiiri. Başka ülkelere baktığımızda da aynı şeyler karşımıza çıkıyor. Aynı söylemler, aynı diller, o müphemlik, o sürrealist dil pek çok yerde karşımıza çıkıyor. Ama Sezai Karakoç'u onlardan ayıran şey onun bir geçmişe, geleneğe bağlılığı. Şimdi Necip Fazıl, Mehmet Âkif gibi isimlerden bahsetmesi onun fikrî bağını gösteriyor aslında şiir yapısı bakımından belki doğrudan bir bağının olduğunu söyleyemeyiz. Fikrî beslenişi aslında onların ötesine, uzağına, daha sahih bir döneme doğru uzanabilir Sezai Karakoç'un. Bu biraz da zamanla oluşmuş bir şey belki. Yani ilk dönemlerde içeride olan, çok kendiliğinden olan bir bilinç olabilir ama zamanla bu bilinç daha da bilgi ile donanarak, çok fazla konunun uzmanı değilim ama, yaptığı okumalarla daha güçlü bir bilinç dönüşüyor ve sanıyorum yakın geçmişe değil de uzak geçmişe uzanan daha sahih kaynaklar diyebileceğimiz, Türk şiirinin kaynaklarına

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

uzanan bir şiiri yakalamaya çalışıyor. Ama bunu dilini eski dille özdeşleştirmeden, yeni bir dil kurarak yapması onu orijinal kılan tarafı. Yani aynı fikirleri Necip Fazıl formu altında savunmuş olsaydı, onları şiire dökmüş olsaydı veya bir Mehmet Âkif gibi devam etseydi, belki onların sürdürücüsü, onların peşinden giden bir şair olarak kalacaktı. Ama Rasim Bey'in belirttiği şey, *hudayinabit*, gerçekten birdenbire toplumun içine inmiş bir varlık, onlara enerji verecek, yön verecek bir şey gibi Sezai Karakoç ortaya çıkıyor. Geçmişten büyük ölçüde besleniyor ama bu beslenişte taklit yok. Mesela bir mesnevi geleneğini ihya eden bir tarafı var. Ama o klasik mesnevi tanımına uyan bir şey değil. Mehmet Âkif'te de mesnevi var, Nazım Hikmet'te de var, başkalarında da var ama aynı şeyler değil. Yani orada da orijinal bir tarafı var. Fakat bununla birlikte bize geçmişî hatırlatan yönü daha fazla. Yani Şeyh Galib'i, Fuzûlî'yi, Nizâmî'yi daha başka isimleri bize salık veren, onlara gitmemizi bize öğütleyen bir dil de var. *Leyla ile Mecnun*, *Hızır ile Kırk Saat*, *Taha'nın Kitabı*, bunlar aslında bir köprü kurmuş oluyor. Yani "Bizim şiirimiz bugün nasıl olmalıdır?" sorusuna uygulamalarıyla sanki cevap veriyormuş gibi bir yapısı var. Benim, bu kadar söyleyeceğim. Çünkü tam işin ortasında birisi değilim, okuyucusuyum. O yüzden bu kadarla yetinmek istiyorum.

**Narlı:** *Hepimiz okuyucusuyuz. Ben Sezai Karakoç şiirindeki insan idrakini ve hem kültürel atmosfer olarak*

*coğrafyayı, belki siyasi bir perspektif olarak bu coğrafyanın da ötesini ... önemli buluyorum. Belki İbrahim Bey de bir şeyler söylemek ister. Ben soruyu geçmek istemiyorum.*

**Demirci:** İnsan deyince belki o şiirlerin öznesi olan insan, şair kimliği ile ideal insan diyebileceğimiz, kahraman diyebileceğimiz varlığı ayırt etmek gerekir mi gerekmez mi, onun üzerinde durulabilir. Şair Sezai Karakoç'un mesela *Köşe* ya da az önce anıldı *Ping Pong Masası* gibi şiirlerde, mahcup, onurlu, mahcup inançlı bir taşra...

**Özdenören:** "Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız..."

**Demirci:** Koşu bittikten sonra da koşmaya devam eden tarafı da şüphesiz ona dâhil ama bir taşralı olduğunu, yani büyük şehirde mahcup, onurlu bir taşralı olduğunu söyleyebiliriz. Ama onun altında pek çok ve Müslümanlığın bir insandan isteyebileceği bütün erdemleri temsil eden bir kahramana da dönüşmeğe yatkın ve bu fantastik bir şey değil, şairin hayatından, geçmişinden beslenen bir şey. Yani Hazreti Ali cenkleri, çocuk oyunlarında Ali olmak gibi bir şey, yaşanmış bir şeydir. Dolayısıyla onun şiirinde öne çıkan insan kurgusal, düşsel bir yaratık değil, tarihsel temelleri olan, inandırıcılığı olan, yaşama geçmişî, bugünü ve geleceği olan bir varlık diyebiliriz rahatlıkla. Ve tabii insanı saçmalıklarla ya da rastlantıyla açıklayan düşünceler olduğu, özellikle savaş koşullarında, güya aklın, bilimin egemen olduğu bir dönemde insanın bu kadar aşağılanmış





olması; aklı, mantığı çatlatan ve âdeta insan olmaktan kaçışı zorlayan yönelişlere yol açmıştır sanat dünyasında. Hâlbuki Sezai Karakoç'ta ya da Müslüman sanatçıda insan olmak anlamlı bir varoluştur, birtakım sorumlulukları zevkle, aşkla, şevkle yüklenmeyi gerektiren bir şeydir ve bu bir yanıla kahramanca görülebilir ama bir yanıla da çok olağan bir şeydir. Sezai Karakoç coğrafyası Mekke, Medine, Kudüs, Şam, İstanbul, Buhara, Bağdat gibi İslam tarihinin önemli şehirlerini gören, hatırlatan bir manzara çıkarıyor önümüze ve İslam medeniyeti dediğimiz hadisenin büyük, önemli merkezlerini mutlaka anıyor, önemli kahramanlarını anıyor. Yunus Emre ve Mevlâna, hakkında kitap yazdığı iki büyük sanatçı; Mehmet Âkif üçüncüsü. Onların yanına İbn-i Arabî'yi, Şems-i Tebrizî'yi rahatlıkla ekleyebiliriz, gereklikçe onları da anıyor ve hatırlatıyor bize. Belki şu da söylenebilir mi, yeri midir bilmiyorum, İslam tarihine özellikle Osmanlı tarihine eleştirel gözle bakmadığı söylenebilir

Sezai Karakoç'un, o kadar düşmanca bakılmıştır ki Osmanlı'ya, belki o eleştiriye şimdilik gerek görmemiştir diyebiliriz.

**Narlı:** *Yani medeniyet perspektifine de bazı olumsuz yaklaşanlar var. Tümünden medeniyet kavramına olumsuz yaklaşıldığı için Sezai Karakoç'un medeniyet perspektifine de, bakış açısına da... ama o şimdilik bir tarafta dursun. Son soru olabilir, bilmiyorum siz nasıl isterseniz öyle olur ama şu soruyu da sormak istiyorum. Sezai Karakoç'ta anlatmanın veya tahkiye etmenin veya geçmişteki kıssaları yenilemenin şiirinde nasıl bir işlevi var? Buna bağlı olarak uzun şiir meselesi de konuşulabilir?*

**Karataş:** Benim şahsi kanaatim, biraz da beğenim uzun şiire uzak duruşum. Uzun şiirden hazzetmiyorum. Lirik, kısa, çarpıcı şiirler benim favorim. Bu nedenle Sezai Karakoç'ta başyapıtım *Körfez* ve *Şahdamar*'dır. Rasim ağabey 80 sayfa tutar bu külliyat içinde dedi, doğru, belki o kadar da tutmaz. Ama dönüp dönüp okuduğum şiirler onlardır. Men-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

kibelerin, eski efsanelerin, bizim hikâyelerimizin, kadim destanlarımızın Sezai Karakoç'un şiirinde yeniden dirilişi malum *Hızır'la Kırk Saat*'ledir. *Gül Muştusu*'nda da var, ama *Hızır'la Kırk Saat*'te daha görünür bir vaziyette. Hızır'ın çağdaş dünyaya teşrifıyla, sanki yeni bir kimlikle hayatımızın içine girişiyle başlıyor. Burada ben bir şey söyleyecektim, isterseniz bir ara cümle olarak onu dâhil edelim. Ahmet Oktay bir yazı yazmıştı, "Çağdan Çıkarma Oyunu" adıyla olmalı Sezai Karakoç'la ilgili. Geçenlerde bir öğretim üyesiyle konuşurken, Sezai Karakoç'un "Kav" şiiri üzerine yaptığım yorumları tartışırken dedi ki, "Ben böyle bilmiyordum Sezai Karakoç'u". Nasıl biliyordunuz, dedim. Dünya görüşüyle çok farklı yerlerde dolaşan bir öğretim üyesi. Ben dedi, Sezai Karakoç'u mutasavvıf, derviş, dinî şiirler söyleyen biri gibi biliyordum. Ama bu şiir, sizin yaptığınız yorum çok çağdaş bir şairi karşımıza getirdi, dedi. Zaten Sezai Karakoç çok çağdaş bir şair, dedim. Oradan şuraya bağlayalım *Hızır'la Kırk Saat*, *Taha'nın Kitabı* sonra *Leyla ile Mecnun*'a bakarak Sezai Karakoç'u çağdan çıkarmamak lazım. O, tam tersine, onları çağa taşımış. O değerleri âdeta yeniden bize hatırlatarak hatta yeniden üreterek takdim etmiştir.

**Narlı:** *Bunun işlevi ne olabilir? Şiire getirdiği veya onun şiirini okurken aslında okura gösterdiği, okura açtığı şey ne olabilir bu tahkiyenin, anlatmanın. Çok da ritimli, çok da akışkan. Hatta mesneviye de benzer, mesnevinin akışkanlığına hatta destanın da akışkanlığına*

*na benzer. Böyle bir yapı da kazandırmış. Ama içinde mazmunlar, semboller... Ne kazandırır yani, şiire getirdiği nedir, şiirin muhatabı açısından nasıl bir işlevi var bunun?*

**Karataş:** Yüzlerce şiir tarifi karışımızda durduğuna göre, bunun şiire ne getirdiğinin çerçevesini öyle birdenbire tayin etmek zor, ama benim genel olarak gördüğüm, tahkiyenin şiire büyük ölçüde katkısı yok. Mesnevileri düşünün mesela; mesnevilerde tagazzül bölümleri vardır. Kahraman bir yerde bir gazel söylemek ihtiyacı hisseder, aslında şair öyküyü canlandırmak için bu yola başvurur ve mesnevilerin şiir tarafı da orasıdır, kalanı hikâyedir. *Hızır'la Kırk Saat*'i kiminle konuşsam hep dönüp dolaşıp "Ey yeşil sarıklı ulu hocalar, bunu bana öğretmediniz" bölümüne geliyorlar. Yani tahkiyenin dışındaki dizeler sanki o hikâyeyi sırtında taşıyor. Bu bakımdan öykünün, anlatmanın şiire çok da katkı sağlamadığı kanaatindeyim. Şiirin başka bir form olduğu düşünülmesindeyim.

**Narlı:** *Evet, aynı soruya Rasim Bey, Hicabi Hocam, İbrahim Bey, siz de bu konuya yaklaşabilir misiniz? Çok teknik bir soru olarak sormuyorum bunu aslında. Yani o anlatma dediğimiz şeyin, mazmun, kültürel biçimleri, formları yeniden, yeni bir ritimle, yeni bir biçimle ortaya koymanın ve o alanın, o hikâyelerle, menkıbelerle oralara atıf yaparak, onları yeniden kurarak ne yaptığını aslında sormak istiyorum. Tam teknik bir mesele de değil yani bununla ne yaptı Sezai Karakoç?*

**Özdenören:** Şimdi genel olarak tahkiye, Türkçesini söylersek hikâye etme, öyküleme şiir için riskli bir olay. Bir şair tahkiye yapmaya başladı mı diyecek sözünü tüketmiş sayılabilir. Ben kendi kişisel kuralımı böyle koyuyorum. Fakat bunun Türk edebiyatında istisnai bir örneği Sezai Karakoç'sa diğer örneği de Cahit Zarifoğlu'dur. Sezai Karakoç'un gerek *Şahdamar*'daki şiirler gerek *Körfez*'deki şiirlerinin büyük çoğunluğu tahkiyeye dayanıyor. En soyut şiiri mesela *Sessiz Müzik* diyelim, orada bile tahkiye vardır. Hele şu uzun şiirleri, şimdi tekrar göz attım; *Köpük, Sesler, Kav, Fırtına, Anıtlar* genel başlığı altında toplanmış olan şiirler, bunların tamamında tahkiye var. Fakat tahkiye şiiri öldürmüyor, tam tersine şiiri ihya ediyor. Mesela şurada beni çok etkileyen mısralardan, deyişlerden biri *Kav* şiirinin son beyti: "Ben bir köprü parmaklığına dayalı bekliyorum/ Bir piknik dönüşü gelip bu köprüden geçersin diye bekliyorum". Şimdi burada hem tahkiye var, şiirin ta başından bu mısralara gelinceye kadar, bir tahkiye var, hem de bu son iki mısra kendisi bir tahkiye. Fakat öyle bir tahkiye ki şiirin tümünü aynı zamanda etkiliyor ve bir bakıma şiirin tümüne yayılan bir etki sağlıyor. Bu her şairin mazhar olabileceği bir ustalık değil. İşte şairin dehasını burada görüyoruz. Başkalarında iğreti duran bu olay, Sezai Karakoç'a yaraşıyor, yakışıyor.

**Narlı:** "Gülle başlayalım atalara uyararak", daveti, aslında hikâyeye davet ediyor veya geleneğin içine. Bir şiiri okuduğumuzda gerçekten davet ettiği

*birimi, süreci en azından sembolik olarak yaşıyoruz. Bunu mu yapmak istiyor, yani asıl şey bu mudur?*

**Özdenören:** Şiir bağlamında konuşuyor isek o davetiyle de kendi şiirini yapıyor. Gerek Gül Muştusu gerek mesnevi adı üstünde Leyla ile Mecnun yani onun şiirinden koptuğu yer yok. Bu yüzlerce mısralık şiirin hiçbir noktasında şiirden kopuş yok, başlangıcından sonuna kadar. Ama bu şiiri biz eleştireceksek farklı noktalardan eleştirebiliriz. Klasik Leyla ile Mecnun mesnevileriyle ne ölçüde bir irtibat vardır? O irtibatın olması o kadar da önemli midir, değil midir? Bu açılardan ayrı tahlillere tabi tutulabilir ama olaya şiir diye baktığımızda uzun bir şiirin neredeyse hiçbir mısrasında nesre düşmüyor. Şiirini baştan sona koruyor...

**Karataş:** *Leyla ile Mecnun* için bu çok yüceltici bir bakış olmaz mı?

**Özdenören:** Evet yüceltiyorum çünkü gerçekten...

**Karataş:** Hiçbir mısrasında hikâyeye düşmüyor dediniz de.

**Özdenören:** Hikâyeye düşmüyor demedim. Nesre düşmüyor... Başka şairlerde risk olabilecek olan tahkiye Sezai Karakoç'ta risk olmaktan çıkıyor, şiirinin ana dayanaklarından neredeyse biri hâline dönüşmüş oluyor. Deminki istisnalara bir tane daha ekleyelim, Attila İlhan'ın şiirleri de tahkiyelidir.

**Narlı:** *Tabii, sadece teknik olarak değil Nazım Hikmet'in şiirlerinde de tahkiye var ama o tahkiyenin içine yerdirdiği bir...*



Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

**Özdenören:** Dolayısıyla kuralımızı yumuşatalım.

**Demirci:** Ama şurası çok açık bence *Körfez*'deki, *Şahdamar*'daki şiirlerle *Leyla ile Mecnun*'daki şiirleri aynı kefeye koymamak lazım. Yani onların uzunluğundan ötürü, bir hikâyeye dayanışından ötürü şiirden uzaklaşma ihtimali pekâlâ olabilir ve bu olağandır.

**Özdenören:** Evet.

**Kırlangıç:** Ben birkaç cümle söyleyeyim. Tahkiye olduğu için. Şimdi mesnevi bir biçim adı aslında ama bir tür adı. Konuları da kapsamaya başlamış tabii. Klasik şairler hikâyeye yazdıkları zaman şiirde, şiir kaygısını ön plana almıyorlar genellikle, orada başka bir şey var, manzume dediğimiz şey var. Ama modern zamanda şiire, şiir diye baktığımızda genellikle bunu arıyoruz ve bu şiir kalitesini bulmadığımız zaman da eleştirel yaklaşıyoruz. Belki Sezai Karakoç, biz bilmiyoruz tabii neden bunlara yöneldi ama daha çok sanıyorum bir geleneği bizim dünyamıza getirmek, hatırlatmak istemiş olabilir. Bunu yeniden canlan-

dırıp işte bizim şiirimiz bir bütündü ve buydu demek istemiş olabilir. Fakat gene de Sezai Karakoç'un tahkiyelerinde, manzum hikâyelerinde şiir ön planda. Şöyle bir şey var tabii, şiirsel olmayan pek çok mısra var. Fakat bunları güzel şiirlerle çerçeve içine alarak onları, onların enerjisinden, şiirsel mısraların, şiiriyeti yüksek mısraların enerjisinden onları da şiir hâline getirmiş oluyor bir bakıma. Yani o açıdan baktığımızda klasik şairlerden ayrılan tarafı büyük ölçüde bu. Yani onun mesnevileri daha şiiriyeti güçlü eserler.

**Karataş:** Klasik şairler de zaman zaman şiir özlemi duyuyor sanki, te-gazzüller, biraz o değil mi?

**Kırlangıç:** Tabii ki, mesela şey de var... Pek çoğunda bu yoktur ama Fuzûlî bunu çok güzel denemiş. Fuzûlî'nin ezberimizdeki gazellerinin çoğu aslında o mesnevi içindedir. Leyla'nın söylediği gazellerdir, Mecnun'un söylediği gazellerdir. Ama bütün olarak baktığımızda da Fuzûlî'nin veya Mevlâna'nın veya Şeyh Galib'in ya da diğer şairlerin mesnevilerinin içinde de yüzlerce şiiriyeti yüksek mısra vardır, beyit vardır. Mevlâna'nın didaktik amaçla, sohbet amacıyla söylediği *Mesnevi*'de bile gerçekten her şairin keşke ben söyleseydim diyebileceği mısralar var. O açıdan bir bütün olarak belki şiir mirasımızı Sezai Karakoç yaşatma adına böyle bir şeye yönelmiş olabilir diye düşünüyorum.

**Narlı:** Hem şiir mirasını nasıl devralacağımızı, nasıl sürdüreceğimizi gösteren bir şiir Karakoç'un şiiri. Aynı



zamanda aslında o şiire yönelen, o şiiri okuyan insana da bir ufuk gösterme yani geriden gelen, bugünde ve ileri doğru giden uzun bir ufuk ve hatta bu uçları da birleştiren bir şey. Sanki bunlar hikâye etme ile başarılabilir. Ama bu nasıl bir hikâye, yani tür olarak hikâye değil bu tabii.

**Özdenören:** Mesela Mehmet Âkif Ersoy'u tahkiye perişan etmiştir.

**Kırlangıç:** Klasiktir yani o açıdan. Rasim ağabeyin İkinci Yeni ile ilgili bir sözü vardı başlangıçta, tam hatırlamıyor olabilirim ama şöyle bir şeydi: O şiir her şeyi kendinden olan bir şiirdi sanki. Fikri, zikri yani bir misyonu değil de sanki şiir için varlığını ortaya koyan bir şey. Burada herhâlde Sezai Karakoç bu böyle olmasın, şiir sadece şiir olduğu için değerli değildir, şiirde geçmiş de vardır, şiirde fikir, misyon, bunlar da vardır, içerik önemlidir... Bunu söylemek için sanki bize tarihi hatırlatıyor gibi. Bunu bazı konuşmalarında da -gerçi ben hiç sohbetinde bulunmadım ama bazı arkadaşların rivayetinde- hamse yazma geleneğinin sürdürülmesi gerektiğine dair şeyler söylemiş. Bu da aslında çok derinlikli bir bilgiye dayanmıyor gibi geliyor bana Karakoç'ta. Ama yine de geçmişten bir haberdar olma durumu var, bunu bize hatırlatıyor sanki.

**Karataş:** Şöyle düşünülebilir mi, 70'li yıllara geldiğimizde politik şiir, militan şiir, hatta 60'tan sonra biraz anarşist şiir, sloganik şiir gündemde. Şiirin böyle bir yükselen asabiyeti var. Gençlerin, yani İsmet Özel'in, Atol Behramoğlu'nun, Hilmi Yavuz'un yazdıkları böyle. Bunlara bir karşı çı-

kış olamaz mı, klasik şiiri ihya etme denemeleri? 70'li yılların sonuna doğru, Rasim ağabey daha iyi hatırlar, Akif İnan'ın da böyle denemeleri vardı. Yani geleneği tevarüs ederek yeni bir şiiri arama, klasik şiirin sesiyle. Sezai Bey'inki önceden başlayan bir uğraş elbette, ama *Hızır ile Kırk Saat* 66, 67'de yazılıyor, *Leyla ile Mecnun* 70'lerin sonuna doğru. O dönemin ruhuna da uygun bir tutum, uğraş. Sanki ben öyle gördüm. Yeni şiir arayışlarının bir mecrası olmuş gibi geliyor klasik denemeler. Politik şiir değil, asabiye-ti yüksek şiir değil de, ruha değinen, seslenen bir şiir.

**Kırlangıç:** Devrimi eleştiriyor yazısında.

**Karataş:** Evet, yani onlar değil de bizim besleneceğimiz kaynak varsa buradan beslenebiliriz. Ama bir ufuk da açıyor Mehmet Bey'in dediği gibi.

**Özdenören:** Mesela ben şimdi Sezai Karakoç'un bir cümlesini hatırlıyorum, bir yerde yazılmış değil, sohbet esnasında bir değini, İkinci Yenicileri kastederek, onlar bize hiçbir zaman ulaşamazlar çünkü biz henüz İslami muhteviyatı şiir alanına getir-medik, dedi.

**Narlı:** Daha getiremedik diyor yani.

**Karataş:** Ne zamandı?

**Özdenören:** 60'lı yıllarda.

**Karataş:** Demek ki daha 60'lardan itibaren Sezai Bey buna daha bir önem vermiş.

**Özdenören:** Sezai ağabeyin bir fetret dönemi var, 1962, 65 yılları arasında. Bir iki şiir yazılmış gerçi; bir *Av*

Edebiyatı şiiri, gene yanlış hatırlamıyorsam, *Sesler* şiiri... böyle bir iki şiiri var, ama o dönemde az yazdı.

**Narlı:** *Ama bu da bu arka planı şiirlerine nasıl şuurla oturttuğunu gösteriyor aslında.*

**Özdenören:** 62'de yazılmış *Sesler*. 62 ile 65 arasında hemen hemen çok az şiiri vardır. Çatı şiiri olacak bir de, *Türk Dili* dergisinde yayımlanmıştı.

**Karataş:** 62 ile 65 arasında "Fırına", "Kav", "Köpük", "Gök Gürültüsü Anıtı"; o yılların şiirleri.

**Özdenören:** *Kış Anıtı, Yaz Anıtı, Güz Anıtı*, bunlar 65'ten sonra... *Diriliş* dergisinde yayımlandı.

**Karataş:** Rasim Bey'in söylediği o cümle önemli; 'biz henüz İslami ruhu, hassasiyeti şiire taşımadık', diyor ya Sezai Bey 60'larda. Şimdi, Sezai Bey'in 1950'lerde şiire, sanata bakışı ve algısıyla 70'li yıllarda bakışının, algısının epeyce farklılaştığını bu cümleden de çıkarabiliriz. Bizim, onun hakkındaki görüş ayrılığımız, biraz da onun bu farklı bakışından kaynaklanıyor. Mesela asla ve kat'a bir hamse yazma düşüncesiyle *Hızır Kırk Saat'i, Taha'nın Kitabı'nı* kaleme almadı Sezai Bey. Ama sonradan, neler neler söylendi.

**Kırlangıç:** Bunu sonradan öğrendi hatta.

**Karataş:** Hayır öğrendi değil, biliyordu mutlaka da.

**Kırlangıç:** Bilmiyorum.

**Karataş:** Yok. Onu mutlaka biliyordu ama. Sonradan bunun iyi bir gelenek olabileceğini.

**Kırlangıç:** Çünkü bir yanlışlık var orada, hamseyi yanlış aktarıyorlar.

**Karataş:** Tabii, hamse yazarı demek, beş mesnevi sahibi, müellifi olmak demek.

**Kırlangıç:** Orada divanı falan da katıyordu sanki.

**Karataş:** Evet, Sezai Karakoç sonradan geçmişe dönük sanat poetikasında bazı genişletmeler, değiştirmeler yaptı. 64'te kendisiyle yapılan bir söyleşi var, yanlış hatırlamıyorsam, Kilis'te çıkan yerel bir gazetede, mesela orada söyledikleriyle 88'de, 89'da *Diriliş*'te yazdıkları elbette başka yerlere işaret ediyor. Bu çok doğal bir şey. Onun sanatıyla ilgili ayrı görüşler de biraz bundan kaynaklanıyor gibi geliyor bana. Ben *Pazar Postası*'ndaki yazılarını okumuştum. Orada sanki o hareketin içinde biri gibi görünüyor. O yazıların ruhu...

**Özdenören:** Düşünsel olarak içinde. Ama şiiriyle içinde değil.

**Karataş:** Hayır sanat anlayışı olarak, poetikasıyla.

**Kırlangıç:** Şiirin iç yapısı, dış yapısı.

**Karataş:** Ben de sizin gibi düşünüyorum, fakat şiirin bazı örneklerine baktığınızda...

**Kırlangıç:** Diğerlerinde olmayan şeyler onda var. O yüzden ayrı.

**Karataş:** Ama diğerlerinde olan şeyler de var.

**Kırlangıç:** Yani o var, bir de artısı var. Biz diyoruz ki ayrı bir şair.

**Karataş:** Siz öyle deyin efendim.

**Narlı:** *Yani günlerce konuşsak elbette Sezai Karakoç'un şiiriyle, düşünmesiyle, tavriyle, duruşuyla bir insan*



olarak şu anda aramızda bulunuşuyla açtığı, bize gösterdiği şeyleri konuşmakla bitiremeyiz diye düşünüyorum.

**Karataş:** İzninizle ben bir soru sormak istiyorum Rasim Bey'i bulmuşken. Bu Batı şiirlerinden çevirileri, böyle bir şeye ihtiyaç duymasını nasıl yorumlayabiliriz? 55'te bunlar çoğunlukla *Şiir Sanatı* dergisinde çıkıyor, *İslamın Şiir Anıtlarından*'daki eserler daha sonra. Size ilginç geliyor mu? Önce Batı şiirinden çeviriler, sonra İslam'ın şiir anıtlarından? Bunu nasıl yorumlayabiliriz, bu eğilimi, Batı şiirlerinden yapılan bu çevirileri? Bunlar, hemen hiç konuşulmuyor.

**Özdenören:** Belki şu akla gelebilir, o dönemlerde mesela şu tür şeyler söylenirdi, Melih Cevdet Anday'ın *Annabel Lee* çevirisi, *Annabel Lee*'nin orijinalinden daha güzeldir denirdi. Yahut Baudelaire'in, Balkon şiiri, Cahit Sıtkı'nın çevirisinde geçen "Hatıralar sultanı" söyleyişi ile o şiirin aslından daha güzel bulunurdu. Sezai ağabeyin de bir Mirabeau Köprüsü çevirisinde geçen "Seine akıyor akar" deyişi... Şimdi oradaki akıyor akar, ben Fransızca'yı bilmiyorum ama İngilizceden hareketle tahmin edebiliyorum present tense kullanılıyor. Fakat present tense Türkçeye tam çevrildiğinde hem şimdiki zaman hem geniş zamana tekabül ediyor. Yani bu şiirler Türkçede olsaydı böyle söylenirdi'nin örneklerini veriyor bir bakıma. Bir başka açıdan biz kendimiz Sezai Karakoç'a bir kül olarak, bir bütün olarak baktığımızda onun bir başka yanını görüyoruz. Bir yazısında veya şiirinde Doğu'yu Batı'yı bilen gele-

cektir, der.

**Demirci:** Doğu'yu Batı'yı bilen gelecektir, çağırmasını bilersen gelecektir.

**Özdenören:** Bir şiirindeydi değil mi?

**Demirci:** Düz yazılarında olmalı.

**Özdenören:** Bir bakıma işte hem Doğu'yu hem Batı'yı bilen bir şairin veya bir düşünürün örneğini görmüş oluyoruz.

**Narlı:** *Hem iyi şiirin, iyi sanatı hatta bütün sanatları işin içine katıyor. İster Doğulu ister Batılı iyi sanatın, hatıta inkâr, münkir dahi olsa yönünün hakikate doğru olduğunu söyler. O şiirleri seçiyor aslında, onunla bütünleşmiş.*

**Karataş:** Ben şöyle bir yorum yapılabileceğini düşündüm. Aslında bu zımnın söylendi. Kendi döneminin sanat anlayışıyla hareket ederek bu şiirlere yöneliyor.

**Demirci:** Ama orada şey de var, Hristiyan bir şair ve solun iltifat etmediği bir şair var.

**Karataş:** O da var mutlaka, ama 50'lerde ya da öncesinde Batı şiirlerinden çevirilerin rağbet gördüğü.

**Özdenören:** Bir cümle daha Sezai Karakoç'tan... Bir defasında, ilerde beni Eliot'la karşılaştıracaklar, dedi. Ben henüz o şairi okumadım, dedi. Türkçeye çevrildiği kadarıyla okumuştur kuşkusuz. Bunlar da aslında enteresan şeyler...

**Narlı:** *Gelenek bağlamında mesela Eliot'la Sezai Karakoç'un benzeşen tarafları var. Bakış açısı benzer.*

**Özdenören:** Tabii onun bu cümleyi söylemesi için Eliot hakkında bir fikrinin olması lazım, o fikir var. Nitekim bana Eliot'ın bir kitabından kültürle ilgili bölümlerini çevirmemi istedi, o çevirileri 1966-67 dönemi *Diriliş* dergilerinde yayımladı...

**Narlı:** *Geleneğe bakış açıları benziyor. Bir kere reddetmişleri. Bir de son sorum vardı artık o kalabilir. Peki, sanat anlayışının arkasında bazı İslam mütefekkirlerinin etkisi var mıdır veya İslam medeniyetinin 19. 20. yüzyıl. Diyelim İkbâl'den etkilenmiş midir, Seyit Hüseyin Nasr'dan. Özellikle o yazırları okuduğunda sanki Seyit Hüseyin Nasr'dan bir bağlantı kurulabilir gibi geliyor.*

**Özdenören:** Sezai Karakoç, Seyit Hüseyin Nasr'dan bir tek kelime okumamış bile olsa, Ali Şeriatî'den belki bir tek kelime okumamış bile olsa, diyelim ki Yunus Emre'den bir tek kelime okumamış bile olsa, Mehmet Âkif'ten bir tek kelime okumamış bile olsa, has şair kendi mirasını, bütün bunları okuduklarıyla okumadıklarıyla tevarüs eden bir adamdır.

**Demirci:** İddialı bir şey bu, müthiş bir şey bu.

**Kırlangıç:** Yunus Emre gibi yani.

**Özdenören:** Evet, aynen öyle. Bu, onları okumadı kabilinden bir hamlığa düşmeyeceğimiz herhâlde tahmin edilebilir.

**Karataş:** Yani okumasa da tevarüs edebilir.

**Özdenören:** Okumasa da, çünkü bir kültür tevarüsüdür o.



**Kırlangıç:** Yunus Emre ümmi bir şairdir diyoruz ama beslendiği şeylere bakınca.

**Karataş:** Fakat o ümmilik sadece okuma yazma bilmemek anlamına gelmiyor.

**Karataş:** Bilmese de olur, olabilir yani. Bilmese de beslenebilir.

**Özdenören:** Şimdi mesela Âşık Veysel diyelim, adamı zorladıkları durumlar olmuş, zorla söyledikleri bir iki çığırıldığı şeyler olmuş. Ama bu adam gözü kör 5- 6-7 yaşından itibaren dünyayla bir göz irtibatı yok. Okuma yazmasının olmadığı kesin. Fakat çiçeklerin rengini, tabiatın rengini gözü görenlerden çok daha fazlasıyla...

**Karataş:** Kokusunu bile alıyor.

**Özdenören:** Doğru söylüyorsun veya Karacaoğlan, bazı şiirleriyle çapkın bir tip gibi görünüyor, öte yandan derin bir adam, ermiş bir adam. Şimdi Karacaoğlan'ı ben hiçbir zaman bir masaya, bir rahlenin önüne oturup da



kitap okumuş, Yunus Emre'yi okumuş bir şair diye tahayyül edemiyorum. Ama Yunus Emre'nin mirasını tevarüs etmiş bir şair olduğundan da kuşku yok. Sezai Karakoç da öyle, okuduklarıyla okumadıklarıyla evrensel literatürü özümsemiş bir şair... Bizim kültürümüzde irfan dediğimiz olgu da bu olsa gerek...

**Karataş:** Sözlü kültürün dolaştığı bir miras da var ya.

**Demirci:** Tabii, tabii o çok önemli.

**Narlı:** O tevarüs kanalları kapanmadığı sürece.

**Kırlangıç:** Sormak lazım işte hangi ortamlarda bulunurdu, Rasim Bey belki cevap verir.

**Özdenören:** Sezai Karakoç 62 veya 63 yılında, o tarihte kontrolördü, Türkiye turları yaparlardı. Turlardan birisi Diyarbakır'da zannediyorum,

Ergani'de, meşhur Zülküfül tepesine çıkıyor, orada bir adama rastlıyor. Karakoç anlatıyor, adam çökmüş, yorulmuş, yorgun, çok enteresan bir cümle söylemiş: "İhtiyarlık taşınacak silah değil." demiş. Bu dedi, olağanüstü güzel bir mısra. Fakat dedi ben şimdi bunu böyle kullanırsam, gitti işte bir halk deyişini şiirine koydu derler. Onu şiirlerinden birisinde "Yaşlılıkta taşınacak pusat değil." biçiminde kullandı. Bana anlattığı bu anekdotu Cemal Süreya'ya da anlatmış. Cemal Süreya da onu "ihtiyarlıksa taşınacak silah değil" veya "pusat değil" biçiminde kullanmış. Bu sorunun cevabı oldu mu bilmiyorum.

**Kırlangıç:** Halka ulaştınca cevher bulunuyor demek.

**Özdenören:** Halka ulaştınca oradan bildiğimiz, bilmediğimiz konaklara varıyoruz. Mesela ben oturup da Divan şairlerini baştan sona ince ince okumuş biri değilim. Fakat o kültürün, şimdi iddialı bir cümle gibi olacak, söylemesem daha iyi olur ama, onun künhüne vakıf sayabilirim kendimi. Onu da tevarüs ediyoruz biz. Okuduklarımızla ve okumadıklarımızla tevarüs ediyoruz.

**Kırlangıç:** Bir de başkalarının okudukları da bizi besliyor. Duyarak, bu sohbet bile insanı besliyor.

**Narlı:** Evet konuştuğça açılacak Sezai Karakoç şiirinin özellikleri, nitelikleri, farklılıkları. Ama şimdilik bitirelim isterseniz. Çok teşekkür ediyorum. Türk Dili dergisini de tebrik ediyorum.

## ALINYAZISI SAATİ

1.  
Ve Kudüs şehri. Gökte yapıp yere indirilen şehir.  
Tanrı şehri ve bütün insanlığın şehri.  
Altında bir krater saklayan şehir.  
Kalbime bir ağırlık gibi çöküyor şimdi.  
Ne diyor ne diyor Kudüs bana şimdi  
Hani Şam'dan bir şamdan getirecektin  
Dikecektin Süleyman Peygamber'in kabrine  
Ruhları aydınlatan bir lâmba  
İfriti döndürecek insana:  
Söndürecek canavarın gözlerini  
İfriti döndürecek insana

Ve Kudüs'ü terkettiğin o ikinci  
Birinci Cihan Harbi günü vakti  
Kan sızdırıyor kaburga kemikleri  
Karlı dağlardan indirdiğin atların  
Bir evde perdeyi indiriyor bir kadın  
Mahşerin perdesini kıyametin perdesini  
Ağlıyor yere inen saçları  
Göğü yırtan kefen beyazı elleri

Ve Kudüs şehri. Gökte yapıp yere indirilen şehir.  
Tanrı şehri ve bütün insanlığın şehri.  
Yeşile dönmüş türbelerin demiri  
Zamanın rüzgâr gibi esen zehriyle  
Ve yatırlar patır patır kaçıyor geceleri  
Boşaltıyorlar işgal edilmiş bir şehri boşaltır gibi  
Kaçıyorlar Lût şehrinden kaçır gibi  
Tuz heykele dönüşmemek için Tanrı gazabıyla  
Susmuş minareler azabıyla  
Yıkılmış cami kubbelerinin ıstırabıyla  
Ve şehit kemiklerinin bakışı bir başka bakış  
Artık burada taş bile durmak istemez  
Ve ay'ı görmek istemez zeytin ağaçları  
Eğilerek selâmlamazlar hilâli hurmalar  
Artık ne Zekeriya ve ne İsa var  
Sararmış bir tomar mı mucizeler  
Ölülerin dirilişi şifa veren kelimeler  
Ve ne de Miraçtan bir iz  
Yerden yükselen kaya

... (1979-1988)

## “Alinyazısı Saati”

İrfan ÇEVİK

**T**emposu hiç düşmeyen bir maraton koşucusu gibidir şair Sezai Karakoç. Ardına aldığı “rüzgâr”la başlayan şiir serüveni, “Alinyazısı Saati”nin o değişmez ve kaçınılmaz menziline kadar hep aynı tempoda sürüp gitmiştir. Ne var ki, bu aynı tempoda sözü tekdüzelik anlamında değildir. Pek çok önemli şair ve yazar gibi Sezai Karakoç da kendi maratonunu etaplar hâlinde koşmuştur. Etapların sınırlarını, başlangıç ve bitiş noktalarını haber veren şairin tercih ettiği ritimler olmuştur. Burada ritimden kastımız şiirin teknik yanısırdır.

Malum, şiir tekniği en genel anlamıyla, *lirik şiir* ve *öykülemeci şiir* olmak üzere ikiye ayrılır. Bir de, bu ikisinin kırmayı ya da doğal bileşimi sayılan *lirik öykülemeci şiirden* söz edilir. Bu durumu, tam olarak şairin yoğurt yiyişi olarak nitelendirmek de mümkündür. İşte Sezai Karakoç şiiri, bu teknik ayrımlara hak verdirecek, onları uzun anlatımlara sevk edecek örneklerle doludur. Söz gelişi, *Monna Rosa* ve *Körfez*'de yer alan şiirler lirik unsurlar taşıırken; *Hızır ile Kırk Saat* ve *Alinyazısı Saati*'nde yer alan şiirlerin öykülemeci unsurlardan oluştuğu görülür. Her iki tekniğin seçkin örneklerinin yanı sıra, kanaatimizce, bu iki tekniğin ustaca mezcedildiği noktada Sezai Karakoç şiirinin zirve yaptığı görülür. Bu zirve noktalardan birisi *Alinyazısı Saati*'nde Kudüs kentinin anlatıldığı ilk şiirin son bölümüdür. Tanrının insanla konuşma, kutsal kitaplar aracılığıyla, ona, gerekli emir ve talimatları bildirme formatına âdeta nazire yapan bir bölümdür bu.

*Ey insanlık, ey insanlar  
Ey gündüzden daha gündüz,  
Hakikatten daha hakikat  
Müslümanlar*

Dünya siyaset konjonktürünün Müslümanları getirdiği ya da sürüklediği noktalar *Alinyazısı Saati*'ndeki şiirlere fon oluşturur. Bu fonun baş aktörü Müslümanlardır. Diğer aktörler ismen zikredilmez ancak okuyucuya hissettirilir. O aktörler gündüzü ve hakikati sahiplenmişlerdir. Müslümanların durumunu konumlandırmak, ikili bir yapı içinde, okura bırakılmıştır. Birinci yapıda oku-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri



yucu, teorik olarak Müslümanların gündüzden daha gündüz, hakikatten daha hakikat olduğuna inanabilir. İkinci yapıda ise okuyucu, pratik olarak Müslümanların gündüzden daha gündüz, hakikatten daha hakikat olması gerektiğini düşünebilir.

Yerli düşünceyi, İslami duyarlılığı önceleyen ve önemseyen şair ve yazarlarımızın coğrafi mekân algıları küçük de olsa bazı farklılıklar gösterir. Söz gelimi, Necip Fazıl'da, dergisine isim olarak da verdiği “Büyük Doğu”dur bu mekân. Nuri Pakdil'de söz konusu mekân siyasi ve kültürel olarak cisimleşmiş “Orta Doğu” dur. Orta Doğu kavramını kültürel ve ideolojik bir figür olarak yazın dünyamıza katan Nuri Pakdil olmuştur. Sezai Karakoç'ta ise “diriliş nesli”nin neşvünema bulduğu yerlerdir bu mekan. Bu mekanın başlıca şehirleri bir bir anlatılır *Alinyazısı Saati*'nde.

Sezai Karakoç şiirinin zirve yaptığına inandığımız, lirik öykülemeci bölümlere *Alinyazısı Saati*'nden bir örnek daha vermek gerekirse; kitabın ilk bölümünün son şiirinde yer alan şu mısralara bir göz atmak yeterlidir.

*Varolmanın tek şartı  
Kaderin kaderle çarpışması  
Kaderin kaderi ertelemesi  
Kaderin kaderi yenmesi*

Kader kelimesiyle yapılmış bir oyun izlenimi veren bu satırlarda, özlü bir “kader tarihi” vardır. Kimin kaderi dersiniz, var olmak isteyen herkesin veya sahiplenmeyen hiç kimsenin. Sayısal olarak altı kader ile üç oluşumu vurgulayan bu üç satırda kader üzerine düşünen herkese girilecek bir kapı vardır. İki alıntı yan yana konduğunda, Sezai Karakoç'un “Alinyazısı Saati”ne doğal bir yaklaşım olacağı kanısındayız.

Şiir üzerine düşünen eleştirmen, şair ve yazarların büyük çoğunluğunda, “mesajın” şiire zarar verdiği dahası onu öldürdüğüne ilişkin genel bir kanı vardır. Necip Fazıl ve Nazım Hikmet'in mesajlı şiirlerinde, Sezai Karakoç'un *Alinyazısı Saati*'nde yer alan mesajlı bölümlerde şiiriyetin kayboluşu buna örnek gösterilir.

Necip Fazıl ve Nazım Hikmet için verilen bu hüküm hakkında, konumuz olmadığı için burada bir şey söylemek istemeyiz. Ancak, Sezai Karakoç hakkında varılan bu hükme katılmamız mümkün değildir. Çünkü, yukarıda alıntılarımız ve Sezai Karakoç şiirinde zirve olduğuna inandığımız bölümler de *Alinyazısı Saati*'nde yer almakta ve mesajdan kastedilen neyse onun en güzel örneklerini vermektedir.



*Alinyazısı Saati*'nde yer alan şiirlerde görülen bazı sarkmaların verilen mesajdan değil, öykülemeye kullanılan "malzeme" bolluğundan ileri geldiği söylenebilir. Yaptığı iş bakımından, İslam tarihi ve coğrafyası önünde şair âdeta adaletli olmak istemektedir. Adil olma gereksinimi duymaktadır. Adalet, insan zihninin kavramakta güçlük çekmediği, anlaşılabilirliği kolay görünen bir kavramdır. Ancak, onun sınırlarını ve imkanlarını doğru tespit edemezseniz, istemediğiniz hâlde, elinizden kolayca kayıverir, hem de adaletsizliğe doğru ...



*Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirleri*

## Alinyazısı Saati ya da Doğudan Gelecek Atlı

Âtîf BEDİR

**B**ir gün doğudan bir atlı gelecektir. Atın ayağından çıkan toz, altın tozundan daha değerlidir. Çünkü at bir başkaldırı ötesi medeniyetini taşımaktadır. Buradaki ‘Baskaldırı Ötesi Medeniyeti’nden kasıt Diriliş Düşüncesi’dir. Atlı, Tanrı aşkından doğmuş ve dirilişi muştulamak üzere gelecektir. O atlı ki, Mevlâna çizgili, Muhyiddin-i Arabî gölgeli, Gazali hacimli; yani İslam uygarlığının öncülerinin toplamını ruhunda barındıran bir atlıdır.

“Doğudan gelecek atlı” imgesi Sezai Karakoç’un “Alinyazısı Saati” adlı şiirinde geçen ve insanlığın dirilişini muştulayan bir simgenin şiirsel anlatımıdır.

Sezai Karakoç, “Alinyazısı Saati” adlı şiiri 1979-1988 yılları arasında yazmıştır. Şiir alt başlığı *Onüçüncü Sağanak: kış sağanağı. Ölüm. Sonra çark bir daha dönecek: diriliş* adını taşıyan ve on üç bölümden oluşan; aynı zamanda son şiir kitabına da adını vermiştir.

Bu uzun şiir, şimdilerde bir çoğunda savaş ve kaos yaşanan İslam şehirlerine yakılmış on üç ağıt, on üç güzellemedir. Kitabın son şiiri “Ağustos Böceği Bir Meşaledir” şiiri ise bağımsız bir şiirdir. Bu yazıda şiirin ilk üç bölümü ele alınacaktır: Kudüs, Bağdat ve Şam bölümleri. Şiirin en uzun bölümü İstanbul’a ayrılmıştır ve bu ayrı bir yazıya konu olabilecek kadar önemli bir bölümdür.

“Alinyazısı Saati” şiirinde isimleri geçen şehirler bir zamanlar en görkemli hâliyle İslam medeniyetinin hüküm sürdüğü şehirlerdir. Bu şehirler şimdilerde bir kışı ve ölüm sessizliğini yaşamaktadır. Yaşanan ölüm sessizliği arasında bu şehirlerden bazıları yıkılıp yıkılmakta, öte yandan bir kurtuluşu ve yeniden dirilişi beklemektedirler. Dirilişi doğudan gelecek bir atlı getirecektir. Doğudan gelecek ve bu şehirleri kurtaracak olan atlı, tam da bir şiirin öznesi olacak ve muhayyilede yer edecek imgedir. Bu şehirlerin kurtulması ve dirilmesiyle birlikte temsil ettiği medeniyet de yeniden dirilecektir. Çünkü şehirlerin tümünün altın harflerle yazılmış görkemli bir geçmişi vardır.

“Dokuz şehir kurtulsun  
Kurtulacaktır Müslümanlar  
İnsanlık kurtulacaktır.»

Bu dokuz şehir ise şunlardır: Mekke, Kudüs, İstanbul, Bağdat, Şam, Kahire, Beyrut, Kabil ve İslamabat.

Bu şehirler iç içe geçmiş iki üçgen ve bir daireden oluşmaktadır. İç üçgenin köşelerini İstanbul-Bağdat-Şam oluştururken, dış üçgen ise Kudüs, Beyrut ve Kabil'i içine alarak Afrika'dan Malezya'ya kadar gider. Ortada ise bir daire vardır bu dairede Kahire-İslamabat ve Mekke dönmektedir.

Şimdilerde bu şehirlerden Mekke ve İstanbul dışındaki yedisinde işgal, savaş ve iç karışıklıklar hüküm sürmektedir. Dokuz İslam şehrinde yedisinde her gün Müslüman kanı akmaktadır. Mekke ve İstanbul ise kalbi kırık ve mahzun bir şekilde İslam dünyasının yeniden diriliş gününü ve bu dirilişi gerçekleştirecek ve atının ayaklarından çıkan tozun altın tozundan daha değerli olduğu atlıyı beklemektedirler.

Atlı bir semboldür aslında. Tüm bu şehirleri kurtaracak olan ve doğudan gelecek atlı bir kişi değil bir inançtır. Üzerine ölü toprağı serpilmiş bu şehirler bir gün yeniden dirilecektir.

Alın yazısı Saati şiiri Kudüs şehriyle başlar. Çünkü Kudüs bu kördüğümü çözecek kılıçtır. Kudüs şehri kurtulduğunda diğer sekiz şehir de kurtulacaktır. Düğüm bu kutlu şehrin kurtulmasıyla çözülecektir.

Nuri Pakdil'in 'Ben Kudüs'ü bir kol saati gibi taşıyorum' dediği ve her insanın günde bir defa Kudüs'ü düşünme saatinin olması gerektiğini söylediği bu şehir, Sezai Karakoç'un şiirlerinde de aynı duyarlılıkla ele alınır. Çünkü Kudüs şehri kutsal bir şehirdir.

Şiir,

*"Ve Kudüs Şehri. Gökte yapıp yere indirilen şehir.  
Tanrı şehri ve bütün insanlığın şehri.  
Altında bir krater saklayan şehir.  
Kalbime bir ağırlık gibi çöküyor şimdi."* diye başlar.

Kudüs şehri Tanrı'nın gökte yapıp yere indirdiği şehirdir. Bu yüzden şair bu dokuz şehir kurtulduğunda sadece Müslümanlar değil insanlık da kurtulacaktır demektedir. Bu dokuz şehrin kurtuluşu ise Kudüs'ün kurtulmasıyla başlayacaktır.

Kudüs şehri Peygamberimizin Miraç'a yükseldiği şehirdir, Hz. İbrahim'in, Hz. İsa'nın, Hz. Musa'nın, Hz. Davut'un ve daha birçok peygamberin şehridir.

Gök şehri Kudüs şimdilerde yer şehri olmuştur. Kurşundan çiçeklerin, bombaların, tankların şehri olmuştur. Kudüs şehri şimdilerde yeniden gök şehri olacağı günü beklemektedir.

Şiirin Kudüs bölümü bir hükümle biter:

*“Haksız yere bir insanı öldüren bütün insanlığı öldürmüş gibidir.”*

“Alinyazısı Saati” şiirinin ikinci bölümü Bağdat için yazılmıştır.

Dicle'nin köpüklerinden doğan Bağdat bir zamanlar bizim şehrimizdi; senin, benim ve hepimizin şehriydi. Bağdat ki Kerbela şehitlerinin kanıdır, Harun Reşit'in bakışı, İmam-ı Azam'ın adaleti, Cüneydi Bağdadi'nin gözle-ri, Geylani'nin gönlü, Fuzûlî'nin günü, Leyla ile Mecnun'un nefesi, Hallac-ı Mansur'un şehridir Bağdat. Tüm bu uygarlığa beşiklik eden şehir bir gün gelir yabancıların istilasına uğrar. Moğollardan yüzyıllar sonra çağdaş Moğollar Bağdat'ı yeniden işgal ederler ve şehrin karanlık günleri yeniden başlar.

Yıkılıp yeniden yapılmak sanki Bağdat'ın kaderidir. Şehir yıkılır, yeniden yapılır, şehir ölür yeniden dirilir.

Şair Bağdat'a der ki:

*“Devrilen her taş benim taşım.  
Yıkılan her ev benim  
Benden yıkılıyor hepsi ben yıkılıyorum.  
Yıkılan benim*

...

*Her zerrede ölen benim  
Ölen Bağdat benim.”*

Burada şair Bağdat şehrini kendisiyle özdeşleştirmiştir. Bağdat'ta devrilen her taş, yıkılan her evle birlikte şair de yıkılmakta ve düşmektedir. Bağdat ölürse şair de şehirle birlikte ölecektir.

Şiirin üçüncü bölümü ise Şam-ı Şerif şehri için yazılan bölümdür.

Şiirin yazıldığı tarihte Şam bugünlerde yaşanan iç karışıklıkları yaşamamıştı. Ama şehrin geçmişinde tıpkı bugünlerde yaşananlara benzer, hatta daha da vahim olaylar yaşanmıştır.

Şam bizim şehirlerimizdendir. Biz Şam'ı bin yıl öncesinden biliriz. Çünkü annemizin sütü gibi yakındır bize. Şam bizim kalbimizin içinde uyur. Bize bu kadar yakın olan şehir bir gün gelmiş bizden uzaklaşmıştır. Bu şehir geçmişte öyle günler yaşamıştır ki sokaklara dökülen kan atların aşık kemiğine kadar çıkmıştır. Üstelik bu kan, şehri son koruyanların kanıdır. Bir zamanlar birlikte olduğumuz Şam gün gelmiş bizden uzaklaşmış, bir nar gibi bizden koparılmıştır.

Ama umutsuzluğa kapılmamak gerekir. Çünkü:

“Sonunda dönecek talih, gelecek Büyük Atlı  
Çileye batmış İslam halkı için kurtarıcı  
Görünecek ilkin Şam’da der gelenek saati”

Kendisini yaşadığı çağdan sorumlu kabul eden her sanat-edebiyat adamının yapması gerekeni Sezai Karakoç tam da hakkını vererek yapmıştır. Karakoç, şiiri bu sorumluluk bilinciyle yazmış ve ciltlerce yazılarak söylenmesi zor olan kelimeleri, cümleleri dilin ve şiirin imkânlarını kullanarak dokuz şiir kitabına sığdırmıştır. Karakoç, dokuz şiir kitabında söylediğini elliden fazla deneme, düşünce, hikâye kitabıyla açıklamıştır. Şiir dışında kalan diğer tüm kitapları bir bakıma bu şiirlerin açıklamasıdır.

Kim ki şiire yakındır; şairin şiir külliyyatının toplamı *Gün Doğmadan* başucu kitabı; kim ki düz yazıya yakındır; elli küsur düşünce kitabı raflarda okunmayı beklemektedir.



Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirini

## “güneşlerin kalbine taht kuran melekler yağdırır yağmuru” ya da “Ötesini Söylemeyeceğim”

Ali SALİ

Genel kabuldür bir edebî metni ele alıp incelerken, o metni yorumlamaya çalışırken izlenen yollar, tercih edilen ve benimsenen edebî tavırla doğrudan bağlantılıdır. Eleştiri nazariyeleri de bunun için oluşturulmuştur zaten. Edebî metne nasıl yaklaşacağımızın, önümüzdeki metinden ne anlayacağımızın (veya anlamayacağımızın, hatta bir şey anlamak zorunda mıyız gibi bir meseleye girmeyeceğiz bu yazıda), metnin bize söylediklerinin (ya da bizim, metnin bize söylediğini sandığımız şeylerin) neye işaret ettiğine ya da neyi ima ettiğine tercih ettiğimiz edebî tavırla ulaşırız. Bu yazıda “metnin niyeti”, “yazarın niyeti”, “okurun niyeti” gibi muhataralı konulara girmeden Sezai Karakoç’un bir şiirini ele almaya çalışacağız.

Genel bir kabul vardır “şiirin manası şairin batnında gizlidir” diye. Bu genel kabulden hareket etmek yerine “şiirin manası şiirin batnında gizlidir” yaklaşımıyla ele alacağız Sezai Karakoç’un şiirini. Bu yaklaşımdan hareket edeceğimizi söylemek her ne kadar bizi “metinden hareket” ediyormuşuz (ki mecburen bir metinden hareket edeceğiz, çünkü ele alacağımız şiir sonuçta bir metin), metnin dışına çıkmayacakmışız gibi gösterse de, yazıda edebî eleştiri anlamında “metnin niyeti” gibi muhataralı bir eksen üzerinde ilerlemeyeceğiz. Metinden hareket ederek ele alacağımızı söylüyoruz, ama metni yorumlarken metnin dışı unsurlardan yararlanarak yapacağız bu işi. Metnin bize söylemediği, metin içinde yer almayan unsurları kullanacağız şiiri ele alırken, şiirin biz okurlara ne söylediğini çıkarmaya çalışırken.

Sezai Karakoç üzerine, şairin modern Türk şiirindeki yeri, günümüz Türk şiirine kattıkları, Türk düşünce hayatındaki yeri, Türk düşüncesine eklediği yeni şeyler gibi meseleler üzerine söylemek istediklerimizi başka bir zemine bırakarak sadece şiirin bize ne söylediğine, bize hangi tedaileri ima ettiğine değineceğiz. Karakoç’un ele alacağımız şiiri 1953 yılı Eylül ayında yazdığı “Ötesini Söylemeyeceğim” başlıklı şiiri. Şiir Karakoç’un Şahdamar isimli şiir kitabında yayımlandı. Karakoç’un *Gün Doğmadan* isimli şiirler toplamının bir araya getirildiği kitabında da yine “Şahdamar” bölümünde yer aldı.



Şiir 10 yaşında bir kızın (şiirde geçen ifadeyle Tunuslu bir kızın) ağzından biraz da tahkiye ederek söylüyor bize söyleyeceklerini. Yine bir genel kabule değinelim burada: Bir şiir yayımlandıktan sonra anlamı, tedaileri, hatta denetimi şairinin elinden çıkar ve okurun eline geçer. Şair her ne söylemiş olursa olsun (manası şairin batnında gizli de olsa) o artık okurun elindedir ve okur sayısınca farklı anlamlara işaret eder yayımlanan ve belki şairinin tek bir anlamla kaleme aldığı şiir. Her okur da (burada yine bir genel kabulü hatırlatalım) istidadı ölçüsünce bir şeyler fehmeder okuduğu şiirden. Hani Mevlana diyor ya (mealen) “sen ne söylersen söyle, söylediğin muhababının anladığı kadardır” diye. Onun gibi bir şey.

Ötesini Söylemeyeceğim şiiri

“Kırmızı kiremitler üzerine yağmur yağıyor

*Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz*” mısralarıyla açılıyor ve

“Kalkıp gidin kırmızı kiremitler üzerine

*Bizim tahta evin üzerine yağmur yağıyor*” mısralarıyla sona eriyor. Sezai Karakoç şiirde her ne kadar biraz da olsa tahkiyeyi kullanıyor olsa da şiiri karşıtlıklar üzerine kuruyor. Hani yukarda demiştik “şiirin manası şiirin batnında gizli” diye. Biz şiiri okurken şiirin bize ne söylemek istediğinin ipuçlarını biraz da bu karşıtlıklardan yakalıyoruz. Her şeyden önce şiir “kırmızı kiremitler” tamlamasıyla açılıyor ve bizi evlerin çatılarında “kiremitin kullanılabilirdiği” bir atmosfere taşıyor. Yani şiirin devamında okura sunulacak olan yaşantı örnekleri en azından bir büyük şehir olmasa bile bir kasaba irisi şehirde yaşanmış olmalı. Üstelik şiirin ilerleyen mısralarından çıkardığımızı göre bu “kırmızı kiremitler” aynı zamanda Medenî Adamlara, tuhaf ve acayip şapkalı adamlara ait olan bir mekâna işaret etmektedir. Şiirin hemen ikinci mısrasında da karşıtlıkla karşı karşıya kalıyoruz okur olarak: Şiirin kahramanı “tahtadan bir evde yaşıyor”: *Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz*. Hemen Sezai Karakoç’un Erganili olduğunu, Ergani’de ortaokul olmadığı için ortaokulu Maraş’ta okuduğunu hatırlıyoruz. “Kırmızı kiremitler” ve “tahtadan evler” görüntülerinin şairin hayal hanesine bu mekânlardan kazındığı kanaatine varıyoruz. Şiirin yazıldığı tarihe bakınca (1953 Eylül) o tarihte şairin Ankara’da Mülkiyede okuduğunu hatırlıyoruz. O tarihte muhtemelen Ankara’da da bu ikili karşıtlığın kurulabileceği manzaralar vardı henüz. Fakat bizi “Ergani veya Maraş manzarasıdır” kanaatine götüren muharrik gücün, şiirin ilerleyen mısralarında şiirde bize seslenen kahramanın 10 yaşında bir kız çocuğu olduğunu öğrenmemiz olduğunu söyleyebiliriz. Tabii bütün bu çıkarımlar, bu tedailer metin dışı unsurlardan yola çıkarak edindiğimiz kanaatler.

Şiirin başlangıç kısımlarında (ilk 9 mısradan) şiirdeki yaşantı örneklerinde kötüyü temsil eden ve şiir boyunca “seslenen” yabancından herhangi bir iz yoktur. Yabancı, şiire ancak onuncu mısradan dâhil olur:

“İmkân ve ihtimal bile yok sizin bilmenize Bay Yabancı”. “Kırmızı kiremitli evler - Tahtadan evler” karşıtlığına onuncu mısra ile birlikte yeni bir karşıtlık unsuru olarak “Bay Yabancı” dâhil olur. “Bay Yabancı” farklıy, “bizden olmayan” birini temsil eder. Biz derken kimi kastediyoruz? “Ötesini Söylemeyeceğim” şiiri bağlamında şiirde “Bay Yabancı” ve biz şiir okurlarına seslenen “10 yaşındaki kız çocuğu - Bekçi Halil’in kız kardeşinin oğlu - 10 yaşındaki kızın kardeşi Ali - kızın anne ve babası - kızın teyzesi - Tunuslular - amcasının oğlu Süleyman - akrep - Süleyman’ın tabancası - melekler”den oluşan kalabalık bir aileyi kastediyoruz. Bu kişiler şiirde ve 10 yaşındaki kızın dünyasında iyiyi temsil ediyor.

İyilerin karşıtını ise şiirde “Bay Yabancı - Bay Fransız - Matmazel Nikol - tuhaf şapkalar - yüzü kurabiye bayan - Medenî Adam - şeytan” oluşturuyor. Bu kişiler ise şiirde kötünün temsilcisi olarak çıkıyorlar karşımıza.

Şiirde Bay Yabancı ve biz şiir okurlarına seslenen 10 yaşındaki kız çocuğu Bay Yabancı’nın şiire dâhil olmasıyla birlikte onun “bilmesinin imkân ve ihtimali” bulunmadığını söylediği bir dünyadan bahseder. O dünyanın birkaç unsurunu kız çocuğu bize anlatır. “Suyun içinde gürül gürül yanan bazı tahtalar” bu dünyanın unsurları arasındadır. “Yıkık duvarın içine saklanan çalılar” da bu dünyanın unsurları arasındadır. Kız çocuğunun “kendisinden de bilgili olan elleri”, Bekçi Halil’in oğluna “halasından kalacak arsa” da bu dünyanın unsurları arasındadır. Bu dünyanın unsurlarını bilmeyen Bay Yabancı kız çocuğuna “Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar” dedirtecek kadar istenmeyen bir dünyaya aittir. Üstelik bunu kardeşi “Ali de istiyor ama söylemekten çekiniyor”dur. Bay Yabancı yalnız da değildir. Ona “Gidiniz ve öteki yabancıları da beraber götürünüz” denilir. Bu mısradan da anlarız ki Bay Yabancı beraberinde öteki yabancıları da götürebilecek bir etkinliğe sahip olan kişidir. İstenmedikleri hâlde orada bulduklarına göre düpedüz işgalcidir bunlar.

“Tuhaf ve acayip şapkaları” vardır bu yabancıların. Şapkalarını da alıp gitmeleri istenir. Boyunlarında “uzun ve süslü şeritleri” vardır. Bu “uzun ve süslü şeritleri” kravat olarak anlayabileceğimiz gibi (çünkü birkaç mısra sonra Bay Yabancıya birdenbire Medenî Adam denir), bunların askerî unsurlar olduğu şeklinde de anlayabiliriz. Çünkü yine birkaç mısra ilerde “Tepesi demir askerleriniz babamı alıp götürmeseler” denmektedir. Her ne olurlarsa olsunlar bu yabancılar, bu dünyadan değildirler ve “def olup gitmeleri” istenmektedir. Üstelik bu yabancıların “kirli çamaşırları” vardır ve bu çamaşırları bu yabancılar “tahta döşemelerin üzerinde” bırakmaktadırlar. Şiirde Bay Yabancıya ve biz şiir okurlarına seslenen kız çocuğunun kardeşi Ali iyiler arasında olmasına rağmen, bu yabancıların “gömleğini mutlaka giyecektir”. Oysa kız çocuğu ne Bay Fransız’ın gömleğini ne de Matmazel Nikol’un “etekleri kıvrım kıvrım” “kırmızı ipekli gömleğini” giymek istemektedir.

Yabancıların oluşturduğu dünyanın insanları da bir gariptir. Askerlerin “tepesi demir”, Bay Yabancı’nın metresi bayanın “yüzü kurabiye” olmasına rağmen, “beyaz ve yumuşak” bir yapıya sahiptir. Bayanın “tepesinde ikisi kısa biri uzun üç tüy var”dır. Bay Yabancı üstelik o bayanı “başka yerlerden getiriyor”dur. Bay Yabancı evli olmasına rağmen, başka yerlerden getirdiği bu bayanı eliyle belinden tutmakta ve çok öpmektedir. Kız çocuğu Bay Yabancı’nın o bayanı çok öpmesini ağızından kaçırıp annesine söylemek gafletinde bulunur (bize seslenen kız çocuğu bunu şiirde dile getirmez, ama sonrasında söylediklerinden çıkarırız biz bunu) ve annesi “böyle konuşmak ayıptır” diye uyarır kızını. Üstelik kızın annesi “o kadına şeytan” demektedir. Kızın annesinin dışında “Bizim kediler de ona tuhaf tuhaf” bakmaktadırlar. Sadece bu yaptıklarından dolayı kız tarafından “Siz şeytani çok seviyorsunuz galiba Bay Yabancı” şeklinde suçlanmaktadır ve “Siz şeytani niçin bu kadar çok öpüyorsunuz” diye muaheze edilmektedir.

Kız çocuğu tarafından Bay Yabancı’nın kadını “sizinki bizimkinden daha güzel” şeklinde olumlanırken, “Ama bizimki sizinkinden daha efendi daha utanış” şeklinde ayıplanmaktadır. Bay Yabancı’nın kadını bize seslenen kızların evine (tahta ev) hiç gelmemiştir ve bundan dolayı da hiç görülmemiştir. Üstelik yağmur o kadını “hiç deliğinden çıkarmıyor”dur. Oysa kız çocuğu yağmuru çok sevmektedir, ama Bay Yabancı’nın “ıslak saçlarını” hiç sevmiyordur. Çünkü Bay Yabancı’nın ıslak saçları “Tunusluların saçlarına hiç benzemiyor”dur. Tunusluların şiire muhtemelen bir yansıtma gereği olarak girdiğini, bir hukuki kaçış unsuru olarak kullanılmak üzere şiire girdiğini ise hemen o mısraın ardından gelen “Bizim saçlarımıza benzemiyor sizin saçlarımız” mısrasından çıkarıyoruz. Bizim kedilerin bile tuhaf baktığı o kadını kızın amcasının oğlu Süleyman da sevmemektedir. Üstelik Süleyman o kızdaki başkasını sevmiyordur. Kız çocuğu ve onun iyi özellikleriyle sözünü ettiği kişiler “her tarafı tahtadan olan evleri” sevmektedirler.

Şiirin sonuna doğru çok daha temel ve derinlikli bir konudaki karşıtlıklar serilir önümüze. Mesela Bay Yabancı’nın matmazeli ölse, Bay Yabancı matmazeli bir daha göremeyecektir. Fakat bu hâl bizde tam tersi bir durumdur: “Hâlbuki bizim ölümlerimizi teyzem görüyor”. Kızın teyzesi onlarla konuşmaktadır üstelik. Bir başka çok önemli fark vardır yabancılarla bizim aramızda: Melekler ve yağmur:

“Melekler bir demir parçasının üzerine oturmuşlar  
Her biri bir damla atıyor aşağıya  
İşte yağmur bunun için yağıyor  
Ben bunun için yağmuru seviyorum  
Yağmur bizim için yağıyor  
Çalılar için Süleyman’ın tabancası için”

Meleklerin her birinin bir damla atmasıyla yağın yağmurun dünyası aynı zamanda koskocaman bir menkıbe dünyasıdır da. Bu dünyada “güneşlerin kalbine taht kurmuş melekler” ile “sohbet halkası” oluşturulur, “habbeden kubbe, kubbeden habbeye yolculuk” yapılır. Ve bu hâller birer “esatır-ül evvelin” olarak görülmediği için insanların algısına etki eder. Dünyayı yorumlamasına etki eder. Bay Yabancı ve onun temsil ettiği değerler böyle bir algıya da yabancı oldukları için “Onun için gidin ve şapkalarınızı da beraber götürün” denilen bir istenmeyenler topluluğudur. İstenmedikleri için de

“Kalkıp gidin kırmızı kiremitler üzerine  
Bizim tahta evin üzerine yağmur yağıyor” denir.

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri



## Öfke ve Terbiyeyle Konuşan Özne: “Ötesini Söylemeyeceğim”

Ali K. METİN

Sezai Karakoç şiiri, insanı ve hayatı medeniyet arka planı içinde değerlendirmesiyle özgül dahası özgün bir kimlik kazanmıştır. Medeniyet perspektifinin tebarüz ettirilmediği, daha bireysel diyebileceğimiz şiir sayısı parmak sayısını geçmez. O şiirlerde bile Müslüman hassasiyetiyle maruf kültürel-manevi duyarlık kendisini hissettirir. Örneğin Monna Rosa şiirindeki beşerî aşk ve duyguların sosyal, kültürel göndermelere sahip bir dünya algısı ve farklılığıyla tecessüm ettirildiğini görürüz. Karakoç’un şiirinde medeniyet perspektifi yer yer doğu-batı, yerli yabancı karşılaştırması ve mücadelesi yer yer de insanı (hayatı) doğrudan medeniyet nosyonlarıyla temellendiren bir dünya görüşü, bir duyuş ve kavrayış tarzı olarak tezahür eder. Ötesini Söylemeyeceğim şiiri, bu bağlamda Karakoç’un karşılaştırmacı ve nispeten mücadeleci özelliklerini aksettiren birinci grup şiirleri arasında yer alır. Grubun en başarılı örneklerinden olmamakla beraber, hem yeterince karakteristik oluşu hem de diğer örneklerle nispetle daha açık, anlaşılır olması dolayısıyla Karakoç şiirindeki medeniyet perspektifinin somutlaştırılması için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Ne ki, Ötesini Söylemeyeceğim şiirinin gerek estetik/dil gerekse teknik/yapı açısından zirveye konabilecek bir düzeye çıkmadığını da belirtmek gerekir.

“Ötesini Söylemeyeceğim”, anlatım tekniği itibarıyla dramatik bir kuruluşa sahiptir. Daha doğru deyişle dramatik monolog türünde bir şiirdir. Başından sonuna, konuşan çocuk öznenin sesiyle yazılmıştır. Şiir aynı zamanda tasvirici ve tahkiyecici özellikleriyle de dramatik nitelikler taşır. Daha ilk mısrayla (“Kırmızı kiremitler üzerine yağmur yağıyor”) dramatik şiir için gereken sahne (dekor) oluşturulmuş, özne bu sahne içinden konuşan bir figür olarak canlandırılmıştır. Kırmızı kiremitler ve yağın yağmurdan başka da bir dekora gerek duyulmamış, yer yer yağın yağmurla ilgili tekrarların dışında doğrudan ‘dekora ilişkin’ (evin tahta oluşundan başka) bir ayrıntı veya unsur şiire sokulmamıştır. Dolayısıyla asıl konuşma ilk mısradan sonra başlamakta ve şiirin bundan sonrası tamamen kadın öznenin konuşma içeriğini oluşturan tasvir, hikaye ve söylemlerden meydana gelmektedir. İkinci mısradan (“Evimizin tahtadan olduğunu biliyorsunuz”) özne, muhatabıyla arasındaki gerek mesafeyi gerekse tanışıklığı belli edecek bir

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç’un Şiiri



tonlamayla iki farklı özne, iki farklı hayat algısını izhar etmektedir. Öznenin tam burada “tahta”yı handiyse mevcudiyetinin (daha doğrusu “biz”in) ve varoluşunun ayırt edici bir işareti olarak gördüğü, ifade etmeye çalıştığı düşünülebilir. “Suyun içinde gürül gürül yanan” tahta vurgusu, gerçek hayata dair bir ayrıntıyı dile getirmekten veya retorik yapmaktan daha manidar bir amaca sahip gibidir. Nitekim hemen ardından “topladığı çalılar” a değinmesi, bu çalıları komşusuna ait yıkık bir yapının içinde sakladığından bahsetmesindeki yoksulluk, sosyallik, dayanışma göndermeleri “tahta” motifiyle desteklenmekte ve nispeten simgeleşmektedir. Öznenin (veya şairin) topladığı çalıları nerede sakladığıyla ilgili olarak birtakım ayrıntılara (“Dudağımı büküyorum ve topladığım çalıları/Bekçi Halil’in kız kardeşinin oğluna ait/Daha doğrusu halasından kendisine kalacak olan/Arasındaki yıkık duvarın iç tarafına saklıyorum”) değinmesi ise ilk etapta tuhaf gelmekle beraber, bunun hem “biz”deki komşuluk ilişkisinin derinliğini hissetmeye hem de muhatapla daha senli benli olmaya dönük taktik bir tutumun ifadesi olduğu kabul edilebilir. Ki söz konusu ayrıntıların özne-yüklem bağını araya soktuğu tümceler sebebiyle bir ölçüde belirsizleştirilmesine ve aynı zamanda sessel akışı sekteye uğrattığı olmasına rağmen şair tarafından gözden çıkarılmayışı, bunun öylesine bir ayrıntı olmadığını gösterir. Sesletim tarzı açısından şiirin en zayıf üç dört mısrası da bu mısralardır zaten. Özneyle yüklem arasındaki mesafeyi açan bu gibi dizeleme örneklerinin başta Hızırla Kırk Saat olmak üzere Karakoç şiirinde karakteristik hâle gelmiş bir anlatım biçimi olduğunu ama bunun çok daha etkili ve başarılı örneklerini verdiğini belirtmekte fayda var.

Gerek ses gerek ifade tekrarlarını çok özgün ve etkili şekilde kullanması, mısraları çağrışımsal ve sessel bir zincirlemeyle (bağlılaşım) örgülemesi de Karakoç şiirinin önemli özelliklerindedir. Şiirin takip eden mısralarında “imkân”, “ince ve uzun değil” sözcük ve ibarelerinde yineleme (tekrar); “bilme/biliyorum/bilgili” sözcüklerindeyse dönüştürme (iştikak) ve yineleme tekniklerinin (sanatının) bu minvalde kullanıldıklarını görüyoruz:

*“Hiç kimsenin bilmesine imkân yok  
İmkân ve ihtimal bile yok sizin bilmenize Bay Yabancı  
Ve yağmur yağıyor ben bir şeyler olacağını biliyorum  
Ellerime bakıyorum ve ellerimin benden bilgili  
Bir hayli bilgili olduğunu biliyorum  
Bilgili fakat parmaklarım ince ve uzun değil  
Sizin bayanınızınki gibi ince ve uzun değil”*

“Bay Yabancı” seslenişinden konuşmanın yabancı bir erkeğe hitaben yapıldığı anlaşılabilir. Bu yabancı “tuhaf ve acayip şapkaları”, boynunda kravatları olan, “tepesi demir askerler” e sahip “Medeni Adam”lardan biridir. Öznenin “on yaşında” bir çocuk olması ise, içinde olunan baskı ortamında konuşmanın daha



cüretkâr bir edayla yapılmasına imkan sağlamıştır. “Anne babamı karıştırmayın işin içine/ İnanmazsınız ama onların şuncacık/Şuncacık evet şuncacık bir alâkaları bile yok/Sizin def olup gitmenizi istiyorum işte o kadar” şeklindeki serzeniş ve talep, hem gösterilen toleransın dolayısıyla bu toleranstan güç alan cüretkârlığın hem de yaşanan baskı ortamının işaretlerini vermektedir. Bununla beraber, öznenin çocuk yaşına rağmen gelişkin bir bilinç ve öfkeyle konuştuğunu, dolayısıyla söylemlerinin anne babanın yönlendirmeleriyle anlaşılamayacak bir derinliğe sahip olduğunu da dikkate almak gerekiyor. Bu sebeple özne sadece “biz” adına konuşan veya “biz”in sözcülüğünü yapan biri değil, yaşanan işgali kendi tekil bilinci ve algısıyla yorumlayan bir şahsiyettir. “Anne babamı karıştırmayın” demesi bir koruma refleksinden öte, anne babayla arasındaki bilinç ve tepki farkına işaret eden bir durum, bir gerçeklik ifadesi diye de algılanabilecektir. Nitekim özne, kardeşi Ali’yle arasındaki yine bu mahiyette bir bilinç veya duyarlık farkına işaret eder:

“Kardeşim Ali gömleğinizi mutlaka giyecektir  
Halbuki ben Bay Fransız sizin gömleğinizi  
Hatta Matmazel Nikol’un o kırmızı ipekli gömleğini  
Hani etekleri şöyle kıvrım kıvrımdır ya  
Bile giymek istemem istemeyeceğim”

Yine de söz konusu fark birer derece farkından ibarettir. Öznenin anlatımından, işgalcilerin kadın ve çocuklara belli bir tolarensle yaklaştığı bilgisini aldığımız gibi, kardeşi Ali’nin yabancıнын gömleğini giyebilecek bir zafiyet göstermesinin ondaki husumeti ortadan kaldırmadığını, buna karşılık kendisinin tam bir reddediş, bir uzlaşmazlık tavrı sergilediğini anlıyoruz. Öte yandan, kardeşi Ali’yle birlikte, yabancı adamın, gece yarısı evine aldığı yabancı bir kadınla olan ilişkilerini gözlemesinin ise çapkınlıktan/muzırlıktan değil, yabancıнын mahremiyeti ve ahlak dünyası hakkında sahih bilgi edinme ihtiyacından ve merakından kaynaklandığını, “anlayacağınızı umarım” ifadesinin bu meyanda yorumlanabileceğini düşünmek mümkün. Zira şiirde karşı karşıya getirilen kültürel ayrışma ve karşıtlığın en önemli nişanesi mahremiyet, kadın erkek ilişkisi olmuş, ahlak farkı en ayırıcı fark olarak ortaya konulmuştur. İlişkiye dair anlatımın “ötesini söylemeyeceğim” ifadesiyle yarıda kesilmesi ise bir terbiye ve ahlak anlayışını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan öznenin, karısını bir başkasıyla aldatan yabancıya âdeta haksızlık yapmak istemezcesine “Sayın Bayanınızın gözleri çakmak çakmak yanıyordu” deyişi, yapılan aldatmanın cinsellikle ilgili kişisel bir sorun olmayıp doğrudan ahlaki bir marazdan kaynaklandığına dair bir tonlamayı içeriyor. Bu marazın “şeytan”la ilişkilendirilmesi, dahası anne tarafından (“Annem o kadına şeytan diyor”) böyle bir tanımlamanın yapılmış olması, konuyu kültürel kodlarla ilgili bir mesele olarak tebarüz ettirmektedir. “Şeytan” motifi böylece iki ayrı dünya/hayat algısının kültürel,

ahlaki bir göstergesine dönüştürülüyor:

*“Siz şeytani çok seviyorsunuz galiba Bay Yabancı  
Siz şeytani niçin bu kadar çok öpüyorsunuz”*

Öznenin gerçeklik konusundaki dikkati ve titizliği, onun tepkisel, hamasi bir konuşma merakı içinde olmadığını, yabancıya “doğru”, vicdani bir yerden seslenme gayretinin bir sonucu olduğunu, dolayısıyla sosyolojik farklılaşmalardan öte doğrulukla ilgili bir hassasiyetten kaynaklandığını gösterir niteliktedir. “Kabul ediyorum sizinki bizimkinden daha güzel/ Ama bizimki sizinkinden daha efendi daha utangaç” mısraları, kadını “güzel bir obje”ye indirgeyen bakış açısını yadsıyarak yerine başka bir kadın algısını ve anlayışını koymaktadır. Öznenin burada, güzelliği izafi olarak değerlendirme temayülü göstermemesi ise oldukça dikkat çekici olmuştur denebilir. Bunun belki yabancı için inandırıcı olmayacağı (hamaset olarak görüleceği) düşüncesi, belki de güzellik olgusunun gerçekten de yabancı kadının lehine daha evrensel bir forma sahip olduğunun itirafı ile böyle bir kabullenmede bulunulmuş olabilir. Ama haya duygusu kadını kadın yapan, sadakat de kadın erkek ilişkilerinin mihenk taşları olarak öznenin konuşmasına yön veren temel iddialardır. Konuşma, en temelinde bu iki iddia ve kriter üzerine kurulmuştur. Bir üçüncü ayak olarak, kadın erkek ilişkileriyle ilgili bu değerlerin beraberinde sosyal dayanışma ve kardeşliği getirdiği, bir kaynaşma, huzur ve maneviyat iklimini doğurduğu iddiası vardır:

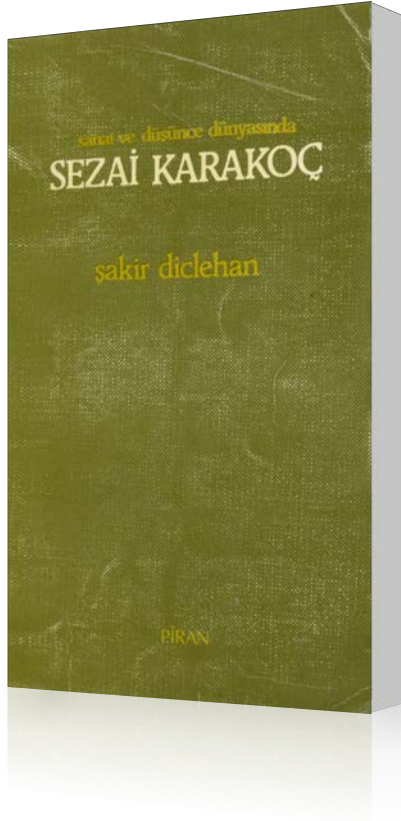
*“Sizin Matmazel bir ölse siz onu bir daha göremezsiniz  
Hâlbuki bizim ölülerimizi teyzem görüyor  
Onlarla konuşuyor onlara ekmek veriyor  
Onlar ekmek yiyor anladın mı Bay Yabancı  
Matmazel bir ölse ona kimse ekmek vermez  
Onun için gidin şapkalarınızı da beraber götürün”*

Şiirin leitmotifi olan “yağmur” sözcüğü, sözünü ettiğimiz üçüncü ayağı anıştırmayla ‘vazifeli’ bir simge görevi görmektedir. Bu simgenin, şiiri boyulu boyunca kat eden kültürel bakışa/bilince karşılık olarak kullanıldığını ayırt edebiliyoruz. Bunun bir tür varoluşa tekabül eden sosyal, manevi atmosfer anlamında bir temsili içerik taşıdığı söylenebilir. Dolayısıyla -başta belirttiğimiz görsel, dramatik fonksiyonunun yanı sıra- hem toplumun ruhu, duyarlılığı, yaşayışı, gözü, kulağı anlamına sosyokültürel bir gerçekliğe hem de insan fitratının ahlak ve vicdan köküne işaret etmektedir. Yaşanan “mahalle” ve “vicdan” baskısının “yağmur” sözcüğüyle ifade edilişi de bu sebeptendir:

*“Onu hiç görmedim o bize hiç gelmiyor  
Hele yağmur onu hiç deliğinden çıkarmıyor sanıyorum  
Ben yağmuru çok seviyorum Bay Yabancı”*

Öznenin yağmura olan sevgisi, “biz”in varoluş tarzına ve dünyasına ilişkin güvenin tezahüründen/ikrarından başka bir şey değildir. Bunun aynı zamanda bütün yaşayış tarzına şamil biçimde ortaya çıkıyor olmasıysa, burada kültürel düzlemi aşkın, tam da medeniyetçi bir perspektifin varlığına dikkati çeker. Hayat tarzındaki farklılaşma, kültürel ve ahlaki boyutun ötesine geçerek maddi hayatı da kapsamı içine alır. Süleyman’ın tabancası, kırmızı kiremitler, tahta evler “biz”e ait, bizim varoluşumuz içinde başkaca bir anlam ve değer kazanır.

*“Yağmur bizim için yağıyor  
Çalılar için Süleyman’ın tabancası için  
Kalkıp gidin kırmızı kiremitler üzerine  
Bizim tahta evin üzerine yağmur yağıyor”*



*Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirini*

## Pingpong Oynayan Mesneviyle Alakasız Şeyler

Esver ÖLÜÇ

*Beyaz iplik sert iplik ve tak tak  
Yuvarlak top küçük top ve tak tak*

Varlığa yaklaşma hüneri: vakar ve tevazu ... İnsan ünsiyettir; inan kardeşim buna.

Seslerin varlıkla duasına harf sincaplarıyla arkadaşlık edeceğim, bunu da bil.

Varsın üretmeyi ha babam üretsin üretim; hayat bir pazarlama tekniği değil mi? Madde ürkütülmüş keçiler gibi şaşkın. Şeylerin sağanağı altında dokuzuncu senfoniyle darbuka. Yok hükmündeyiz, sahteyiz de kime ne? Piyasa, en etkili siyasa; satıyoruz, üç kuruş aşağı beş kuruş yukarıya. Dil tarrakasında gazetemi günlere merhaba. Kavram eşkıyaları ilimin kal'asını yıktı sultanım. Hikmet burcunu kaybettik.

*Pingpong masası varla yok arası  
Ben ellerim kesik varla yok arası*

Eşya çoğalıyor. Eşya deliriyor. Şair, yazgısı ile çağının arasında dinelmektedir. Şeyleşmeden yaşamının çaresi mi? Kesik ellerle pingpong da neyin nesi? Fiziğin ötesini mi oynuyorsun? Şeyleri ne güzel de sakinleştiriyorsun. Eşyanın da kalbi dağlanmıştır bu çağda. Bunu en çok da sen biliyorsun. Çokluk komasından çıksın diye anlam, Muhyiddin'le kara buluttan süt mü sağıyorsun?

*... ... öpücüğüne eyvallah ve tak tak  
Beraber sinemaya... evet... ve tak tak  
Pingpong masası varla yok arası*

Oluşlar aynasına selam. Dişil bir aynada kapsadı bizi kader. Sevgili, dolunayın gümüş ipeğiyle dokunan dokunaklı ilgi. Çocuk dilinin kelekleriyle tanımak seni: umutların buhuruyla tartmak. Sevgili, sen patikanın çınar yaprağı koleksiyonu musun? Seninle birlikte olmayı zamandan sonsuzluk ile kurtardım. O kadar uzaktasın ki yaklaşırısın böylece. Leylâ, kuşattı hepimizi bir

yıldızlı gecede.

Öküün gözü veya dananın kuyruğu  
Kadifekale veya Sen nehri  
Ha Sezai ha pingpong masası  
Ha pingpong masası ha boş tüfek

Varlık bir senfonidir; şefi güzel isimler. Güzel isimlerin gümrak açılışı güzel. Varlığın güzel isimlerle sarhoş oluşu güzel. Öte'nin yakamoz yapıp kayboluşu güzel. Bin kere hayret bile az, ey güzel. Boş tüfek ateş alır. Şam yıkılır, Bağdat yanar. İstanbul, marmaray. Taksitle kedilere de otomobil satarlar. Nûruosmaniye'de Japonlar var. Korunmuş levhaya selam olsun. Seni bekliyorum. Gel. "Allah gökten kar gibi yağınca" Absürt bana çok sataşıyor. Absürt çarşıda gezen tabanca...

Bir el işareti eyvallah ve tak tak  
Gözlerin ne kadar güzel ne kadar iyi  
Ne kadar güzel ne kadar sıcak  
Tak tak tak tak tak tak tak

Gönül dağında peygamber, melek ve inzal. Sevgi ve alakadan başladık; işte budur yemin. "İnsandan insana şükür ki fark var." Edep mektebinde Şeyh Galip'sin. Pingpong oynayan mesnevisin. Sen oğulumuzu batıdan geri aldın. Kara büyü bozan Sezai: Hızır'la Kırk Saat ... Hicretten sonra 1435 ... Selam olsun matematiğine ey Diriliş.

Gözlerin ne kadar güzel ne kadar iyi.  
Ne kadar güzel ne kadar sıcak  
Tak tak tak tak tak tak tak

## TAHA'NIN KİTABI

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### DEĞİŞİM

Taha'nın bir kavis görmesi

Taha dağın ucunda  
Bir kavis gördü  
Dönen bir göz yayıydı bu  
Kırpiklerden ve güneşten  
Dünyanın sularda kırılmasından  
Doğma bir yaz yayıydı bu  
Taha'daki değişme böyle oldu  
Emdi emdi de Dicle'yi  
Bir çocuk nasıl emerse annedeki memeyi  
Bütün bunlar iyi dedi  
Bir güz başlangıcı da olsa iyi  
Bir atın savaşa akışında mı olur böyle bir eğri  
Yoksa bir mimarın boğulurken gördüğü son kent çizgisi mi  
Bir kundak kıvrımı mı  
Belki de gözün ileriye fırlattığı  
Yakınlaştırılmış geometrik bir anı  
Soyut bir yahudi tapınağı

...

(1967-1968)



## Taha'nın Kitabı

Mustafa BALCI

Sezai Karakoç, uzun soluklu ve anlatı tarzında kurguladığı şiirleriyle edebiyatımızda klasik şiirin ve destan geleneğinin ruhen sürdürücüsüdür. *Monna Rosa*'dan *Alinyazısı Saati*'ne kadar, birkaçı istisna tutulursa, kitaplarında kısa şiirlerin yanında uzun soluklu şiirleri dikkati çeker. Bunların bir kısmı, ya birbirinin devamı nehir şiirlerdir –“Monna Rosa”, “Hızır’la Kırk Saat”, “Gül Muştusu”, “Ayinler”, “Ateş Dansı”- veya müstakil anlatılardır –“Taha'nın Kitabı”, “Leylâ ile Mecnun”-. Bu son iki şiirden modern mesnevi diye bahsetmek de mümkündür.

Sezai Karakoç şiirinin mühim dayanak noktaları arasında geçmişte muazam örnekleri bulunan ve İslam estetiğinin edebî örneklerinden olan mesneviler, halk anlatıları, kaynağı *Kur'an-ı Kerim* olan dinî kıssalar zikredilebilir. Mesela, “Masal” şiiri başlı başına adı üstünde çağdaş bir masaldır. “Av Edebiyatı” akla hemen alageyik hikâyelerini getirir.

“Leylâ ile Mecnun” klasik Şark anlatılarının en bilinenidir. Sezai Karakoç, belki 200 yıllık aradan sonra ülkemizde bu adla şiir yazan ilk şairdir ve bu yönüyle de İslam estetik mirasını içselleştirip sürdüren bir sanatçı olarak özgün bir şiir yatağına sahiptir.

Onun klasik anlatıların devamı kabul edilebilecek bir başka eseri de “Taha'nın Kitabı”dır. Bilindiği gibi Taha, *Kur'an-ı Kerim*'de bir surenin adıdır. *Kur'an*'da bazı surelerin başında “huruf-ı mukattaat” denilen müstakil harflerin olduğu malumdur. Bu harflerin neyi işaret ettiği konusunda ulemanın ihtilafı söz konusudur. Bahse konu olan surenin başındaki harflerin (tâ-hâ) bu zümreden olup olmadığı konusu tartışılmış, sahabelerin bir kısmı ile alanın bazı önde gelen isimleri bunların mukattaa değil Arapçanın Nebati ve Suriye lehçelerindeki “ya racul” ifadesinin eşanlamlısı olduğunu ve “ey insan” manasına geldiğini söylemişlerdir. Nitekim Muhammed Esed, mealinde bu harflerle alakalı açıklamaları zikreder ve sureyi diğer meallerde olduğu gibi “1. Tâ-hâ” şeklinde değil “1. Ey insan” şeklinde başlatır.

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

Sezai Karakoç, şiirlerinin toplu basımı *Gün Doğmadan*'da, "Taha'nın Kitabı" hakkında ipucu sadedinde "Altıncı Sağnak: insan sağnağı. İnsanda insanlığın yeşerip solması ve yeniden dirilişi" açıklamasına yer vermiştir. İlave edilen açıklamadan şairin de bu ifadeyi "ey insan" manasında kabul ettiğini ve "Taha'nın Kitabı"nda simgesel olarak insanın macerasını anlattığını söyleyebiliriz.

"Taha'nın Kitabı", Sezai Karakoç'un "Leylâ ile Mecnun" dan önce kaleme aldığı bir mesnevidir. Mesnevi tariflerinde her ne kadar "manzum ve mukaffa" sıfatları zikredilse de modern edebiyatta terimin kapsadığı anlamın genişlemesine izin verilmelidir ki bu türden şiir anlatılarına mesnevi diyebilmek mümkün olsun. Bir şair, önceki nesillerin bıraktıklarından faydalanıp onlardan devşirdikleri ile kendi tarzını bulabiliyor ve klasik ile modern arasında bir devamlılığı sağlıyorsa ortaya koyduğu eserlerin edebî tür olarak adlandırılmasında da bilinen terimlerin kullanılmasına devam edilmelidir.

Karakoç'un bu ilk mesnevisi, "Değişim", "Savaş", "Dipnotu", "Arayışlar", "Taha Sabır Kentinde", "Taha'nın Ölümü" ve "Taha'nın Dirilişi" adlarını taşıyan yedi bölümden meydana gelmiştir. Bölümün başlangıç sahnesinde; ıssız bir mekânda yapayalnız bir insan, yüce bir dağ ve dağın zirvesinde dikkat çeken bir kavis vardır. Bu sahne kişinin yalnızlığından çok "kavis"e dikkat çekmektedir.

"Taha dağın ucunda/ Bir kavis gördü" mısralarıyla başlayan Değişim bölümünde "kavis" hakkında bilgi verildikten sonra Taha'daki değişimin hangi yolla gerçekleştiği anlatılır: "Emdi emdi de Dicle'yi/ Bir çocuk nasıl emerse anne-deki memeyi"

Sezai Karakoç'un şiirlerinde, daha çok anlatılarındaki kişilerde görülen fevkaladelikler; gücü ve tahakkümü, nihayetinde rakibine boyun eğdirmeyi simgeleyen epik unsurlar şeklinde belirmez, bundan dolayı onun dilinden anlamsal olarak üzerinde şiddeti barındıran veya çağrıştıran fiillerin sadır olması zordur. Onun kahramanlarının olağanüstü özellikleri başka fiillerle tebarüz eder. Mesela bu şiirde var olan fevkaladelikler, bize destan veya efsane metinlerini hatırlatır lakin o tür metinlerdeki gibi kavga, savaş ve kan yerine farklı yönleriyle öne çıkarılır. Oğuz Kağan'dan Köroğlu'na kadar destanlarda anlatılan hadiselerdeki kahramanların fevkaladelikleri yiğitlik, cesaret, şiddete dönüktür. "Taha'nın Kitabı"nda Sezai Karakoç'un kahramanı olan Taha, Dicle'yi emerek sıradan insanı aşar, fevkaladelik özelliği kazanır ve yarasalarla mücadele edecek kıvama gelir.

Karakoç'un kavgası insanı öldürmek değil diriltmek üzerinedir. Diriliş mefhumunu sanatının, hayatının merkezine alırken insanın İslamla dirilmesini gözetmiştir. Bundan dolayı onun dili şiddet, kin, ötekileştirme barındırmaz, edebî olarak da düşünsel olarak da dirilişi terennüm eder.

“Taha'nın Kitabı”nda simgesel ifadelerle hakla batılın mücadelesini okuruz. Bu mücadele zaman zaman müşahhas kimliklere bürünerek karşımıza çıkar. Batı ile medeniyetimizin mücadelesinde toplumsal değişimlere örtük veya açık eleştiriler getirilir. Mesela, *Hızır ile Kırk Saat*'teki “*Kadının üstün olduğu ama mutlu olamadığı/ Günlere geldim bunu bana öğretmediniz/ Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı/ Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim/ Bunu bana söylemediniz*” ve “Taha'nın Kitabı”nda “*Yılbaşılarını kutladık kar helvalarında/ Kendi yılbaşımızı susarak kutladık petrol lâmbasında/ Zeytin-yağı kıtlığa en dayanıklı/ Bitile çevrili evler döneminde*” mısraları bu eleştirilere örnek gösterilebilir.

“Taha'nın Kitabı”nda; destan, masal, efsane vb. türlerin sınırlarında dolaşan söyleyişlerle Taha'nın yaşadıkları, mücadelesi, mağlubiyeti, ölümü ve dirilişi işlenir. Şiir boyunca tercih edilen dilde Batı'nın ürettiği bilimi önceleyen akılla, inancı ve duyguyu temsil eden aklın gerilimi izlenir.

Şiirde konuşma sıralarına göre; anlatıcı, “soytarılardan en soytarısı”, Taha, doktor, “salonun” ve “duvarın ötesinden bir yankı”, arases, ses, koro, aykorusu gibi göstergelerle tanıdığımız dokuz kişi vardır. Ayrıca doktorun arkadaşı bir Süryani ve Taha'yı diriltiren Hızır -anlatının diğer kişileri- dolaylı olarak görülür.

Sezai Karakoç'un bu şiirinde “koro” ve “aykorusu” şeklinde konuşan kişilerin benzeriyle başka bir şiirinde daha karşılaşırız. “Taha'nın Kitabı”nda renksiz bir “koro” ve insanları *Kur'an'a* ve *Kâbe'ye* çağırان bir “aykorusu” vardır. Bahsimize konu olan şiirden yedi sene evvel kaleme alınmış olan *Av Edebiyatı*'nda ise biraz daha farklı dört koro çıkar karşımıza. Orada avcıyı öldürmeye ikna eden “Tehlikeli Koro” ve “Katmerli Tehlikeli Koro” ile öldürmekten vazgeçirmeye çalışan “Yeşil Koro” ve “Yeşil Aydınlik Koro”nun mücadelesine şahit oluruz.

Bir tür müzikli oyun veya opera şeklinde sahnelenmeye müsait bir şiir olan Taha'nın Kitabı'ndaki kişiler şairin Batı ile hesaplaşmasında simgesel değerlere sahiptir. Şiirde Batıcı tipi “Plan gerek plan/ Göğe bir plan gerek/ Mermerden bir plan” sözleriyle konuşmasına başlayan “soytarılardan en soytarısı”; Batı'yı ise Batı'nın günahları ile itham edilen ancak konuşması sadece Süryani olup olmadığı sorusuna iki yerde cevap vermekle sınırlı olan doktor temsil eder.

“Soytarılardan en soytarısı” üç yerde konuşur, sesi sirkedendir, “Çan içindeki sirkeden!” İlk iki konuşması Değişim bölümündedir. Birincisinde göğe bir plan ve şeytan ister, ikincisinde samanyolunu över. Üçüncü konuşması ise “Savaş” bölümünde “Taha'nın yarasalara ikinci hücumu” sırasında görülür. Önce propaganda mahiyetinde ortaya söylenmiş sözlerle birilerini “Uyumak gerek uyumak” diye uykuya davet eder, sonrasında da “*Arabistan Arabistan/ Örtüler örtüler örtüler/ Göç etmeli buradan*” sözlerini zikrederek örtü ile Arabistan arasında bir ilişki olduğunu beyanla örtünün Arabistan'a göçünü işaret eder. Ardından

“Ödevimiz tutsak olmak” diyerek esareti bir vazife kutsallığına büründürür ve Batıyı yaldızlayarak kaçırılmaması gereken bir kurtuluş reçetesi olarak sunar: “Yeni çağ ve yeni zaman/ Geldi ve geçiyor aman/ Kurtulur ona yapışan”

“Soytarıların en soytarısı”na iki farklı dış sestem cevap gelir. İlki “Salonun ötesinden”dir ve soytarılık yaptığını, söylediklerinin değersiz olduğunu ifade etmektedir; ikincisi ise “Duvarın ötesinden” gelir ve “soytarıların en soytarısı”nın kurtuluş reçetesine karşı “altından ırmaklar akan ipekten sedirler, inci gibi çocuklar, öbür tarafından eşyayı gösteren kızlar” olan bir yer vaad eder, sefahat yerine cennet. “Soytarıların en soytarısı”, her sözüyle ifsada çağırırken “öte”lerden gelen ses onu susturur.

Öte kelimesi sıradan bir söz değildir Karakoç için. Muayyen yaşta olan birçok okur gibi bu fakir de “Monna Rosa”yı ilk defa ‘korsan’ baskılardan, merdivenaltı imalattan sürülmüş metinlerden okudu. Bizim karşılaştığımız şiir bir kere ‘Mona Roza’ idi ve ondan okuduğumuz “Anla Mona Roza ben bir deliyim” mısrası resmî baskıda küçük bir farkla “Anla Monna Rosa ben öteliyim” şeklinde yazılmıştı. *Mülkiye* dergisi’nde çıkan ilk şekli nasıldı bilemiyorum, Orhan Veli’nin dediği gibi edebiyat tarihçileri bulsun. Bizim için önemli olan kitap baskısında tercih edilen kelimenin “deli” değil “öteli” olmasıdır. Bahsimize konu olan şiirdeki “öte”nin de somut olarak duvarın veya sahnenin dışını değil, maverayı, manevi olan “öte”yi karşıladığı anlaşılmalıdır. Dolayısıyla “soytarıların en soytarısı”nın ifsadına cevap, şairin aslını, geldiği yeri ifade eden “öte” den gelir.

Batılı tipi temsil eden doktor ise sadece Taha’nın sert eleştirilerinin muhatabı olarak sahnede bulunur ve iki kere “(Hayır ben Süryani değilim ama arkadaşım Süryani)” cümlesiyle söze girer. Taha doktorun karşısında kendinden bahsettikten sonra “Doktor siz Süryani misiniz?” sorusunu yöneltir. Yukarıdaki cevabı aldıktan sonra doktoru muhatap alarak *İncil*’le Batı’nın ilişkisini sorgular ve “İncil’den kendinize bir şey katacağımıza/ Kendinizden İncil’e çok şey kattınız” diyerek Hz. İsa’dan gelen dinin nasıl paganlaştırıldığını sorgular, puta tapınmalarını, hayatlarından mukaddesi mermerle kovmalarını suçlayıcı ifadelerle âdeta haykırır. Sonunda da “Başkası değil doktor güneşi siz batırdınız/ Ama inandım ki siz doktorsunuz değilsiniz Süryani/ Doktorsunuz doktordan başka bir şey değilsiniz yani” mısralarıyla konuşmasını bitirir. Şiirin ileriki mısralarında doktoru “bütün hastalıkların mayası” olarak görürüz. Böylece doktorun bütün bir Batı’yı temsil ettiği sarahate kavuşur.

Sezai Karakoç’un, şiirlerinde destansı bir üslubu tercih etmesine rağmen adı geçen üslubun en belirgin özelliği olan kavgacı söyleyişten uzak durduğunu yukarıda belirtmiştik. Yazımıza konu olan şiirde yoğun bir mücadele anlatılmasına, yaralanma, doktorun karşısına çıkma gibi fiiller icra olunmasına rağmen



Şiirde şiddetin göstergesi olan savaş, dövüş, kan gibi unsurlara rastlanmaz. Şiirin; ilk okuyuşta adından yola çıkılarak şiddet beklenmesi muhtemel, Savaş başlıklı ikinci bölümü, bu bağlamda farklı bir okumaya ihtiyaç duymaktadır.

Söz konusu bölümün başlangıcında Taha yine bir kavis görür. “Savaş” bölümünün girişinde, görülen kavisin niteliği tartışılmaktadır. Kavis, Taha’da sürekli değişimlere sebep olur. Taha’da görülen bu değişimlerin iyiye mi kötüye mi yorulması gerektiği üzerine akıl yürütmelere yer verdikten sonra değişimlerin iyi yönde olması için çağrıda bulunur şair. Çağrı, Taha’daki değişimlerin mukaddese doğru olması yönündedir: “Getir bir esinti ey yel peygamberlerden/ Kentlere doğru altın gibi akan çöllerden/ Hurma gölgesinde su düşleri gören/ Karnında kent taşıyan develerden/ Ben bir deve gördüm Basra’yı köpük köpük saçtı yordu ağzından”

Şiirin burasında şair, anlatının hâkim dilinden ayrılır. Şart kipiyle çekimlenmiş fiillerin baskın olduğu cümleler kurar. Buradaki mısralar büyük devrimler tahayyül eden bir yol göstericinin konuşmalarını andırır: “Bir deve de Bağdat’ı lokma lokma yutan/ Bir hörgücünde Şam bir hörgücünde akşam/ Kudüs’ü Mekke’ye taşıyacak bir deve bulsam/ Dicle’de suvarsam onu Fırat’ta suvarsam/ Kızılmak toprağından kına sürsem saçlarına/ Sakarya’yı zincir gibi şıkırdatsam/ Bardak bardak sunsam Porsuk’u Kevser gibi/ Refref gibi uçuracak zenzem sunsam”

Bu bölüm halk şairlerinin ve klasik şairlerin anlatıyı bir yerde kesip bir koşma veya gazel söylemelerini hatırlatmaktadır. Halk şairleri, hikâyenin durumuna göre bir güzelleme, ağıt, koçaklama gibi şiir söyleyip konuyu daha dinlenebilir kılma çabasına girerlerdi. Karakoç da burada Taha’nın -insanın- hikâyesini anlatırken ara şiir şeklinde coğrafyamızdaki akarsulardan hareketle büyük bir medeniyetin hayalini kurmaktadır.

Bir savaşta olması gereken temel unsur iki düşmanın varlığıdır. Şiirin “Savaş” adlı bu bölümünde Taha’nın düşmanı, yarasalardır: “Bu gece yarasalar bas-



*kın yapacaktı şehre*". Kahramanımızın linç edilmekten zor kurtulduğu, vuruş ve dövüşün olmadığı, kanın akmadığı bir "Savaş"ın hikâyesidir bu. Var olabilmesi için bulunması gerekli asgari unsurları olmayan bu savaşı nasıl algılamalıyız? Yarasaların nitelikleri hakkında söylenen sözlerden aslında bunun kanlı bıçaklı, vurdulu kırdılı bir harp değil bir tür medeniyetler mücadelesi olduğu anlaşılıyor. Allah'ın yarattığı ve onun emirlerine boyun eğen insanla isyan etmiş, şeytanla işbirliği içerisinde olanların savaşıdır bu. İnsanlık, Taha'nın ölümcül yaralar aldığı, yaradılıştan beri süren bu savaşı kaybetme sınırına 20. asırda sömürgeci Batı karşısında gelmiştir. Taha'nın kendisini "Bir linçten zor kurtardığı" savaş, insanlığın Batılı değerler yüzünden yok olma sınırına gelmesini imler. Taha'nın yarasalara ikinci hücumunda da yaralandığına dair bir ifadeye rastlanmaz. Okur onu doktor karşısında görünce ikinci kez yaralandığını anlar.

Savaş'ın ardından gelen bölüm "Dipnotu"dur, burada önce "Evin ölümü"yle karşılaşırız. Ev simgesel olarak insanın doğup büyüdüğü, topluma hazırlandığı, kişiliğinin, karakterinin oluştuğu, ana rahminden sonraki ilk mekândır. Medeniyetin nüvelendiği, yeşerdiği topraktır. İnsanın evindeki yaşayışını inandığı değerler belirler. Ya da bir insan neye nasıl inanıyorsa bunlar evindeki yaşayışını da belirler. İslam inancının medeniyet timsali olan büyük şehirlerinin oluşumu evden başlar. Evin ölümü aslında medeniyetin ölümüdür. Şiirde evin ölümü, "Oğul"un içinde duyduğu Batı'nın fısıltısına uyup gitmesiyle başlar. Ardından anne ölür ve geride ev yerine rastgele yaşanan bir yapı kalır: "*Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere/ Anne gitti ve sular buruştu testilerde/ Artık çamaşırlar yıkansa da hep kirlidir/ Herkes salonda toplansa da kimse evde değildir/ Bir zamanlar anne açarken kapıyı/ Şimdi kimse yok kapayacak kapıyı*".

"Taha'nın Kitabı"nın klasik şiirimizle ilişkisi eserin beşinci bölümünde farklı bir yönüyle belirmektedir. "Taha Sabır Kentinde" adlı bu bölümün klasik edebiyatımızdaki mesnevilerle koşutluk arz ettiği anlaşılmaktadır. Sabır, tasavvuf kültüründe ve klasik şiirde salikin/âşığın kazanması gereken bir davranıştır. İnsana sabrı öğretmek için birtakım çile imtihanlarına ihtiyaç duyulur. Karakoç'un bu şiirinde de Sabır Kenti, Taha'nın olgunlaşması için yaşaması gereken bir mekândır. Taha Sabır Kenti'nde birtakım imtihanlardan geçer. Bir modern çağ şairi olarak Sezai Karakoç'un Sabır Kenti elbette modern şehirdir. Taha'nın Sabır Kenti'ndeki imtihanı ateşle olur. İki kere ateş üstünde konuşur, "yanardağ kıyısında yaşama" k durumundadır. Yanardağ kıyısında yaşarken üç ateş vizyonu görür, sonrasında çile vardır. Peygamberleri ve efendimizi selamlayarak bölümü bitirir. Çileden sonra Taha'nın ölümü gelir ve son olarak da Taha'nın dirilişi.

"Taha'nın Kitabı"nın özellikle altıncı bölümü diğer mesnevilerden ziyade Şeyh Galib'in "Hüsn ü Aşk"ı ile benzerlikler gösterir. Sabır Kenti diğer büyük mesnevilerde de karşılığını bulabilir ancak ateş üstünde konuşma, yanardağ



kıyısında yaşama ve ateş vizyonları, “Hüsn ü Aşk”ta Hüsn’ün Ateş Denizi’ni mumdan kayıklarla geçtiği bölümlerdeki ateş sahnelerini, en azından başlıklar itibarıyla, hatırlatmaktadır.

Taha’nın ölümü ve dirilişi de tasavvufi manada alınması gereken olgulardır. Taha’nın diriliş sahnesi şiirin hoş sahnelerinden biridir: “*Dört melek ve Kur’an’la/ dirildi Taha*”. Dirilişten sonrası bolluk, bereket ve ferahlıktır: “*Elini uzattı sofraya/ Elini uzattı zeytine ve nara/ Elini uzattı yeni aya/ Hamd olsun dedi hamd olsun/ Yeniden oldum hamd olsun/ Bu dağdır hamd olsun/ Bu yaz bu insan hamd olsun/ Bizi yaratana/ Sonra öldürüp/ Yeniden yaratana/ Sonra tekrar öldürecek olana/ Şu dünyanın çiftçisi yapana/ Yeri göğü donatana/ Cehennem’e ve Cennet’e/ Belli bir işaret koyana/ Hamd olsun*”.

“Taha’nın Kitabı”, Sezai Karakoç’un diğer birçok şiiri gibi *Kur’an-ı Kerim*’le ve klasik metinlerle koşut okunursa daha kolay içselleştirilebilir. Taha’nın hikâyesi okunurken mesela Taha suresinden haberdar olunması, Karakoç gibi bir şairin eserinin anlaşılması için gereklidir. Söz gelimi şiirin başında Taha’nın dağın ucunda bir kavis görmesi ile Musa Aleyhisselam’ın uzakta bir ateş görmesi şekil olarak benzer. Muhtelif mısralarda geçen birtakım kapalı ifadeler, Karakoç’un beslendiği *Kur’an-ı Kerim*, mesneviler, kıssalar vb. metinlere başvuru olarak vuzuha kavuşturulabilir. Onun şiirlerinde sık sık Allah’ın nebilerinden bahsetmesi, o nebilerin hayatının bilinmesini gerektirir çünkü bahsi geçen peygamberlere ait bilgiler şiirin anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Sezai Karakoç bir Müslüman olmasının yanında, belki de bu sebeple Batı’yı, Batı’nın ürettiği modern ve modernliği asla kabullenmemesi ile tanınır. “Taha’nın Kitabı”nda yer yer açık, yer yer de örtük olarak, “Masal” şiirinde ise bütün şiir boyunca bunu işler. “Ötesini Söylemeyeceğim”deki fon okuyucuda bir kin duygusunun oluşmasına yol açsa da Karakoç’un bağlı olduğu değerlere bu duygu çok yakışmadığından söz konusu duyguyu bir çocuğun masum öfkesine dönüştürerek işlemeyi tercih etmiştir. “Taha’nın Kitabı”nda da kin, nefret, şiddet gibi duygulara rastlanamaz. Savaş vardır ancak bu daha çok içsel bir savaştır; şiddetten kaçınan bir mücadeledir; sonunda sabır ve dirilişin olduğu bir mücadeledir.

## KARA YILAN

Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum  
Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını  
Ve bütün varlığımla kara yılan seni çağırıyorum  
Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe  
Pamuğun ağırlığını yapan dağın hafifliğini  
Sana haber veriyorum yeni doğduğunu güneşin

Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk  
Günahlarım kadar ömrüm vardır  
Ağarmayan saçımı güneşe tutuyorum  
Saçlarımı acının elinde unutuyorum  
Pamaklarımdan süt içmeğe çağırıyorum seni  
Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk

Ben çiçek gibi taşıyorum göğsümde aşkı  
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum  
Gelmiş dayanmışım demir kapısına sevdanın  
Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum  
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum

Seni süt içmeğe çağırıyorum parmaklarımdan  
Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan

(1953 Mart)

## Söze İtibarını İade Etmek Bağlamında Sezai Karakoç'un "Kara Yılan" Şiiri

Şaban SAĞLIK

*Ey düşmanım, sen benim ifadem ve huzursun;  
Gündüz geceye muhtaç, bana da sen lazımsın!..*

*Necip Fazıl*

Türk kültür ve medeniyetinde şiir sanatına büyük bir işlev yüklenmiştir. Sözüün kudreti, hikmetli söz söyleme, hikemi konuşma, şairce ifade etme vs. gibi pek çok söz veya ifade bu manada sürekli kullanılmaktadır. Özellikle *Kur'an-ı Kerim*'in bu manada model olarak sürekli baş tacı edilmesinin bunda payı vardır. Yani, "bir söz kutsal kitaba ne kadar benzerse o kadar değer ifade eder" inancı da bu konuda dikkate alınabilir. Hatta Türk kültürünün İslam öncesi devirlerinde şiir söyleyen kişilerin (ozan, baksı, şaman vs.) kutsanması da burada göz önüne alınabilir. Bütün bunları bir arada düşündüğümüzde medeniyetimizde şiirin neden yüceltilen bir değer olduğunu anlayabiliriz.

Edebiyat sanatları içinde kutsal kitapların söylemine en yakın duran da şüphesiz şiirdir. Nitekim kutsal kitaplara özgü bir nitelik olan "evrensellik", yani bütün zamanları kapsama olgusu; yine kutsal kitapların her çağa hitap etme durumu, söz konusu kitapların nasıl anlaşılacağı sorusunu da beraberinde getirmiş, bu manada hermeneutik (yorum, tefsir) gibi bir okuma biçimi öne çıkarılmıştır. Sekülerleşme / modernleşme sürecinden sonra da hermeneutik gibi okuma biçimleri felsefi alana ve şiire kaydırılmıştır. Şiir, bu açıdan da kutsal kitapların alanına yaklaştırılmıştır. Öyle ki şiirler de tıpkı kutsal kitaplar gibi her çağa hitap etmeli, her okunduklarında yepyeni anlam ve çağrışımlar içermelidir.

Şiir sanatının "kutsal"la ilişkisi sadece bunlarla da sınırlı değildir. Tıpkı kutsal kitaplar gibi şiirler de insanoğlunun kaderini belirleyen temel hususları içermeli; şairler bu hususları söze dönüştürürken yine kutsal kitaplarda olduğu gibi çok zengin bir malzeme ya da teknik kullanmalıdırlar. Bilindiği gibi, kutsal kitaplarda ilk insandan (Hz. Âdem) başlayarak insanların hayatlarını etkilemiş büyük hadiseler "esatirü'l-evvelin" adı altında yeniden yeniden anlatılır. Bir başka ifadeyle kutsal kitaplarda Tanrı da meramını anlatırken, insanoğlunun

*Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri*

geçmiş hikâyelerini ve birikimlerini kullanır. Bu konuda yine kutsal kitaplarda çok farklı metafor ve anlatım tekniği de yer alır. Bu son cümlede altını çizdiğimiz hususları bir araya getirdiğimizde karşımıza şu kavramlar çıkar: "Meramımı anlatmak", "insanoğlunun geçmiş hikâyeleri ve birikimleri", "çok farklı metafor ve anlatım teknikleri" ... Hem kutsal kitapların hem de bir edebî metnin ontolojisiinde yer alan bu kavramlar, en çok şiir sanatında karşımıza çıkarlar.

Bu kavramlarla ifade edilen hususları ve bunlara bağlı daha fazla ontolojik unsurları bilinçli bir şekilde uygulayan şairlerden biri de şüphesiz Sezai Karakoç'tur. Bundan dolayı diyoruz ki, Sezai Karakoç'un hemen her şiiri bizzat Karakoç tarafından bilinçli bir şekilde inşa edildiği için, onun şiirlerinde medeniyetimizin bütün "kod"larını bulmak mümkündür. Şair, her şiirinde kendisinin de ait olduğunu söylediği medeniyetin herhangi bir ilkesini yeniden inşa eder; başka bir tabirle "günceller". Burada onun "Kara Yılan" adlı şiirinden hareketle *Kur'anî* bir ayırım olan "hak-batıl" diyalektiğini nasıl güncellediğini ve yeniden ürettiğini irdeleyeceğiz. Sezai Karakoç'tan önce mesela Necip Fazıl, "Sakarya Türküsü" şiirinde, "Oluklar çift; birinden nur akar, birinden kir" mısrasıyla bu diyalektiği hissettirmişti. İslam tasavvufunda mevcut olan "tevhit-kesret", "rahmani olan- şeytani olan", "ebedî olan-fani olan" gibi daha da artıracığımız bütün karşıtlıklar, gelip *Kur'an*'daki "hak-batıl" ayırımına dayanmaktadır.<sup>1</sup> Sezai Karakoç bu durumu "Kara Yılan" şiirinde ele almıştır.

Sezai Karakoç, bu şiirinde öncelikle "ben" ve "sen" diyalektiği kuruyor. Bu temel diyalektik, şiirdeki diğer bütün unsurları da kendisine bağlıyor. Şöyle ki; "ben" göstereniyle ifade edilen anlam kümesinin içine "İslam medeniyeti, güneyle çocuk (Müslümanlar), süt (beyaz süt)" gibi temel kavramlar giriyor. "Sen" göstereni ise şu alt elemanlardan oluşuyor: "İslam dışı medeniyet, kuzeyli çocuk, kara yılan". Şiirdeki bütün anlam dünyası bu temel unsurlar üzerine inşa edilmiş. Burada kahramanları "ben" ve "sen" olan iki kişilik bir hikâye de çıkıyor karşımıza. Bu iki kişi arasındaki diyalektiği de dikkate alarak söz konusu hikâyeyi irdeleyelim:

Burada kendisini "güneyle çocuk" olarak nitelendiren ve hikâyeyi "birinci şahıs" (ben) olarak anlatan biri vardır. Bu kişi aynı zamanda hikâyesini kendisi anlatmaktadır. Burada "hikâyesini kendisi anlatmak" yahut "hikâyesini başkasına anlattırmak" kavramlarına da dikkat çekmek istiyorum. Şiirde "güneyle çocuk" kendi hikâyesini bizzat kendisi anlatmaktadır. Karakoç burada şunu ima etmek ister gibidir: Yüzyıllar boyunca Doğu'nun (Müslümanların) hikâyesini

1 "Diyalektik" kavramını Eflatun'a kadar götürmek de mümkündür. Daha sonra bu kavram, Hegel tarafından kavramsallaştırılmış olup Marksizmle birlikte anılır olmuştur. Burada Hilmi Yavuz'un pek çok yerde ifade ettiği İslam tasavvufundaki "diyalektik" anlayışın "diyalektik materyalizm" kavramından önce mevcut olduğu şeklindeki görüşünü hatırlatmak isterim. (Ş. S.)

hep başkaları (oryantalizm) anlattı. Ancak bizim hikâyemizi başkaları hep yanlış ya da eksik anlattılar. Çözüm, kendi hikâyemizi kendimizin anlatmasıdır. Güneyli çocuk işte bunu yapıyor; yani kendi hikâyesini kendisi anlatıyor. Güneyli çocuk, söz konusu hikâyeyi kuzeyli ya da diğer medeniyetlerin mensubu olanlara anlatıyor. Şiirde İslam medeniyeti dışında olan bu insanlar “kara yılan” göstergesiyle şifreleniyor. Güneyli çocuk hikâyesini işte “kara yılan”a anlatıyor. Sadece hikâyeyi anlatmakla kalmıyor; ona bazı tekliflerde de bulunuyor. Hatta güneyli çocuk, kara yılan ile kendi arasındaki temel farklara da değiniyor. Henüz sonucu belli olmayan bu hikâye, âdeta bu şekilde sürüp gidiyor. Yani, güneyli çocukla kara yılan arasındaki hikâyede henüz “final” kısmına gelinmemiştir. Hikâye bu aşamada sadece “güneyli çocuk”un sözleriyle devam ediyor. Şiirde kara yılan hiç konuşmaz, hep güneyli çocuk konuşur. Bu, bir eşitsizlik gibi görünür ama Sezai Karakoç sanki şunu ima eder: Yıllar yılı hep kara yılanlar konuştu. Şimdi konuşma sırası “güneyli çocuk”ta.

Güneyli çocuk, sadece kendisi konuşur ama söylediklerinde kara yılanı yok etmek ya da ona kötülük etmek niyetini taşımaz. Belki de kara yılanın haberdar olmadığı ya da bilmediği şeyleri ona söylemek ister. Mesela kara yılanı “güneşin doğduğu yeri” haber verir. Bu imge aynı zamanda Sezai Karakoç’un temel kodu olan “Diriliş”i akla getirir. Çünkü güneş hep kara yılanların olduğu yerden batar, güneyli çocuğun olduğu yerden doğar. Dolayısıyla güneyli çocuk kara yılanı yeni bir doğuşu müjdeler. Güneyli çocuk ayrıca kara yılanı “yağmurun hafifliğini” ve “toprağın ağırlığını” da hatırlatır. Hem yağmur hem de toprak “tabii” olandır; oysa kara yılan hep “yapay” olanların içinde ya da dünyasındadır. Güneyli çocuk bu hatırlatmadan sonra, kara yılanı “parmaklarından süt içmeğe” çağırır. Burada geçen “parmaklarından süt içmek” göstergesi ise bizi çok yönlü bir anlam alanına çeker. En başta bu gösterge Hz. Muhammet’in bir mucizesini akla getirir. Suya ihtiyaç duyulan bir zamanda Hz. Muhammet parmaklarından su akıtarak Müslümanların su ihtiyacını gidermiştir.<sup>2</sup> Karakoç öncelikle bu mucizeye gönderme yapar. Şair burada da bir yapıbozum yaparak kendi parmaklarından su değil de süt akıtır ve bu sütü içmesi için kara yılanı davet eder. Şairin kısa bir ifadeyle gündeme getirdiği “Hz. Muhammed’in mucizesi”, “su”, “süt” gibi kavramlar bizi bambaşka bir alana çeker. Özellikle “su”yun imgesel anlamı, “süt”ün rengi ve insan açısından değeri; ayrıca sütün renginin kara yılanın renginin tam zıddı olması durumu, şairin bizde hangi çağrışımları uyandırmak

2 Hz. Muhammet’in mucizelerinden biri de “parmağından su akıtma”dır. Hatta Peygamber bu mucizesini bir kere değil, birçok kez göstermiştir. Pek çok edebiyat metninde bu mucizelere gönderme yapılır. Bu mucizelerden biri şöyle anlatılır: “Rivayete göre Bizanslılarla Müslümanlar arasında yapılan Tebuk Gazası şiddetli yaz sıcaklarına denk gelmiştir. Bu yaz sıcaklığında ensâr sıcaktan ve susuzluktan çok bunalmıştır. Önünde bir kap suyla abdest almakta olan Peygamberimiz bu durumu görünce ensâra “Neyiniz var?” diye sorar. Ensâr “Bundan başka ne içecek ne de abdest alacak suyumuz var.” der. Resûl-i Ekrem Efendimiz elini kovaya sokar ve parmaklarının arasından sular akmaya başlar. Ensâr bu sudan hem içer hem de bu suyla abdest alır.”

istediğinin işaretleridir. Güneyli çocuk, kara yılanı süt içmeğe davet etmesinin ardından, ona "pamuğun ağırlığını yapan dağların hafifliğini" ve "güneşin yeniden doğuşunu" (Dirilişi) bir kere daha hatırlatır.

Şiirin ikinci bölümünde güneyli çocuk, kara yılanı kendini tanıtır. Buna göre bu saf ve masum çocuğun günahları kadar ömrü vardır. Şair burada da bir yapıbozum yaparak, İslam medeniyetinde çocukların "günahsız" oluşlarını ima eder. Yani şair şunu söylemek ister gibidir: İslam dünyasında çocuklar heba olup gidiyor. Günah işlemeğe, yani büyümeğe fırsatları bile olmuyor. Günümüzde İslam coğrafyasındaki kirli savaşlarda hemen her gün çokça masum çocuğun katledilmesi faciasını dikkate alırsak, Karakoç'un yarım asır öncesinden<sup>3</sup> neleri gördüğünü anlayabiliriz. Güneyli çocuk kendini anlatmağa devam eder: Bu çocuk ağarmayan saçlarını güneşe tutmaktadır. Üstelik saçlarını acının elinde unutmaktadır. Ancak bu çocuk buna rağmen kara yılanı parmaklarından süt içmeğe çağırır.

Güneyli çocuk, şiirin son bölümünde ise kendisi ile kara yılanların aşkını mukayese eder. Buna göre güneyli çocuklar aşklarını "çiçek gibi göğüslerinde taşımazlar"; aşklarını göğüslerinde çiçek gibi taşıyanlar kara yılanlardır. Güneyli çocuklar "aşklarını göğüslerinde kurşun gibi taşırlar". Üstelik güneyli çocuklar "sevdanın demir kapısına dayanmışlardır". Dolayısıyla güneyli çocuklar kara yılanlar gibi hayatı doya doya değil, "yaşamıyor gibi yaşamaktadırlar". Güneyli çocuk bütün bu olumsuzluklara rağmen hâlâ kara yılan'ı parmaklarından süt içmeğe davet eder.

Şiirin tamamında Sezai Karakoç, "güneyli çocuk" ile "kara yılan"ı adeta birer karşıt kutup olarak ele alır. Kara yılan'ın seküler Batı medeniyetini hatırlatan özelliklerine karşılık güneyli çocuk, Doğulu, Müslüman ve masum kimliğini yansıtır.

Sezai Karakoç şiirinde pek çok *leitmotif*, yani "tekrar" unsuru kullanır. Dolayısıyla şiirde güneyli çocuk kavramı tam dört defa geçer. Şiirde konuşan "ses" in bu çocuğa ait olduğunu da hesaba katarsak, güneyli çocuğun şiire nasıl "özne" yapıldığını anlamış oluruz. Şiirde kara yılan ise başlık dâhil, tam altı yerde geçiyor. Şair "sen" kavramıyla da kara yılanı muhatap aldığına göre, özne durumunda olan güneyli çocuğun kara yılanı karşı aldığı tavrın önemi ve ciddiyeti bu şekilde vurgulanmış olur. Karakoç, şiirinde bazı mısraları da nakarat gibi birçok kez kullanıyor. Bütün bu tekrarlar bizi şiirde şairin vurgulamak istediği hususlara götüren birer yapı taşına dönüşüyor.

3 Sezai Karakoç'un "Kara Yılan" şiiri, şairin *Şahdamar* adlı kitabında yer alır ve bu şiirin altında "1953" tarihi yer alır. (Bk. Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay. İst. 2001, s. 44-45)



Şiirde temel bir nesne olarak seçilen “yılan” kavramının, dolayısıyla “kara yılan” imgesinin İslam coğrafyasında da geniş bir anlam alanı vardır. Bu konuda ayrıntılı bir inceleme yapan Ümral Deveci'nin<sup>4</sup> de ifade ettiği gibi, “Orta Asya'dan Mezopotamya'ya kadar bu coğrafyanın güneşe doymuş topraklarında, insanının genetiğine işlemiş zamanın ve mekânın korkusu ve dermanı olan ötekidir yılan. Yılan hem cehennem hem cennettir; hem zehir hem şifadır... Yılan hem düşman hem dosttur. Güneylilerin duvarlarını, başı kadın gövdesi yılan olan Şahmaran'ın suretiyle süsleyen inanç, yılanların Şahu Şahmaran'ın resmi asılı olan yere yılan uğramayacağına yılan uğrasa da sokmayacağına dair inançtır. Güneyli, güneşe doymuş toprakların yilansız olamayacağını ve aynı coğrafyayı onlarla paylaşmak zorunda olduğunu da bilir. Bu yüzden de yılanların şahını kadın suretiyle duvarına astığında korkusuyla yüzleşir aslında. Bu benle ötekinin karşı karşıya gelişi ve “ben”in “öteki”ni kabullenişidir.”<sup>5</sup>

Sezai Karakoç, kutsal kitaplar, halk inançları, folklor, masallar, efsaneler gibi metafizik unsurları çokça önemser ve şiirlerinde kullanır. Yani, metafizik unsurlar Sezai Karakoç şiirinin temel dinamiklerindedir. Bu durum, Sezai Karakoç'un materyalizmin yok sayıp görmezden geldiği metafizik olgusuna sahip çıktığının da işareti olsa gerek. Şair, yukarıda kısaca değerlendirmeye çalıştığımız şiirinde de metafizik bir olguya yer verir. İslam coğrafyasında mevcut olan “yılan” merkezli inanç ve efsanelere Karakoç, yeniden işlerlik kazandırır. Karakoç bunu yaparken, asla verili anlamlarla yetinmez. O, şiirsel malzeme olarak kullandığı her unsura yeni bir anlam yükler. Karakoç “Kara Yılan” şiirinde de bunu yapmıştır. Bu şiirde şair, hem “kara” hem de “yılan” gibi iki negatif kavramı bir araya getirerek, çok güçlü bir imge yaratmıştır. Bu imge, şiirde hâkim olan “ben”in (Doğu, İslam) karşısındaki “sen”in (yani Batı, seküler dünyanın) ne kadar büyük bir güç olduğunu ima etmektedir. Yani ortada eşitsiz bir “karşı karşıyalık” durumu vardır. Bir tarafta çok güçlü bir taraf (“sen”, Kara Yılan), diğer tarafta ise zayıf görünen ama erdemini koruyan “ben” (Doğu, İslam dünyası) vardır. Sezai Karakoç, bu iki taraf arasındaki münasebeti, “çatışma” ve “savaş” gibi şiddet içeren kavramlarla değil de “sözün kudreti” yani “ben”le “sen”in konuşması bağlamında ele alır. Böylece “söz”e (kelama) itibarı bir kere daha iade edilmiş olur. Dolayısıyla Karakoç, burada da “sen-ben” diyalektiğinden hareketle, ait olduğu medeniyetin temel argümanı olan “hak-batıl” münasebetini yeni bir anlam ve yeni bir imgeyle güncellemiş olur.

4 Ümral Deveci, “Sezai Karakoç Sempozyumu İnceleme Tahlil Yarışması, “Sezai Karakoç'un ‘Kara Yılan’ Şiirinde Gerilimi Yaratan Karşıtlıklar”, Sezai Karakoç'la Kırk Saat Sempozyumu, 1–2 Nisan 2006, Kahramanmaraş”.

5 Ümral Deveci, bu görüşünü yaptığı inceleme hakkında kendisiyle yapılan bir söyleşide dile getiriyor.

## BALKON

Çocuk düşerse ölür çünkü balkon  
Ölümün cesur körfezidir evlerde  
Yüzünde son gülümseme kaybolurken çocukların  
Anneler anneler elleri balkonların demirinde

İçimde ve evlerde balkon  
Bir tabut kadar yer tutar  
Çamaşırlarınızı asarsınız hazır kefen  
Şezlongunuza uzanın ölü

Gelecek zamanlarda  
Ölüleri balkonlara gömecekler  
İnsan rahat etmeyecek  
Öldükten sonra da

Bana sormayın böyle nereye  
Koşa koşa gidiyorum  
Alnından öpmeğe gidiyorum  
Evleri balkonsuz yapan mimarların

(1957, Yaz)

## Modernliğin Balkonunu Düşünmek, Modernliğin Balkonundan Düşmek

Mustafa KÖNEÇOĞLU

“Çocuk düşerse ölür çünkü balkon  
Ölümün cesur körfezidir evlerde”

**M**odernliği tabir ve tasvir eden en önemli yargı, modernliğin ‘bir yeryüzü cenneti’ kurma ideasından hız almış olması gerçeğidir. Bu gerçeklikle birlikte düşünüldüğünde modernliğin, Hristiyanlığın kurmak isteyip de bir türlü kuramadığı ‘tanrının krallığı’ yerine ikame edildiğini söylemek mümkündür. İşte modern dünya, birçok düşünürün de ifade ettiği gibi, Hristiyanlıktaki bu anlam kayması ya da sapmasının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kısacası, modernlik Hristiyanlığın vaatlerini yenileyerek sekülerleştiren bir anlayıştan/arayıştan öte bir şey değildir. Bu sekülerleştirme zamanı hızlandırmak suretiyle, geleceğin biçimlendirilmesini ve inşa edilmesini de öngören ütopyalarla birlikte yürümüştür. Modern algıya göre, insanın refah ve mutluluğu, ulaşılmaz bir ufuk çizgisi olarak hep gelecekte ve hep ileridedir. İlk zamanlar, teknolojik ve enformatik devrimin sağladığı kolaylıklar muvacehesinde, sermaye birikiminin de etkisiyle, bu yeryüzü cenneti ütopyası hatırı sayılır bir müşteri potansiyeli de edinebildi. Her şeyden önce Batı, dünyanın ve kaderin efendisi olacak şekilde bir uygarlık ayrıcalığına erişti böylelikle. Hem de bu ayrıcalığı, dünyanın bütün geri kalmış *barbar ve gayrimedeni* bölgelerine taşıyabilecek bir medenilik tekebbürüyle birlikte... Artık Doğu her yerde *viranelerden*, Batı da *kâşanelerden* ibaretti. Batı’ya giden ‘şetaretli yolcular’ ve ‘Promete gençliği’ Batı’dan aldığı ışıkla kendi ülkesini ve insanları aydınlatacak, geçmişin ihanet dolu köhneliğinin yerini geleceğin aydınlık dolu muhayyel günleri alacaktı. Bu steril ve de belirlenebilir gelecek ülküsü özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ciddi eleştirilere uğradı. Teknolojik azmanlıkla kapitalist insanın ihtirasının birleşmesi, bırakın yeryüzünde bir cennet kurma hayalini, yeryüzünü neredeyse tam bir cehenneme çevirdi. Bu yıkıcı sonuçla birlikte, sosyal bilimlerde ve edebiyatta ütopyanın yerini, kimilerinin adına kara ütopya, kimlerinin antiütopya, kimilerinin de distopya dediği, ironiyle karışık bir hayal kırıklığı aldı. Bu sukutuhayalin edebiyata yansması, ütopyada olduğu gibi, yine roman türünde oldu. Ütopyaya karşı birçok distopya kendini roman aracılı-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç’un Şiirini

ğıyla dışa vurdu. Bu distopik yaklaşımlar insanlığın modern hayatla uğradığı sakatlanmayı dile getirmede hayli başarılı da oldular. Bu açıdan bakıldığında, insanlığın modernlikle ilişkisi ütopyalardan çok distopyaların tahmini üzere yürüdü sanki. Ütopyalardan çok distopyaların ayakları yere bastı diyelim biz buna. Özellikle de modern devletlerle birlikte tasarlanan ütopyalar, ‘Şirinler Sosyalizmi’ndeki çizgi film naifliğinden öteye gidemezken, 1984 romanı ya da *Cesur Yeni Dünya* gibi distopik roman örnekleri, başta inandırıcılıktan uzak bulunmakla birlikte, daha sonraları, modern ulus devletlerin/iktidarların insanları denetlerken kullandığı yöntem ve teknikler açığa çıktıkça, “az bile” dedirtti. Bir anlamda distopyaların korktuğu şey, insanların başına gelmekte gecikmedi. Özetle söylemek gerekirse, ütopyadan çok distopya daha etkili ve daha verimli bir okuma biçimiydi modernliğin ruhunu ya da ruhsuzluğunu anlamak/kavramak açısından.

Yukarıda ütopya ve distopya bağlamında kurmaya çalıştığım cümleler, aslında distopyalardaki ironinin yerine, bu şiirdeki trajediyi koymak kaydıyla, Sezai Karakoç’un Balkon şiiri üzerinden modernliğin birkaç yönüne dikkat çekmeye yönelik bir hazırlıktan ibaretti. Bilindiği gibi Sezai Karakoç, modern kapitalist sistemi hem teorik hem de pratik düzlemde eleştirebilmiş, hem de bunu Türkiye ve İslam coğrafyası açısından bütünlüklü bir dil ve medeniyet algısıyla yapabilmiş yegâne şairimizdir. Sezai Karakoç, bir yandan Masal şiiriyle Türkiye’nin batılılaşma macerasını/mecrasını oğullar ve kuşaklar üzerinden anlatırken, öte yandan da, Ötesini Söylemeyeceğim gibi şiirleriyle, batı medeniyetinin emperyalist ırasını ve ikiyüzlülüğünü bir çocuğun safiyeti perspektifinden dile getirmeye çalışmıştır.

Balkon şiirinde ise daha çok modernliğin mimarisine yönelik, fakat sosyolojik olmaktan çok ontolojik bir eleştiri ve bir güven yitimi söz konusudur. Bu güven yitimini detaylandırmadan önce, anne ve çocuğun, mutlak varlığı ve varoluşu anlayabilmemiz açısından geleneksel İslam düşüncesinde önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü biz insanlar, bir anneden ve aracısız dünyaya geliriz. Aynı zamanda rahman ve rahim olan yaratıcının şefkat ve merhametini de ancak annemiz dolayımında kavrayabiliriz. Dolayısıyla anne modernliğin algıladığı/anlattığı şekliyle sadece biyolojik bir varlık ve rahim değil, yaratanın şefkat ve merhametinin de iz düşümü ve izharıdır. Cennetin annelerin ayakları altında olduğu hakikati ancak bu şekilde anlaşılabilir. Yani *mikroâlem* olarak insan, âlemden Allah’a yönelik bir varlık olduğu kadar, anneden Allah’a yönelik bir varlıktır da. Keza çocuk da, biyolojik bir deneyimden öte, annenin kendindeki tanrısallığı kavramasına yönelik aşkın bir değerdir. Dolayısıyla anne ve çocuk göndermesi, öncelikle, bu dini/manevi ve geleneksel yöne vurgu yapar.

Diğer yandan modernliğe, R. Guénon, A. Touraine ya da Sezai Karakoç'un baktığı yerden, yani geleneksel ve dinî olanın mutlak reddi, imha ve iptali yönünden baktığımızda, balkonun modernliğin öz yapısını ele verme noktasında, diğer birçok mimari unsura göre çok daha elverişli bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Her şeyden evvel, balkon, yatay (ufki) mimari anlayışından çok dikey mimari anlayışının bir sonucu olduğundan, insanın tabiat ve toprakla ilişkisini kesmesi yönüyle de dikkat edilmesi gereken bir yerdir. Çünkü balkon ancak çok katlı yapılar söz konusu olduğunda ortaya çıkan bir alandır. Oysa geleneksel mimari, insanların üst üste, ast/üst ilişkisi içinde değil de; daha çok, yan yana, beraber ve yüz yüze, kardeşçe ve adaletle yaşamasını öngören bir yapılanmayı tercih eder. Bu yapılanma, insan ilişkilerinde sadeliği, zarafeti ve eşitliği sağlamakla birlikte, insanı, tabiat ve toprakla hemhâl etmesi yönüyle de hayati bir önemi haizdir. Modernlik ise, Memduh Şevket Esenal'ın 'amudi medeniyet' dediği, kişiliksiz ve sadece işlevselliğiyle ön plana çıkan mimari yapıları öngördüğünden, hem insanlar arası ilişkileri ters yüz edip çarpıtmış hem de mahremiyeti, balkon aracılığıyla ifşa edip durmuştur. Mahremiyet ifşa edildikçe de insanlar birbirlerine olduğu kadar kendilerine de yabancı varlıklar hâline gelmiştir. İşte balkon, *çocuk düşerse ölür* realizminin akla gelen sinematografik ilk anlamı yanında, mahremiyetin ifşasını mümkün kılan mimari bir figür olarak da, dahası ontolojik/metafizik bir düşünüş yeri olarak da, bu şiirde karşımıza çıkar. Balkon, insanlardaki görme ve görünme duygusunun tabiiğini ve sadeliğini bozar, bunları ayartır ve abartır; evi sıcak, aileye mahsus bir yuva olmaktan çıkartarak sokağa eklemeler; dışarıyı içeriye, içeriyi dışarıya taşır. Diğer yandan, evi maddi ve manevi bir yuva olmaktan uzaklaştırdığı için de, insanın yersiz ve yurtsuzlaşmasının ve de göçebe bir hayata açılmasının alt yapısını oluşturur. Dolayısıyla balkon ontolojik bir düşünüş ve güvensizlik alanıdır. Bu yönlerden bakıldığında, çocuğun balkondan düşerek ölmesi, belki de muhtemel yıkımlar ve facialar arasında en hafifi, en kabul edilebilir olanıdır.

Fakat Balkon şiirini, bütün bu çıkarsamaların yanında, çok daha özgün, çok daha yakıcı kılan yön, onun modernliğin mimarisine yönelik bu eleştirisinin yanında, aşağıdaki dörtlükte dile gelen, distopik tutumudur. Çünkü bu distopik tutumun dikkatimizi çekmeye çalıştığı tehlikeli fotoğrafa başka bir şairde rastlamak neredeyse imkânsızdır:

*“Gelecek zamanlarda  
Ölüleri balkonlara gömecekler  
İnsan rahat etmiyecek  
Öldükten sonra da”*

Bu dörtlük merkeze alınıp bakıldığında, Balkon şiiri, en az 1984 romanı ya da *Cesur Yeni Dünya* kadar etkili ve iddialı ve de vurucu bir modernlik tahlilidir. Modernliğin insana yönelik tehlikelerini ve tehditlerini anlatmada çok

az şiir bu kadar başarılı olmuştur. Ölülerin balkona gömülmesi iddiası, insanın yalnızlığını, kimsesizliğini anlatması kadar, insanın toprakla ilişkisinin giderek azalmakta olduğunun, insanın sadece topraktan değil, kendinden, varlık ve eşyadan, aynı zamanda da tanrıdan uzaklaşmakta olduğunun da vurgulanmasına yönelik çarpıcı bir imadır. Çünkü toprak sadece toprak değil, aynı zamanda Allah'ın sonsuz isimlerinin de en önemli, en cami mazharıdır. Geleneksel bilgi çerçevesinde, yaratıcının isimlerine/sıfatlarına mazhar olan en büyük/yüce tabii unsurdur toprak. İşte bu yönüyle 'toprak ana'dır o. Mevlâna'nın 'ne ektin de bitmedi' dediği umut dolu, diriltici ana rahmidir. Dolayısıyla ölülerin balkona gömülerek, insanın toprakla ilişkisinin kesilmesi, tüm varoluşla birlikte Allah'la da ilişkisinin kopması, sakatlanması ve de mutlak yokluğa düşer olması anlamına gelir. Kıyametin çoktan kopması ve insanın yeryüzü serüveninin de bitmesi demektir bu öngörü. Balkon şiiri bu açıdan çok daha önemlidir. Bu nedenle, bu saçmalıklar/anlamsızlıklar çağında ölülerin balkonlara gömüleceği iddiası/iması şimdilik, inandırıcılıktan çok uzak, uç bir yaklaşım olarak görüle de, modern azgınlığın/aymazlığın vardığı diğer noktalar göz önüne alındığında, hiç de yabana atılacak bir ihtimal değildir!

Bir umut muştucusu olarak yaşayan ve bütün yazdıklarını tanrısal bir umuttan devşiren Sezai Karakoç da, sanırım hâlâ, koşa koşa, evleri balkonsuz yapan mimarlar arıyordu. Bulabilir mi, bulamaz mı bilmiyorum; bildiğim tek şey, şairin hiçbir zaman Allah'tan umut kesilmeyeceğine yönelik inancıdır; çünkü Allah annesinin ona öğrettiği ilk kelimedir. Ve bu kelimeyi öğrenmek de, sanırım, modernliğin balkonundan düşmemek için yeter sebeptir.





## Hüzün Yılında Sezai Karakoç Şiiri

Ali Haydar HAKSAL

Sezai Karakoç şiirinin dönemleri bulunuyor. Bunlar başlangıçtan günümüze duru ve büyük bir nehrin içli ve derin çağılığını oluşturur. Şiirle alabildiğine yoğun olan şairin şiirinde özel durumlar çok az yer alır. Belli bir dönemi var ki çok az özel ve içli şiirler yazmış ve yayımlamış. Elbette bunun bir nedeni var.

Şiirin gücü her dönemde farklılık arz ediyor. Dönemden döneme yeni bir alana açılır ve şiir toplamında büyük bir birikim olur. Şiir ritminde ve akışında çok güçlü olduğu evreleri var şairin. Söz konusu edeceğimiz dönem şiir akışı en duyarlı zamanıdır.

Kimi şiirleri belli bir düşünce birikim ve duyarlılığı gerektiriyor. “Leyla ile Mecnun” ya da “Hızır ile Kırk Saat” benzeri kurgulu şiirleri ayrı bir yere koymamız gerekiyor. Onlar için büyük bir birikim ve özel bir bakış gerekiyor. Zaten şairin dünyası bunları karşılamaya yetiyor.

Üzerinde durmak istediğimiz dönem 1957 yılı şiirleri ile özeldeki hüznün olacak. Bunu daha dar bir alana çekebiliriz. Sezai Karakoç’un hüznün yılı dememizin elbette bir nedeni var.

Bir insanın duygu yönünden -varsa eğer eşi ve çocukları onları ayrı bir yere koyuyoruz, en yakın olduğu kimse annesidir. Şairin annesi 1957 yılında rahmeti rahmana kavuşuyor. Hayat bakımımızda ölüm imgesi pek ağza alınmaz. Ölen kimseye “rahmeti rahmana kavuştu”, Elâzığ yöresinde “geçindi” benzeri yaklaşımlarda bulunulur. Birinin ölümü duyurulurken de kişinin adı anılır: “Sizlere ömür” denilir. O zaman adı anılan kişinin öldüğü anlaşılır. Yöreden yöreye değişir. Ölüm bir ayrılık gibi algılanır. Mevlâna ölümü vuslat ve o anı düğün olarak niteler. Sezai Karakoç’un annesinin ölümü sonrasında yazdığı “Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiirinde de annenin ölümüyle ilgili bir gönderme bulunuyor. Bunun için şiire bu gözle bakma durumundayız.

Sezai Karakoç’ta anne imgesinin özel bir yeri bulunuyor. Fakat bunu çok da belirginleştirmiyor. Şöyle diyelim, annesini şiiri özelinde çok da öne çıkarmıyor.

1957 yılında yayımlanan şiirleri: “Kan İçinde Güneş”, “Balkon” “Deniz”, “Yoktur Gölgesi Türkiye’de”, “Kutsal At”, “Sabun Yası”, “Telefon Farkı”.

Sezai Karakoç anne hüznünü, acısını “Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiiri etrafında düşünmek durumundayız. Bu acılı hüznün etkisi nedir, ne kadar sürmüştür ya da nasıl bir durum oluşturmuştur?

“Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiiri okunduğunda ilk bakışta doğrudan anneyi anımsatmaz. Böyle bir çağrışımı da yoktur. Fakat özelde bakıldığında bu şiirin gücü ve etkisi anne özelini de aşar. Bundan ötürü kendisini kolay kolay ele vermez. Bu şiirin öncesi ve sonrasında da bazı izlere rastlanır.

“Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiiri iki bölümden oluşur. İlk bölümde anne, şairin bakışıyla anne bakışı anlatılır. O bir duyarlık örneğidir. Anne portresi burada kısmi olarak anlatılır. Sabahları erkenden uyanır, dilini yutacak kadar içi kanlanan, gün boyu çalıştıkça içi aydınlanan birini anlatır. Onun kederini ancak bir şair ve duyarlık, incelik sahibi olan bir oğul anlayabilir. O anne kendinden çok fakir ve çaresiz kadınları düşünür. İnsanları incitmemek adına çok duyarlı ve nahiftir. Elbette biz burada şiiri bir nesre dönüştürmek durumunda değiliz. Şiiri anlamaya çalışmanın bir yaklaşımıdır yaptığımız. Bu anne tanımı, anneyi yüceltme bilinci çevresinde gelişir. Bunu yaparken de şiiri şahsileştirmesiz. O kadar duyarlı bir durumda iken bile duygularına yenik düşmez. Şiirini bu özel anla daha bir derinleştirir ve anlamlı kılar.

Şiirin ikinci bölümünde:

*“İncedir billurdandır yoktur gölgesi Türkiye’de  
Bir meçhul Meryem mermerden değil ama kutlu  
Gözlerine baksanız erirsiniz kar gibi  
Elinizi sallasanız rüzgârından sallanır  
Bir geyik olur sizi arar melül ve bakır  
Görür gibi uyur konuşur gibi susar güler ağlar gibi”*

Şiirin bu bölümünü alıntılamanızın nedeni annenin yüceltilmesi çok özeldir. Annesinin ölümü sonrasında yazılan bu şiirde ölüm imgesine rastlamıyoruz. En seçkin imgeler annede karşılık bulur. “İnce”, “billur”, “kutlu” göndermelerine dikkat etmek durumundayız. Fakat annenin içliliğini ve anne oluş özelliğini ise çok daha farklı olarak anlatır. Bu güzel oluşun Türkiye’de bir gölgesi yoktur, o işte bu hâliyle özeldir. O, meçhul bir Meryem, özelde bilinen kutlu bir varlıktır. O annenin bakışında da özel bir durum var. Çünkü onun gözlerinde insan kendisini nasıl bulur, nasıl bir durumda olur. O içli duruş karşısında âdeta kar gibi erir. Siz elinizi sallasanız daldaki bir gül, bir yaprak gibi titrer ve sallanır. Bir geyiğin melul bakışındaki gibidir onun bakışı. Onun her durumu içlilik. İçten sessiz ve derinden konuşması, konuşur gibi susar, güler gibi

ağlar... Gibiler onun özel durumunu oluşturur.

Yukarıda başlıklarını sıraladığımız şiirlere baktığımızda “Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiirinden sonrakilerde o özel duygunun etkisi sürmez. Öncesindeki “Balkon” şiiri ile “Deniz” şiirlerinde ev anne metaforları bulunuyor. Özellikle “Deniz” şiirini anne bağlamında “Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiiriyle birlikte düşünebiliriz. Aslında anne özlemine daha çok bu şiirde duyumsarız. Annenin özel bilinciyle bu şiire baktığımızda üzerimize daha etkili bir hüznün ağırlığı gelir ve tekili olur. İçimiz titrer. Annenin ölümü sonrasının etkilerini ancak burada görürüz.

“Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiirinde anne anlatılır, dolaylı olarak şairin bir içliliği ve bakışı vardır. Fakat “Deniz” şiirinde şairin anne özlemi ve bakışı daha çok yoğun. Annesini, geceleri balkona çıkarak Marmara denizinin uzaklarında, ta ötelerde arar gibidir. Gecenin derinliği içindedir o anne ve şairin derin içli dünyasındadır. O özlem ile kimi geçmiş anlarını kısacık da olsa anımsar. İnsanın dili tutulur gibidir, anne kelimeleri de alıp götürmüştür. Bunun için midir ki, özlü bir anlatım olan şiir diliyle ve en etkili hâliyle anlatılır. İncir yapraklarının titreyişindeki bir durumdur yaşanan.

“Yoktur Gölgesi Türkiye’de” şiirinin ardından yayımlanan diğer şiirlerine baktığımızda bu etkiden kurtulunmuş gibi görülür. Öyle midir, yoksa kendinden bir kaçış mıdır, bir susuş mudur, yoksa deyim yerindeyse küçük dilini yutma mıdır? “Kutsal At” şiirinde Cezayir anlatılır. Sonrası şiirlerde de bu etkiyi veya algıyı bir süreliğine göremeyiz.

## ÇEŞMELER

### II.

Eski zamanın kartvizitleri  
Gibi birden uzanan önüme  
Birden en ummadığım bir anda  
Ve hiç beklemediğim bir zamanda  
Birden beliren bir köşede  
Birden karşıma çıkıveren  
Terkedilmiş unutulmuş  
Eski zaman çeşmeleri  
Ruhumun hiyeroğlifleri  
Gönlümün çözülmez şifreleri  
Ölümsüz bir uygarlığın  
-Ah, ne çelişki-  
Ölümsüz kitâbeleri  
Sonsuzluğun mezartaşları  
Çeşmeler  
Şimdi anlıyorum niçin  
Eski şairler onların  
Yapımına  
Tarih düşerlerdi

Kendisine benzediğini  
Bilirdi şair bir çeşmenin  
Onun doğumunu kutlardı  
Böylece şiirlerle

Bilirlerdi çeşmelerin de  
Kendileri gibi  
Toplumun ortasında  
Çağldayıp durduğunu şairler

O insanların susuzluğunu giderir  
Arıtır ellerini ayaklarını  
Şair de giderir ruh susayışını  
Yıkar çirkefe batmış insan ruhunu

Ama ikisinin de alınyazısı en son  
Unutulmak terk edilmek  
Sırrolmak  
Ait sayılmak eski uygarlıklara

...

(1975)

## Sezai Karakoç Şiirinde “Eski Zaman Kartvizitleri”: Çeşmeler

Beyhan KANTER

Sezai Karakoç’un şiirlerinde İslam uygarlığına ilişkin geçmiş, anlarıyla ve mekânlarıyla birlikte kutsandığı gibi seküler yaşam biçimlerinin be-nimsenmesine karşı bir poetik tavır sergilenir. Böyle bir tavırla İslam uygarlığı-na duyduğu özlemi dile getiren Karakoç, uzak ve yakın anılar geçmişini, şiirle-rine özellikle mekân aidiyeti üzerinden taşıırken İslam bilinciyle şekillenen tarihselliği de göz ardı etmez. Nitekim İstanbul’u ve İstanbul üzerinden Osmanlı İmparatorluğu’nu anlattığı şiirlerinde de çeşmeleri “*eski zaman kartvizitleri*” şeklinde tanımlayarak çeşmeler aracılığıyla ‘geçmiş zamanın ezgisi’ni yakalama-yı arzular. Bu tanımlamanın altında yatan gerçeklik, çeşmelerin sadece işlevsel özellikleriyle değil aynı zamanda tarihe tanıklık etmeleri ve İslam estetiğini ve kültürünü yansıtmalarıyla da doğrudan ilintilidir. Zira Sezai Karakoç, çeşme imgesi etrafında bütün bir İslam uygarlığını, estetik, mimari ve kültürel boyut-larıyla görüntüler.

Sezai Karakoç, çeşme metaforu etrafında kurguladığı ya da çeşmelere imge olarak atıfta bulunduğu şiirlerini mekânsal ve kültürel bellekle bütünleştirir. Bu bellek, şairin zihin dünyasını şekillendiren İslami referanslara dayalı yaşam algısının çeşme metaforu aracılığıyla sembolize edilmesidir. Nitekim şair, “Sulta-nahmet Çeşmesi” şiirinde, “*su yerine süs akıyor/ deliklerinden*” (Gün Doğmadan, s. 74) ifadeleriyle, İslam uygarlığının hatırlatıcısı olarak yansıttığı Sultanahmet Çeşmesi’ni estetize bir görüntüyle betimler. Sultanahmet Çeşmesi’ni, etrafın-daki tarihî eserlerle bütünleyerek görüntüleyen Sezai Karakoç, modern yaşa-mın sembolünü de çeşmenin etrafında gözlemlediği tramvay aracılığıyla sunar. Bununla birlikte “*Bütün gün türkü çağırır/Erir çeşmenin iki göz bebeği*” (Gün Doğmadan, s. 74) dizelerinde ruhsal özellik atfedilen çeşmenin yaşanan çağın ötelediği sıradan bir yapıya dönüşme yazgısı dile getirilir. Çeşmelerin modern yaşamın “ucube binaları” arasında sıradanlaştırılan estetik görüntüleri, Sezai Karakoç’un şiirlerinde İslam estetiğine duyulan hayranlıkla yeniden ayrıcalıklı kılınır. Çeşmeler ve camileri aynı görüntü düzleminde şiirine taşıyan Karakoç, “Şehzadebaşı’nda Gün Doğmadan” şiirinde, Şehzadebaşı’nın ruhunda uyan-dırdığı manevi hazzı, “*Lâle gibi çeşmeleri/Menekşeden sebilleri*” (Gün Doğmadan,

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç’un Şiiri

s. 117) betimlemesiyle estetik bir çerçevede sunar.

Şiirlerinde modern yaşamı olumsuzlayan ve bu yaşamın bireyi asli değerlerinden uzaklaştırdığı düşüncesini imgeler aracılığıyla yansıtan Sezai Karakoç, çeşme ve yaşanan çağ arasındaki uyumsuzluğu, “Taha’nın Kitabı”nda da idealize ettiği Taha aracılığıyla yansıtır. “*Kurumuş kitabelerdir artık çeşmeler*” (Gün Doğmadan, s. 344) ifadesiyle, çeşmelerin modern çağdaki yazgısını dile getiren şair, İstanbul’daki değişimi hem insanların sekülerleşen yaşam algıları hem de kentten değişen mimarisi üzerinden eleştirir. Böyle bir eleştirel tavırda Sezai Karakoç, mimari açıdan da ayrıcalıklı kıldığı çeşmeleri kucakladığı gibi kitabelerle aynı tarihsel ve kültürel çizgide buluşturur.

Sezai Karakoç, sekiz bölümden oluşan “Çeşmeler” şiirinde, çeşmelerin unutulmuşluğu, terk edilmişliği ve yalnızlığı ile kendi ruh durumu arasında bir benzerlik ilişkisi kurduğu gibi “*Benim yalnızlığımdan/Damıtılmış çeşmeler*” (Gün Doğmadan, s. 463) ifadeleriyle çeşmeleri kendisiyle aynileştirir. Özellikle İstanbul’un Osmanlı tarihine ve “mümin çehresine” yönelik vurgularını çeşmeleri ayrıca içine alarak yansıtan şair, geçmişin izini çeşmelere sinen tarihsellikte ve İslam/Osmanlı medeniyetinin estetik zevkini yansıtan mimaride arama eğilimindedir. Bu tarihsellik, şairin hem kendi geçmişini hem de daha uzak bir zaman dilimini içine almaktadır. Böyle bir algılamayla çeşmeleri ayrıcalıklı kılan Sezai Karakoç, İstanbul’da “yaşayan bir birey olarak onların akışında kendi kaderinin sesini duyar” (Karataş 2013: 330). Bu kader, aynı zamanda yitirilen bir uygarlığı şairin kendi şahsında ve çeşmelerde somutlamasıdır. Geçmişin medeniyet birikimini temsil eden ve “*eski zamanın kartvizitleri*” gibi kendilerini hatırlatan çeşmeler, şairin uyum sağlayamadığı kendi çağından geçmişe uzanmasına aracılık ederler. Çeşmelere turistik ya da işlevsel bir bakışla değil içselleştirilmiş bir tarih algısıyla yaklaşan şair, çeşmelerin uyumsuz kaldığı modern zamanla kendi ruhu arasında bir paralellik kurar. “*Ölümsüz bir uygarlığın*” “ölümsüz kitabeleri” ve “*sonsuz mezartaşları*” olarak geçmiş bugüne taşıyan çeşmelerin şairin ruhunda uyandırdığı bir başka duygu da çeşmelerle kendisi arasında gizli bir dil oluşuna ilişkin algılamadır. Bu dil sayesinde çeşmeleri, “*ruhunun hiyeroglifleri*” ve “*gönlümün çözülmez şifreleri*” ifadeleriyle özel bir konuma yerleştiren Sezai Karakoç, geçmiş özlemini de yabancılaştırılan bir medeniyetin yeni görüntülerinden duyduğu hoşnutsuzluğa yönelik imalarıyla dile getirir.

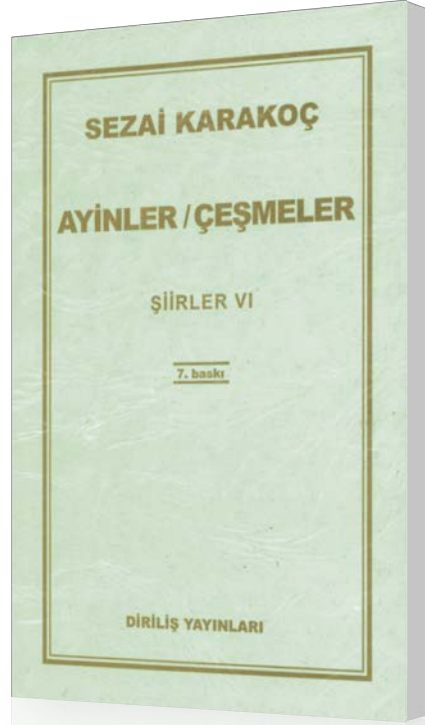
Şairler ve çeşmeler arasında da benzerlik ilişkisi kuran Sezai Karakoç, şairlerin çeşmelere tarih düşürmelerini de bu ilişki çerçevesinde açıklar. Zira “eşsiz süslemeleri ve büyük hattatların elinden çıkmış kitabeleriyle ayrı bir değer kazanan çeşmeler, devrin şairlerinin de hünerlerini göstermeleri için bir vesile” (Ayvazoğlu 2011: 41) olmaları dolayısıyla Sezai Karakoç’un dikkatini çeker. “*Çeşmeleri su ögesi etrafında maddi ve manevi arınmanın ve arıtmanın sembolü*



olarak gören şair, bu fonksiyon etrafında onları şairlere benzetir” (Andı 2010: 160). Nitekim şairlerin de çeşmeler gibi bir toplumun önünde çağıldayıp durduklarını ifade eden Karakoç’a göre çeşmeler beden susuzluğunu, şairler ise ruh susuzluğunu giderirler. Ancak hem şairlerin hem de çeşmelerin alın yazısının unutulmak, terk edilmek ve çağın karşısında yenilmeye maruz kalmak olduğuna yönelik vurgu, “cemiyet ruhunun” yitirilişine ilişkin bir sitemi içerir.

Sezai Karakoç, çeşme metaforu ile topluma hayat veren geçmişin yok sayılmasına, tahkir edilmesine karşı eleştirel bir söylem geliştirir. Modern mimariye yenik düşen çeşmelerin yazgısını “eski zamanların durmuş saatleri”, “eski zaman inceliklerinin kapısı” (Gün Doğmadan, s. 467) benzetmesiyle dile getiren şair, çeşmeler ve İslam uygarlığı arasında organik bir bağ kurar. Modern yaşama uyum sağlamak istemeyen ve İslam uygarlığının “diriliş”ini bekleyen bir ruh haliyle İstanbul’u tefekkür eden Karakoç için çeşme, İslam uygarlığına açılan bir penceredir. Nitekim şair, Ağa Camii’nin yanındaki çeşmeyi betimlerken “Çağ dışı değil/ Çağ açan çağ aşan/Çağı geride bırakan” (Gün Doğmadan, s. 469) ifadeleriyle Osmanlı’nın tarihsel geçmişine yönelir. Çeşmelerin modern çağa karşı direnen ve her zaman her yerde ayakta durabilen ayrıcalıklı yapılar olarak sunulması, İslam medeniyetinin çağa karşı verdiği “diriliş” mücadelesiyle eşitlenir. Zira “diriliş depreminde”, “karanlık yüzü kahraman”ın eski çeşmede ayinini yenilemesi, geleceğe yönelik beklentinin bir dışavurumudur. Sezai Karakoç’un “diriliş muştusu” için çeşmeleri aracı kılması, “Çeşmeler eşyanın arka yüzünün/ Fotoğrafını çekerler/Olayların geçmiş zamanın/Toplumun ve tarihin” (Gün Doğmadan, s. 472) dizelerinde açıklığa kavuşur. Bu bağlamda şair, çeşme ve uygarlığı eşitler. “Doğ kendi çeşmenden kendi uygarlığından” (Gün Doğmadan, s. 474) şeklinde ifade edilen “diriliş” arzusu, İslam uygarlığının geçmişteki günlerine kavuşmasına yönelik bir beklentiyi içerir.

İçinde yaşadığı devrin tahakkümlerinden ve İslami kimliği öteleyen yaklaşımlarından şikâyet eden Karakoç’un hoşnutsuzluğuna ortak ettiği çeşmelerle birlikte ‘ağıt olma’ arzusu, kendi ruh evreniyle çeşmeleri aynileştirmesinin



Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirleri

bir sonucudur. Bununla birlikte “İslam medeniyetinin yeşerdiği İstanbul’un tanıdığı olan çeşmelerin modern yaşamla birlikte sıradanlaştırılmalarına, işaret levhalarıyla, reklam ilanlarıyla ve isyan haykıran afişlerle donatılmalarına eleştirel bir bakış geliştiren Sezai Karakoç, dört yüz yıllık bir maneviyatı yüklenmiş olan Kanuni Sultan Süleyman Çeşmesi’nin “idam fermanı” olarak gördüğü modern çağı suçlar” (Kanter 2013: 212). Bu bağlamda Sezai Karakoç, İslam uygarlığının temsilcisi olarak yansıttığı çeşmelerin unutulmaya yüz tutmasının sorumlusu olarak modern çağı ve bu çağa yenik düşen toplumu işaret eder.

**Kaynakça:**

Andı, M. Fatih (2010), *Güneşe Tutulan Ayna*, Hat Yayınevi, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2011), “İslam Kültürü ve Estetiği”, *Şehir ve Kültür İstanbul*, (Ed. Ahmet Emre Bilgili), Profil Yayınları, İstanbul.

Kanter, Beyhan (2013), *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı*, Okurakademi Yayınları, İstanbul.

Karataş, Turan (2013), *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Karakoç, Sezai (2011), *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul.

## Çeşmeler

Suavi Kemal YAZGIÇ

Sezai Karakoç, “Çeşmeler” adlı o uzun soluklu şiirine çeşmeleri kendisiyle özdeşleştirerek başlar. “Benim yalnızlığımdan/Damıtılmış Çeşmeler/Kurumuş unutulmuş/Çeşmelerin akışıym/İnsanların içinde” mısralarıyla Karakoç, çeşmeleri inşa eden ve yüzyıllarca yaşatan zihin dünyasına mensubiyetini açıklar. Çeşmeleri kurumaya mahkûm eden insanların arasında olmasına rağmen onlardan farklı olduğunu vurgular. Tıpkı “Ölüydü insanlar/Yalnız yaşıyordu o yatır” mısralarında olduğu gibi sahih hakikati zahirdeki gerçekliğe tercih eder Sezai Karakoç. Zahirren “kuru” olan çeşmeler de “Eski zamanın kartvizitleri” olarak “Ölümsüz bir uygarlığın” “Ölümsüz kitabeleri”dir. Çeşmeleri de birer şair gibi kabul eden Karakoç aynı zamanda niçin ve hangi kaygularla şiir yazdığını da ifade eder: “O insanların susuzluğunu giderir/Arıtır ellerini ayaklarını/Şair de giderir ruh susayışını/ Yıkar çirkefe batmış insan ruhunu”.

Sezai Karakoç için tarihî çeşmeler artık kullanılmayan terk edilmiş birer sanat eseri olmanın ötesinde bir anlam taşırlar. Karakoç’un adıyla özdeşleşen “Diriliş” fikriyatının birer örneğidir “Çeşmeler”. Tıpkı “Balkon”, “Kalorifer” ya da “Sepet” gibidir “Çeşmeler”.

Karakoç’un yazdıklarını on yıllara yayılan şiir ve yazılarının eşliğinde okumak bize aynı anlam haritasının farklı paftaları arasındaki tutarlılığı yakalamamızı sağlar. “Çeşmeler” şiiri de ilk mısrasıyla başlayıp son mısrasıyla biten bir şiir değildir. Evveli ve sonrası vardır bu şiirin. Sezai Karakoç’un 1975 tarihli “Çeşmeler” şiirinden 22 yıl önce 1955’te *Şiir Sanatı* dergisinin ikinci sayısında yayımladığı “Türk Şiirinin Yönü 2” başlıklı yazısında yer alan şu cümleleri Çeşmeler’i niçin yazdığı sorusuna da cevap teşkil eder: “Günümüz Türk şiirinde, geçmiş zaman şiirimizi, gelecek Türk şiirinin doğuşunda pay sahibi kılmaya yönelmiş, onu beslemeye çalışan bir eğilim, bir davranış, bir görünüş var mı? Bu demektir ki geleceğin Türk sanat ve şiirinde, bir Selçuk sanat ve şiirinin, bir Osmanlı sanat ve şiirinin doğuşunun ilk iz ve belgelerini günümüz Türk şiiri sunmakta, yapısında taşımakta mıdır? Yani şiirimizin geleceği bir yeniden doğuş beklemektedir.” Karakoç’un 1956’da yazdığı “Sultanahmet Çeşmesi” adlı bir başka şiiri çeşme temasının onun şiirinde ne kadar köklü bir tema olduğunun göstergesidir.

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç’un Şiirini

Karakoç'un 1975'te yazdığı "Çeşmeler" şiiri uzun soluklu bir emeğin ürünüdür besbelli. O Şahdamar şiirinde "Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız" mısrasında bütün samimiyetiyle konuşmaktadır. Su yerine süs akan Sultanahmet Çeşmesi "Ben o kanlı kızgın/Gözyaşlarıyım" mısralarıyla biter. 19 yıl sonra kaleme aldığı "Çeşmeler"de ise çeşmeler çağ dışı değil çağı aşan eserlerdir. "Taşını kırsanız çeşmelerin/Başını kırdığınız gibi şairlerin/Ama onlar/Yağmurlarla akrabadırlar/Yer konduğudurlar göklerin". Şehrin "görmezden" gelinen bir parçası olan çeşmeler Karakoç için birer belge, ötelere haber getiren birer haberci gibidirler.

Çeşmelerin neyi belgelediklerine yakından bakmakta fayda var. Su Türk şiirinde yüzlerce yıldır akar. Fuzulî'nin kasidesinde, Necip Fazıl'ın Sakarya'sında akar mesela. Çeşmeler "Eski kapalı kapıları eski günlerin" der Karakoç, yine de şifasız bir nostalji değildir onlara duyulan hasret. Sezai Karakoç'un çeşmelerinde zahiren akmasa da hakikatte bu akış devam eder. İstanbul'un çeşitli semtlerine dağılan çeşmeleri buldukları mekânlarla birlikte şiirleştiren Karakoç, onların dağların diplerinden haber getirmeye devam ettiğini söyler şiirinde. Getirilen haber elbette bir "Diriliş" muştusudur. "Çeşmeler eşyanın arkayüzünün/Fotoğrafını çekerler/Olayların geçmiş zamanın/Toplumun ve tarihin" mısraları çeşmelere yüklediği anlamın derinliğini gösterir. Şiirin bir yerinde Latin şairlerinin çeşmelerin dilinden anladığından bahsetse de "Doğ kendi çeşmeden kendi uygarlığından" ihtarında bulunur. Alınlarında sultanların tuğralarını taşıyan çeşmelere iki örnek olarak III. Ahmed'i ve II. Abdülhamid'i örnek verir Karakoç. İkisi de İstanbul'a yaptırdıkları çeşmelerle imza atan padişahlardır bunların.

Ağa Camii'nin yanındaki çeşme "Bir veli kerameti gibi"dir mesela. Osmanağa Çeşmesi'nden özür diler Sezai Karakoç. "Üstüne kokmuş isyan afişlerinin asıldığı" bu çeşme "Çürümüş sebzele yemişlerle" güya "ödüllendirilmiş"tir. Şair "Layık değiliz senden af dilemeye bile" diyerek üzüntüsünü dile getirir. "Tamir yapılır" levhalarıyla, "Plastik veya naylondan paslı teneke ve wırzıvırdan" kolyelerle esir tutulmaktadır çeşmeler. "Acemi sakalar" çeşmelere zulmetmektedirler.

"Kimi zaman çeşmeler/Karagözü bile şairleştirirler" der hatta Karakoç. Çeşmeler suya kavuşturan birer eşya olmanın ötesinde "ilham kaynakları" olurlar böylece.

## Sezai Karakoç Şiirinde Mitoloji

Ertan ÖRGEN

Şiir sanatının temel kaynakları arasında önemli bir yer tutan mitoloji, insan ve toplumun, hayata, kâinata kendisini yansıttığı sembollerdir. Mitolojiler dinlerin etkisinde ortaya çıkmış anlatılardır, kutsal hikâyelerdir. Din ve mitoloji ilişkisini inanca dayalı bilginin hikâyeleşmesi diye basitçe tanımlayabiliriz. Dinin gelenekleşmesi anlamında, kutsal bilgidен gelen tanrı anlayışı, yaratılış, ölüm, ölüm sonrası anlatılarıyla mitler, hem gelenek hem modernlik aşamalarında çeşitli kalıplar etrafında kendini göstermiştir. Gelenekte insan davranışlarının kaynağı olan kutsal bilgi, modern zamanlarda kutsalı eksilen dünyaya doğum, yıl dönümü, bir cihazın yeni modeli, yeni sürümü gibi yakıştırılan yeni ritüeller şeklinde yansımıştır. Sahici anlamının uzağında yoz bir biçimde de olsa bir bağlanma bu şekilde söz konusudur.

Türk şiiri uzun asırlar Tanpınar'ın deyişiyile İslamlaşmış İran mitolojisini, ardından Yunan mitolojisini bir kaynak olarak değerlendirmiştir. Milli Edebiyat Döneminde yoklanan Türk mitolojisi, belli bir zaman diliminde var olmuşsa da gerek Batılı estetiğın peşinde oluş, gerek çeviriler dolayısıyla sürdürülememiştir. Bu girişten sonra asıl başlığa geçmeden önce mitoloji ve inanç, tarihsellik ilişkisine kısaca temas etmemiz gerekli görünüyor. İlk olarak İslamiyet ve mitoloji ilgisi üzerinde doğrudan inanca dayalı bir tartışma alanını değil, nesillerin geleneksel içinde kendilerinden kattıkları ile beraber dev bir yumağa dönüştürdükleri anlatıları kastediyoruz. Bu paralelde terimin menkıbe ile yer yer birleştiğini de hatırlatmakta yarar var. Ayrıca bilginin hikâyesi ile belli bir pratik düzlemin insan ve toplum hayatında varlığı anlama ve kutsala bağlanma işlevi taşıdığı ve bu noktada mitlerin tabiatın sanattaki değişmez sembolleri olduğu da göz ardı edilmemelidir. Değınmemiz gereken ikinci nokta Türk şiirinin modernlikle iç içe geçtikten sonra gelenekselin çok oturmuş istiarelerini bırakarak beraberinde mitolojik dünyayı ve kendi tarihselliğini dönüştürmüş olmasıdır. Başka bir deyişle şairlerin, modernliğin eski bilgiye olan tepkisi nedeniyle santsal zeminde mitolojiyi yaşayan bir hikâye değil de modernin dayatmalarına karşın sığınılacak bir zaman ve yer olarak algılamasıdır. Şairler, bir kurtulmuş zaman, fakat dünyaya dönük anlam işaretleri taşıyan bir zaman arar. Modern Türk şiiri, tarihselliğinden kaçtıkça başka bir tarihselliğın içine girer.

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

Bu çerçeveden sonra kutsal bilgi ve yaşayan kutsal hikâye anlamları uzantısında Sezai Karakoç'un şiirindeki mitoloji bağlantısına geçebiliriz. Onun, İkinci Yeni içerisinde imaj, dil benzerliği ile modern dünyaya yaklaşması modernliği iken dinî temellerden yola çıkarak kendisini geçmiş zaman ile birleştirme gelenekselliğidir. Zaten kendisi de şiiri bu esasa bağlı biçimde tanımlar: “Unutmayalım ki, şiir, alnı vahiy ve kıyamet günü ürpertisiyle aşılı hikmetten yanadır: şeytanın dil sürçmesi değildir şiir; o, özgürlüğü sever; ama bu özgürlük, iğvanın ve iğfalin özgürlüğü değildir.” (Karakoç 1997: 44). Onun modern şiirle kurduğu bağ ve sınır da buradan okunabilir. Şairin, vahiy, kıyamet, hikmet vurgusu, üzerinde durduğumuz mitoloji hikâyesine, kozmoloji ve eskatoloji perspektifiyle buradan başladığını gösterir. Nitekim İkinci Yeni şiirinde bizi karşılayan dinî göndermeler onun şiirinde tarihselle buluşan ve yaşayan bir kültürle bağlantılı iken diğer şairlerde “Tevrat, Mezmur, Ortodoks, Tragedyalar” başlıklarıyla kopuşu gösterir. Karakoç'ta hemen ilk bakışta rastlayacağımız isimler Hızır, Sarı Saltık, Meryem, İbrahim, İsmail, Ali ile başlayıp Türk mitolojisinden su, alkarısı, incir yaprağı ve yedi, kırk sayıları gibi unsurlara kadar genişleyerek tanıdık bir arka plan kurar. Onun şiiri geçmişi olumlu sunarken sadece ölü bir zaman olarak kurgulamaz. Geçmiş zamanın uzantılarını bugüne getirir ve şiirindeki modernlikle ilgili olumsuz göndermelerin de alternatifini bu şekilde yaratır. Örneğin şiirindeki “Bay Yabancı, şapka”, Kafka, Sartre gibi Batılı simge ve isimlerin olumsuz tarafına verilen cevaplar buradan çıkar. Şimdi Karakoç'un mitolojiye yaslanan yaratılış, kıyamet göndermelerine ve mitolojik isimlere yer veren şiirlerine geçebiliriz:

Sezai Karakoç'un şiirinde, yaratılış mitlerinin temel unsuru olan su sıklıkla geçer. “Köpük” dünyayı kutsal anlatmalarla birleştiren bir şiir olarak Meryem, İbrahim, İsmail, Musa Peygamber adlarıyla bir atmosfer kurar. Şair, zamanı değişmez bir oluş kabul eder ve kutsal yaratılış hikâyesine yol alır. *Sesler* kitabı bu anlamda yaşadığı çağa, hakikati ve kutsalı tekrar getirmek için denizin çağrısına kulak vermiş mistisizmdir. Su bütün mitolojilerde ilk oluşu, yaratılışı karşılayan temel unsurdur. Karakoç'un bu açıdan Yunan mitoloji kahramanı Odysseus'u andığı “Fırtına”daki “Yeni değil eski bildik bir fırtınadır bu/ Odysseus bunda erdi suların yedi türlü sırrına” (Karakoç 2001: 164 -165) dizeleri insanı hakikatle yana getirenin su oluşuna göndermedir. Yunan mitoloji kahramanı Odysseus'un Truva Savaşı'ndan ülkesi İthake'ye dönüşü sırasında on yıl denizlerde kaybolması ve geçirdiği ağır sınavlarla olgunlaşması su ve insan ilgisindeki arınmayı içerir. Yine aynı mitolojiden söz eden “Kav” şiiri, trajiğe açılır. Şiirin konusu, deniz kıyısında piknikten dönecek sevgiliyi bekleyen şairin duygularıdır. Şiirdeki yakıştırmalar Yunan mitolojisinden gelir: “Sen yeryüzünde Akdeniz memnunluğu sen Truvalı Helen/Sana gelmiş bütün Yunanlılar athı arabalarla/ Atlarla otomobillerle uçaklarla” (Karakoç 2001: 141-142). Kav, şairin içinde sönmeyen



ateşin kaynağıdır ve aynı zamanda sahici olan ateşi temsil eder. Ancak Akdeniz, Helen; at, otomobil, uçak Batılı fotoğrafa işaretler ve şairin duygu dünyasının bu resimde karşılık bulamayacağını gösterir.

Suya modernin içinde eskatoloji yükleyen *Sesler* ve *Hızır'la Kırk Saat* kitapları ilgi çekici bir yazılış sürecini de taşır. Şair, günün belli saatlerinde deniz kıyısına inerek bu kitaplarını kaleme aldığı söylemektedir (Karakoç 1996: 20). Karakoç, suyu, yağmuru bu kitaplarında, kıyamet, tufan anlamlarında kullanır. Onda mitolojik açıdan bakılırsa su, genellikle kıyametle ilgilidir. Şahdamar kitabında yer alan “Kapalı Çarşı” şiirindeki “Yağmurun iyi ve doğru yağmadığını onlara anlat” (Karakoç 2001: 61) dizesi, su ve tufan, temizlenme karşılıkları ile kullanılır. Sonrasında andığımız iki kitapta, bu ilgi yoğunluk kazanır. “Gök Gürültüsü Anıtı” şiiri, yıkılmış şehirlerden, kirlenmiş bir dünyadan söz ederek başlar. Şair, *Kur'an*'daki “Ra'd” suresine gönderme yapar. Allah'ın korku ve ümit arasında yağmur bekleyen insanlara mesajını taşıyan ayetteki gibi, şair, önce yok oluşu ardından ondaki rahmeti şiirin kompozisyonuna yerleştirir: “Bulut içinde donatınca çarşı dükkân/ Yağmurdan önce çalan bulutun çanı/ Şiddetli meleklerin şiddet meleklerinin/ Bütün şehirlere ilkin giren borazanı/ İsrail'in sûrundan küçük bir dünya örneği” (Karakoç 2001: 156). Nuh Tufanı göndermesi başlı başına kıyamet, yok oluş değildir, belli bir uyarı ve arınmayı iletir. Bu doğallıkla Karakoç'un “Diriliş” düşüncesinin de uzantısıdır.

Mitolojik semboller “Kış Anıtı” şiirinde, Bâbil, Lût Şehri'nin yok oluşu; Afrodit heykeli ve putların eriyişi; yeni şehirler ve yeni yolculuklar karşılığında anlatılır. Bu şiirde karşımıza yine eskatoloji çıkar. Ancak onun şiirinin mihreri olan alternatif dünya ihmal edilmez.

*Hızır'la Kırk Saat*'te Âdem Peygamber'le başlayan peygamber kıssaları, mutasavvıfların menkıbevi hayatına doğru ilerler ve şair böylelikle Batı'ya bağlı tarih anlayışına alternatif bir tarih çizgisi çeker. Nuh, Musa, Şuayb, İsa, İbrahim, Yakub, Yusuf hikâyeleri bu tarihselliğin vurgusudur. Ardından tasavvuf tarihinin önemli adlarının hikâyeleri, kısa kısa yer alır. Hızır'ın ağzından Mevlânâ ve Şems, İbn-i Arabi, Mansur anlatılır. Hazreti Peygamber etrafında menkıbevi olarak çoğalan ‘ayıl bölme’ olayı, şairin diğer mitoloji ve dünya ilgilerini anlattığı tarzda daima çağdaş dünyaya ait sahnelerle birlikte sunulur: “Ay bölündü gece gezimiz gibi/ Kopmamak için direnen bir nar kadar bile diremedi/ Solunda ölen çocuk Hiroşima Nagazaki/ Sağında bir Cebraile keleş” (Karakoç 2001: 255). Kitap, Hızır'la münasebeti dolayısıyla Musa Peygamber üzerinde daha çok durur. Şair, *Kur'an*'da anlatılan Hızır ve Musa Peygamber kıssasını merkeze koyarak kutsal bilgiyi hikâyeleştirir.

Şairin bütün bütün mitolojik bir dünya algısıyla yürümediği ve tarihi, anlatmayı şiirine yedirirken asıl olarak *Kur'an*'dan gelen bilgiyi kabul ettiği

açıktır. Hatta bu yaklaşımı, bu kitapta ifadesini açıkça bulur: “Her evde kutsal kitaplar asılıydı/ Okuyan kimseyi görmedim/ Okusa da anlayanı görmedim” (Karakoç 2001: 175). Hızır’ın bütün çağlara yolcu olan menkıbevi kişiliği de *Kur’an* paralelinde anlatılır:

“Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı  
Çıkartabilir miydi Musa  
Mısır’dan İsrail’i  
Delmeseydim bir yoksulun övüncü kayığını  
Geçirebilir miydi Musa  
Kızıldeniz’den İsrail’i  
Bir vuruşta on pınar  
Çıkartabilir miydi çakmak kayalarından  
Öldürmeseydim hiç acımadan  
Gözünün önünde o çocuğu  
Bütün suçsuz çocukların katili  
Firavun’u boğar mıydı daha yeni kurumuş deniz”  
(Karakoç 2001: 203-204).

Hızır dolayısıyla verilen mesajlar mitolojik anlatmanın yaşayan bir içerikle yansımalarıdır ve *Kur’an*’ın “Kehf” suresinden alınmıştır. Bilindiği üzere Hızır, mitolojik bir kişilik olarak Gılgamış destanı, İskender hikâyesi ve Yahudi efsanesinde anılan bir isimdir. Ancak o, uzun asırlar, İslam ve Türk toplumlarında anlatılagelen *Kur’an* kaynaklı temsili kişilik olarak değer kazanmıştır. Şair, onun üzerinden modern hayatın estetize ettiği mitolojiye sığınma zihniyetini eleştirir ve onu mistik hava ile buluşturur: “Kanunlarını kâğıtlara yazmışlar/ Benim anılarım gibi/ Taşa kayaya su çizgisine değil/ Gök kıyısına çiçek duvarına değil” (Karakoç 2001: 175). Türklerdeki Hızır-İlyas kültü, Hızır’ın yaşadığı inancı, şairin onu çağları aşan bir kişilik biçiminde anlatmasıyla tekrarlanmış olur.

Şiirindeki diğer isimler hakkında kısaca şu değerlendirmelere yer verebiliriz. Meryem, Kudüs ve masumiyet üzerinden, Züleyha aşk ve fedakârlık, Mısır dolayısıyla işlenir. *Taha’nın Kitabı*’nda modernin sıkıştırdığı dünyayı işleyen “Masal” ve “Fecir Devleti” şiirleri, düşünce yükünü İslami anlamlarla kuşanır. Modern dünyada tarihsellik bilinciyle kendini tanımlama zorunluluğu hisseden “Masal”daki son oğul var olmanın dile gelişidir. Bu isimler, şairin İslam menkıbe geleneğinden yola çıkarak mitlerle temsil edilen kadın, şehir, varoluş kültürüne dair önemli göndermeleridir. Meryem ismi şiirin özel bir imgesidir: “Bir meçhul Meryem mermerden değil ama kutlu” (Karakoç 2001: 83) dizesinde söylediği üzere akşam gibi kente inen Meryem, Batılı bir resme dönüştürülmüş bir imge değil, masum büyüklüğü içindeki kadın örneğidir. Onun özel adlarından olan erkek kahramanı ise Ali’dir. İslam menkıbelerinin büyük kahramanı olan Ali, uzun asırlar halk muhayyilesinde mitolojik bir kişilik ola-

rak anlatılagelmiştir. Yiğitliğin ve İslam faziletinin timsali olarak Ali, Karakoç'ta halk anlatmalarındaki karşılığıyla kendisini gösterir. Yazımızı şairin onunla ilgili dizeleriyle bitirelim:

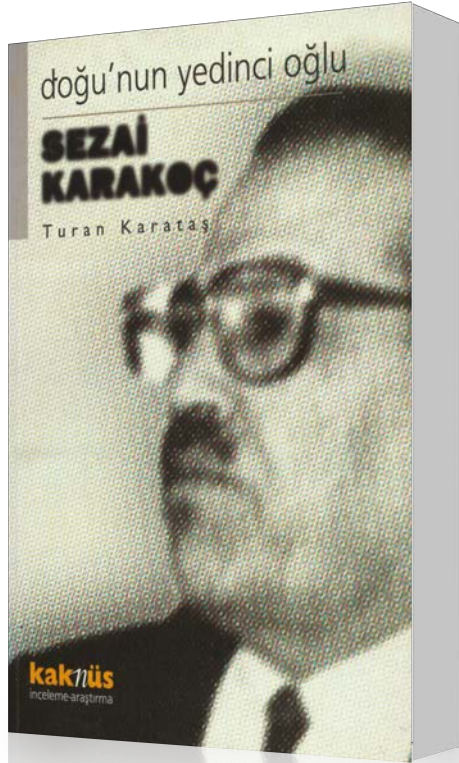
“Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından  
Asya'da, Afrika'da, geçmişte, gelecekte” (Karakoç 2001: 97).

**Kaynakça:**

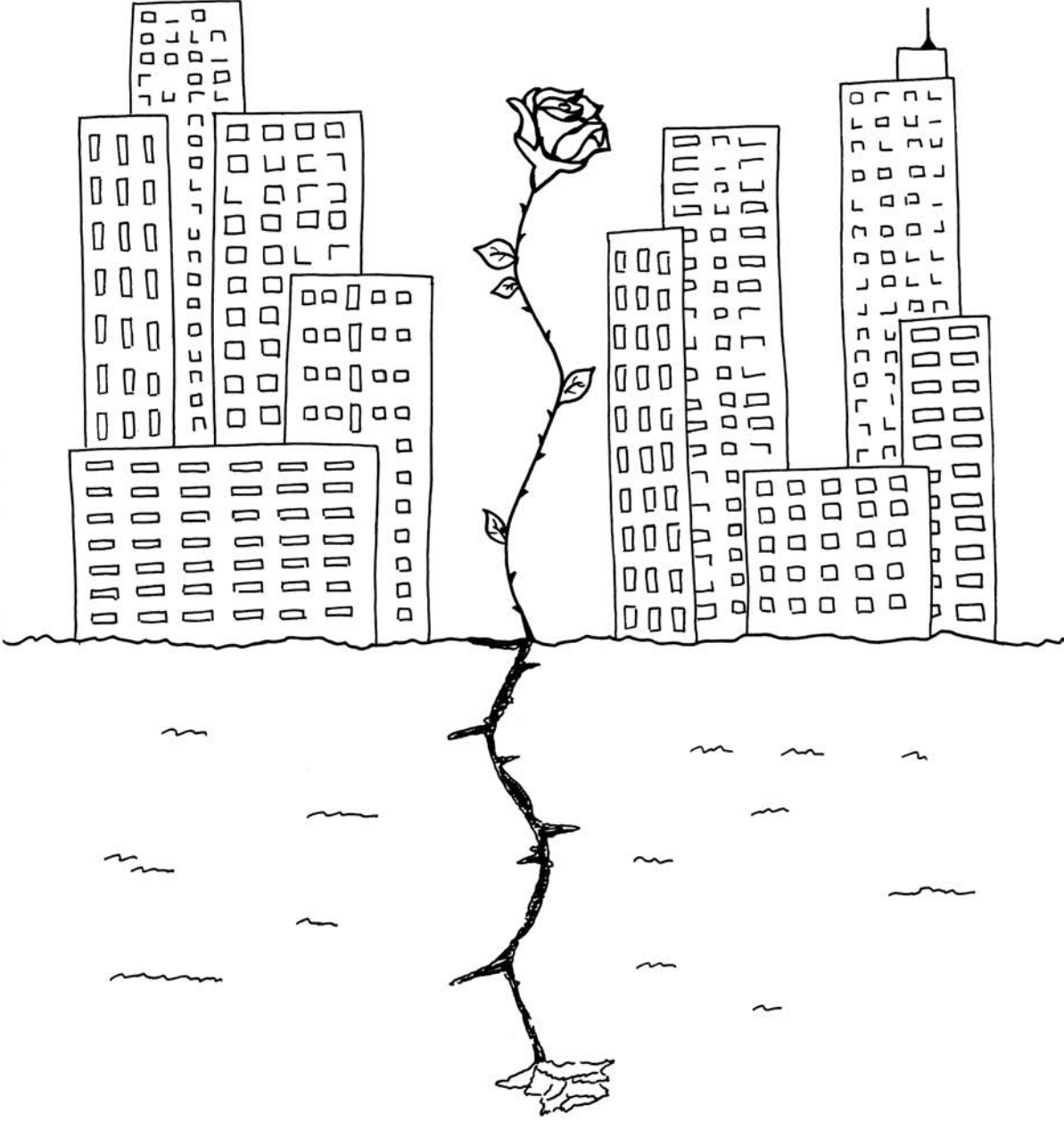
Karakoç, Sezai (1996), *Edebiyat Yazıları 3*, İstanbul: Diriliş yayınları.

\_\_\_\_\_ (1997), *Edebiyat Yazıları 1*, İstanbul: Diriliş yayınları.

\_\_\_\_\_ (2001), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş yayınları.



Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirini



SKM

ÇİZGİ: İSMAİL SERT

## 50 Kuşığı Hikâyecileri ve Sezai Karakoç Şiiri

Taner ÖZMEN

Şimdi hayatta olmayan bir arkadaşımın ısrarlı telkinleri olmasaydı belki daha uzun süre okumayacaktım Sezai Karakoç'u. Orda burda duyuyordum ismini. Edebiyat öğretmenim de söz etmişti bir keresinde ondan. Okuduğum dergilerde ürünleri yayımlanmasa da, adı geçiyordu arada bir. Söz gelimi her sayısını heyecanla beklediğim *yeni a* dergisinde Ferit Öngören'in, aralarında onun da olduğu İkinci Yeni'nin önemli isimlerini ele aldığı, bugün de değerli olduğuna inandığım uzun incelemesi "Yedi Şairi Türkçede İnceleme Taslağı" nı ilgiyle okumuştum. Orada sözü edilen şairlerden, Sezai Karakoç dışındakilerin tümünü, kitaplarından olmasa bile, en azından dergilerde yayımlanan şiirleriyle tanıyor, hepsini de çok seviyordum. Bu şairler Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Kemal Özer ve İlhan Berk'ti.

Boyutları, sayfa sayısı ve basıldığı kâğıdın kalitesiyle, o güne kadar gördüğüm dergilerden farklı ve değişik bir dergiydi *yeni a* dergisi. Alışageldiğimiz dergi boyutlarından büyük, (*Varlık* dergisinin hemen hemen iki katı büyüklükte) gazete çağrışımı yapan bir dergiydi *yeni a* ve kapandığı güne kadar, ilk çıktığı günkü özelliklerini korudu.

*yeni a* dergisi, ellili yıllarda yayımlanan *a dergisi*'nin devamı niteliğindedi. Hemen *a dergisi*'ndeki kadro *yeni a*'nın da yazı kadrosunu oluşturuyordu. Sahibi Ferit Öngören'di. Erdal Öz, Onat Kutlar, Konur Ertop, Ergin Günçe, Asım Bezirci, Refik Durbaş, Nurer Uğurlu, Adnan Özyalçınır dergide yazan isimlerden birkaçıydı.

Hilmi Yavuz, çok sonraları, *a dergisi*'ne ilişkin anılarını anlattığı bir yazısında, "*yeni a'yı yayınlamaya karar verdiğimizde ise, Londra'dan döneli iki yıl olmuştu ve ben edebiyata dönüşün hazzını yeniden yaşamaya başlayacaktım...*" diyecektir.

*a dergisi*'ni, yaşım gereği, doğal olarak hiç okuma imkânım olmadı. Fakat *a dergisi yayınları*'nın neredeyse bütün kitaplarını edinip okudum. Onlar kitaplığımın hâlâ 'en nadide parçaları' arasında yer alırlar. Yusuf Atılgan'ın *Bodur Mınareden Öte*, Onat Kutlar'ın *İshak*, Erdal Öz'ün *Yorgunlar*, Adnan Özyalçınır'ın *Panayır* isimli hikâye kitaplarıyla Hüseyin Cöntürk'ün şiir teorisi üzerine yazı-

Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiiri

larımı topladığı *Çağının Şâiri*, a dergisi yayınları'ndan ilk hatırladıklarım.

*Bodur Minareden Öte*'yi de, *İshak*'ı da büyük coşkularla okumuştum. *İshak*'ı, Ankara Caddesi'deki bir sokak sahafından almıştım.. *Bodur Minareden Öte*'yi ise Eski Galata Köprüsü'nün altında, eski kitaplar, tütün vesaire satan bir dükkândan. (Dükkân bile demeğe dilim varmıyor, sanki büyükçe bir dolaptı orası.) Başka bir gün de, yine a dergisi yayınları'ndan, Erdal Öz'ün *Yorgunlar*'ıyla, sanat-edebiyat dergisi *Yelken*'in eski bir sayısını almıştım oradan. Derginin o sayısından, Tarık Dursun K.'nin defalarca okuduğum 'geyik'li bir hikâyesini hatırlarım.

a dergisi yayınları'nın ikinci kitabı olan *İshak*'ın ilk yayın tarihi 1959. Seksen sayfalık bir cep kitabı *İshak*.. Kapak kompozisyonunu Ferit Öngören hazırlamış. İçinde dokuz hikâye yer alıyor.

Yayımlanışının ellinci yılı dolayısıyla büyük boy özel bir baskısı yapılan *İshak*'ı da *Bodur Minareden Öte*'yi de sonraları tekrar tekrar okudum.

*İshak*, edebiyatımızın en önemli hikâye kitaplarından biri.

*Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*'nde Necatigil, Onat Kutlar'ın, "Hikâyelerinde renkli - şiirli bir anlatım kullanmış, masal öğelerinden, rüyâ mantığına giren gerçeküstü öğelerden ustaca faydalanmış" bir yazar olduğunun altını çizer..

Erdal Öz'ün *Yorgunlar*'ı da ilgi çekici bir kitap. Bir defa, sanatçının ilk hikâye kitabı. Yayın tarihi, Şubat 1960. İkincisi, kapak düzenini yazarın kendisi yapmış. İçinde sekiz hikâye var *Yorgunlar*'ın. "Çocuk", "Babamın Elinde Bıçak", "Kare Ev", "Günaydınlı", "Mumçişekleri", "Kuklacı", "Sular Ne Güzelse" ve "Babamdı" hikâyelerin isimleri.

Erdal Öz'ün ilk romanı Varlık Yayınları'ndan çıkan *Odalarda*'nın yayın tarihiyse Haziran 1960. Demek ki 1935 doğumlu olan yazar, ilk ürünlerini yirmi beş yaşında kitaplaştırmış. Erzurum'da, Kitap Sarayı'ndan aldığımı hatırlıyorum *Odalarda*'yı. Bir kış günü, yurttan, yorganımı dizlerime çekerek bir solukta okuyup bitirmiştim. Bir okuma fırtınası içinde bir daha yolum düşmedi ona. Yeniden okumayınca eksik kalıyor kitaplar. Bir kez okuyup bir daha dönemediğim bütün kitapları yeniden okumayı ne kadar çok isterim.

Kitap, Bilge'ye, Erdal

ithafıyla başlıyor..

Kapakta mavi zemin üzerine siyah dikey çizgilerle çerçeve oluşturulmuş ve ortaya beyaz boşluklarla

Erdal Öz  
ODALARDA  
Roman  
VARLIK YAYINLARI



sözcükleri yerleştirilmiş. Sağ alt köşede aynı şekilde bir paraf görülüyor. Varlık Yayınları'nın birçoğunun kapağını yapan Cemal'in, Cemal Akyıldız'ın olması. Bu kez açık seçik Cemal isminin okunduğu imzasını atmamış sanatçı.

*Odalarda*'nın arka kapağında yer alan kısa tanıtım, övgü dolu:

*"Bu ciltte genç yazarlarımız içinde en umut vericilerden birinin, Erdal Öz'ün ilk romanını size sunuyoruz. Okuyunca göreceksiniz: Epey şaşırtıcı, alışılmışlıktan uzaklaşan bir roman. Ama kapalılıkla, anlamsızlıkla ilgisi olmayan bir yeniliği var bu kitabın. İlk dili çok sağlam bir temel üstüne kurulmuş. Sonra iç sorunları açık ve işleyiş tarzı da Dostoyevski'leri, Camus'leri hatırlatan bir klâsik analiz yolunda ilerliyor. Yâni yadırganmayan bir yeni.. Özenti olmayan bir yeni.. Erdal Öz'ün bu eseriyle ilerisi için çok şeyler vâdettiğini söyleyebiliriz."*

Doksan altı sayfalık bir cep kitabı *Odalarda*. Ama çok küçük 'hurufat'la, yanılmıyorsam sekiz puntoyla dizilmiş bir doksan altı sayfa..

Romanın sonunda yazıldığı kenti belirten küçük bir not daha:

Kırşehir, 1959

Belli ki, devlet memuru olan yazarın babasının görevi dolayısıyla buldukları şehirlerden biri Kırşehir..

*Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*'nde romanı özetleyen Necatigil, "Bir küçük memurun Anadolu kasabalarından birindeki hayatını anlatıyor," diyor *Odalarda* için. "İşyle odası arasında monoton bir hayat süren, annesinin ölümüyle büsbütün yalnız kalan memur, bir gün kahvede garip bir adamla ahbab olur. Oturduğu odanın sâhibesi, iki aydır kirâ vermediği için, kış ortası, memuru evden çıkarınca, bu ahbab ona kendi kaldığı evin bir odasını tutuverir. Yeni evin sâhibi de bir kadındır, fakat genç, dul ve çocuksuz bir kadın. Memurun bu evdeki odası, kadınınkine karşıdır; garip tabiatlı ahbâbı da yukarda tavan arasındaki odada kalmaktadır. Memur, ev sâhibesiyle evlenir. Sekiz günlük bir tâtıl ve sevişmeden sonra da kadın, onu, kendisine yakıştıramaz bir daha. Ve adamın kılıbıklığı, esâreti büyüdükçe büyür. Kadın, öteki, garip fakat otoriter adamın emrindedir, onun metresidir; lâkin tek kelime söylemez bu konuda. Evleneli altı ay bile dolmamış, fakat doğum yapması yaklaşmıştır ki memur, karısını bir gün odasında ölmüş bulur."

Necatigil usta eseri değerlendirirken de, "olayları, aşk ortağı üç kişi arasında gelişen romanda kişiler; Dostoyevski'nin kahramanlarını ya da Duhamel'in Salavin'ini akla getiren, karanlık şaşırtıcı çizgileriyle ayrı ayrı birer tip olarak dikkati çekiyor," diye yazıyor.

Dostoyevski'yi bilmeyenimiz yoktur. Salavin ise edebiyat dünyasının önemli tiplerinden biri. Bir roman kahramanı... Fransız romancı Georges Duhamel'in *Gece Yarısı İtirâfı* isimli eserinin ana karakteri. Unutulmaz bir tip.

Stendhal'in *Julien Sorel*'i, Reşat Nuri'nin *Feride*'si, Yusuf Atılgan'ın *Zebercet*'i, *Madam Bovary*'nin *Emma*'sı, *Suç ve Ceza*'nın *Raskolnikov*'u, Halit Ziya'nın *Ahmet Cemil*'i, Orhan Kemal'in *Murtaza*'sı gibi çok ünlü, bilinen, tanınan bir tip. Türkçeye Suut Kemal Yetkin ve Sabahattin Eyuboğlu birlikte çevirmişler *Gece Yarısı İtirâfı*'nı. Romanın baş karakteri Salavin, toplumda çok öne çıkmayan bir tiptir. Okuyucu roman boyunca, Salavin'in iş hayatı ve insanlarla ilişkilerindeki başarısızlıklarını ve bu hayatın gerisindeki dramı izler.

Duhamel bende, Türkçe'ye *Savaş Kurbanları* adıyla çevrilen bir eseriyle var. Bu kitap da o güzelim Yankı Yayınları'ndan çıkmıştı. Çeviri edebiyatımızın en önemli isimlerinden biri olan Bertan Onaran çevirmişti Türkçeye *Savaş Kurbanları*'nı. Unutmuşum. Simenon deyince birden hatırladım. Demek sayfaları dağılmış okurken ki, zımbalayıp yapıştırmışım. Kim bilir, belki de ikinci el bir kitap... 1968'de İstanbul'da Yaylacık Matbaasında basılmış *Savaş Kurbanları*. Bulup yeniden okudum bu etkileyici kitabı.

Beş bölümden oluşuyor kitap. "Bölgeye Bir Bakış", "Savaş Kurbanları", "Verdun'de", "Artois Geceleri" ve "Özveri". Savaşın korkunçluğunu anlatan asker hikâyeleri.. Çoğu savaşta yaralanarak hastaneye getirilen askerler. Belli ki aynı zamanda bir hekim olan yazarın bizzat tanıdığı insanlar ve onların acıklı hikâyeleri *Savaş Kurbanları*'nda dile getirilenler. Ama onları öyle bir anlatıyor ki Simenon, içiniz parçalanıyor! Gerçeğin birebir bir kopyası gibi her şey.. Bu nedenle anlatım, hikâyeden çok röportajı andırıyor. Başka bir söyleyişle röportaj tadında hikâyeler *Savaş Kurbanları*. Savaşın korkunç yüzünü, kolsuz, bacaksız, gözsüz sakat askerler aracılığıyla çiziyor Simenon. Savaşta bir hastanede görev almış bir hekim-askerin notları da denebilir *Savaş Kurbanları* için.

"Yurdumun insanları, her gün biraz daha yakından tanıyorum sizleri; en büyük acıları çekerken yüzünüzü gördüğüm için, kutsal bir güven duyuyorum insanlığın geleceğine. En güç anlardaki sabrınızı, doğal iyiliğinizi, kendinize güveninizi görüp hayran olduğum için, mutluyum dünyanın mânevî geleceğinden."

*Savaş Kurbanları*, bu küçük kitap, acı ve merhametle dolu bir ağıt insanlığa. Okurken içiniz kanıyor; sarsılıyor, allak bullak oluyorsunuz. Özellikle son bölümde, insanlığın savaşla yoğrulmuş acı kaderi karşısında gözyaşlarınıza engel olamıyorsunuz.

Adnan Özyalçın'ın *Panayır*'ı da a dergisi yayınları'nın başka bir verimi. Özyalçın'ın yayımlanmış ilk hikâye kitabı *Panayır*. Kapakta yine Ferit Öngören'in çizimleri.. Sevimli *Panayır* da dokuz hikâyeden oluşuyor. Necatigil, "Her biri ölüm tema'sına yaslanan, gündelik hayatları içinde kişilerin kendi kendileriyle, Tanrı ve toplumla çatışmalarını veren dokuz hikâye," diye yazıyor *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*'nde.

Erdal Öz de, *Türk Dili* dergisinde yayımlanan bir incelemesinde, ayrıntının Özyalçınır'da “çok önemli” olduğunu altını çiziyor. “Bunu çok iyi biliyor. Başarısı da buradan geliyor. Gözlemlerini çok iyi değerlendirmesi, ayrıntıya önem vermesi onu büyütüyor. Ayrıntılar arasında kurduğu ilgiler, garip ilgiler de onun özelliği oluyor: (Kitaptaki hikâyelerden) İri Elmalar'daki, annenin ölmesiyle elmaların çürümesi arasındaki ayrıntısal ilgi; Alt Ucu'ndaki o hep bir örnek gökle, atını satmaya gelen İbrahim'in, İbrahim'in atının ölümüyle sonuçlanan, bekledikleri değişme; Çıplak Ampul'de, ampulün çıplaklığı ile hikâyedeki olaylar; o uyumayıp her sabah çoraplarını yıkayan, bomboş aşk şiirleri yazan adamla ayakları olmayan adamın çirliçiplak ortaya konulan durumu, gerçeği.. Hep uzak gibi görünen ilgiler. Bunlar arasında kurduğu görünmez yakınlaşmaları seviyor yazar.”

İki kitabım daha var a dergisi yayınları'ndan. İlki Hüseyin Cöntürk'ün şiir teorisi üstüne deneme ve eleştirilerini içeren *Çağının Şairi*, diğeri Yusuf Atılgan'ın *Bodur Minareden Öte'si*. *Çağının Şairi*, a dergisi yayınları'nın yedinci kitabı. Mayıs 1960'ta basılmış.

Yoksa yine Ankara Caddesi'nin Çağaloğlu tarafından inince, hemen yokusun başında, solda, duvarın dibinde, yerde sergi açan delikanlıdan mı almıştım Cöntürk'ün kitabımı?

Çok yararlandığım bir kitaptır *Çağının Şairi*. Sık sık dönerim ona. Yakınlarda bir gün, yine başından sonuna kadar okumalıyım onu.

*Bodur Minareden Öte*, üç bölümde dokuz hikâyeden oluşuyor. Bölümleri her ne kadar *Kasabadan*, *Köyden*, *Kentten* diye isimlendirirse de, kasaba hikâyeleri olarak görürüm Atılgan'ın tadına doyum olmaz *Bodur Minareden Öte'sini*.

50 Kuşağı hikâyecileri, kendilerine özgü anlatım teknikleri ve şiirsel duyarlıklarıyla, gerçekten de bir kuşak olarak adlandırılmayı hak etmektedirler.

Doğum tarihi dikkate alındığında 50 Kuşağı hikâyecilerinin birçoğuyla yaşıt olan Sezai Karakoç'u, söyleyiş ve duyarlık olarak da aynı kuşak içinde düşünmekte hiçbir sakınca yoktur. 50 Kuşağı hikâyecileriyle Karakoç arasında, dünya görüşleri dışında hiçbir uzaklık görülmez. Özellikle duyarlık benzerliği apaçıktır. Hatta burada adlarını andıklarımızdan başka, söz gelimi bir Ferit Edgü, bir Orhan Duru gibi 50 Kuşağı'nın diğer önemli hikâyecileri ile de Sezai Karakoç arasında da, dil, anlatım ve duyarlık yönünden bir uzaklığın sözü edilemez. Bu ortak özellikler Karakoç'un şiirinde olduğu kadar, hikâyelerinde de belirgindir.

50 Kuşağı hikâyecilerini de çok sevdiğini bildiğim arkadaşım Karakoç'tan iki mısrayı pelesenk etmişti diline. Arada bir ne yapar eder, sözün arasına mutlaka sıkıştırırdı onları:

*kadın dediğin de ne  
kaybolan cihetsiz gençlik sesleri*

Kimin olduğunu merak etmiştim. “Sezai Karakoç!” demişti coşkuyla; bilgisizliğimi gizliden gizliye ayıpladığını da hissettirerek... Okumamıştım gerçekten de Sezai Karakoç’u. Bir an önce bulmalıydım kitaplarını.

Karakoç’un ilk edindiğim kitapları, *Gül Muştusu* ve *Taha’nın Kitabı* oldu. Erzurum’da, yeni açılan küçük bir kitabevinde rastlamış, hemen satın almıştım ikisini de. Şairin altıncı şiir kitabı *Gül Muştusu*. Cep kitabı ölçülerinden daha küçük, incecik, sevimli bir kitap.. Yayın tarihi 1969. Şairin kendi yaynevinden, Diriliş Yayınları’ndan çıkmış. On beş bölümden oluşan uzun bir şiir *Gül Muştusu*. Bütün bir şiir... Bütünlüğü olan bir şiir... Mısra başlarında hiç büyük harf kullanmamış şair. Bu özelliği ile öteki şiir kitaplarının hiçbirine benzemiyor *Gül Muştusu*.

Sonra Ankara’da *Sesler*’le karşılaşmam... Tam bir ‘karşılaşma’ ama: derinden etkilenmişim!

(Remzi İnanç’ın Zafer Çarşısı’ndaki Toplum Kitabevi’ne ne çok şey borçluyum. Üniversite öğrenciliğim sırasında aradığım birçok kitabı orada buldum. Sezai Karakoç’un *Sesler*’i bunlardan biridir. Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar*’ının; Cansever’in *Umutsuzlar Parkı*’nın, *Petrol*’ün ve *Nerde Antigone*’sinin; Tarık Buğra’nın *İbiş’in Rüyası*’nın ilk baskılarını hep Toplum Kitabevi’nden almıştım.)

*Sesler*’i 1968 yılında Yağmur Yayınevi basmış. Yeşil rengin hâkim olduğu kapaktaki desen, bende hep taş bir hücre penceresi izlenimi uyandırmıştır; oradan giren ışık, Fikret Akgün’ün emeği bütün kompozisyonu aydınlatır.

*Sesler*’i ne zaman okusam yüksek bir şiir tadı alır ve heyecan duyar, şiiri öteki sanatlardan ayıran keskin ve keskin farkı sezerim.

Serin bir sonbahar, günler gitgide kısılırken, yirmili yaşlarımın, yiten bir dünyanın her şeylerinden etkilenen derin hüznleriyle, eski evimizdeki en dip odada *Sesler*’i okurken buluyorum şimdi kendimi. Ruh hâlim nasıl da uygun *Sesler*’deki duyarlığı yakalamaya. *Sesler*’deki derin kasaba sessizliği nasıl da kavırıyor ruhumu ta canevimden.

Çok şükür, bugün hâlâ *Sesler*’i ilk okuduğum günkü safiyetle bakıyorum dünyaya.

*Sesler*, bence Karakoç’un en önemli şiir kitabıdır. Onun şiirinin şaheseridir, başyapıtıdır desem, sanki ne olur? Şiirimizin nirengi noktalarından biri... *Körfez* ve *Şahdamar*’daki samimiyeti *Sesler*’de de sürer ama daha durmuş, oturmuş, ne söylediğini bilen, ağırbaşlı ve kendine inanan bir samimiyettir *Sesler*’deki.

Altan alta, çağlaya köpüre akan büyük dünya görüşüne ilişkin düşünce besler bu şiirin samimiyetini. Haklılığına toz kondurmaz, mağrurdur, kederlerinden bir soyluluk damıtır âdeta.

Sesler'in bütün şiirleri güzeldir ve beni derinden etkilemiştir. Kitapta yer alan şiirlerden hiçbirini diğerlerinden ayırmak istemem. Hepsi değerlidir.. San-ki birini çok sevecek olsam, ötekilerin gönlü kırılacakmış gibi gelir bana. İşte "Köpük", "Sesler", "Güz Anıtı", "Fırtına"... İşte "Kanarya":

*Sevgiden kireç tutmuşum  
Yarım tozlu pencerem  
Haber bağbozumundan  
Bir beygir ve bir kanarya*

*Otobüs durağında  
Deniz kıyılarında  
Her çocuğa her insana  
Bir beygir ve bir kanarya*

*Bir deniz kıyısında  
İçim sedef ve kan  
Dağıtırm çocuklara  
Kitap ve kanarya*

Sesler'in arka kapağında iki küçük alıntı yer alıyor. İlki, Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri*'nden.. Kaplan Hoca, Sezai Karakoç için, "O, Cumhûriyet devrinde birbiriyle çatışan iki aslı temâyülün ikisinden de ayrı, kendisine has bir yol tutmuş-tur," diyor.

İkinci alıntı, Ahmet Kabaklı'nın, *Türk Edebiyatı* isimli hacimli çalışmasının üçüncü cildinden:

"Karakoç, şiir üslûbu bakımından, az çok, İkinci Yeni'ye bağlanabilir olsa bile, şiirinde görülen temalar ve inandığı değerler bakımından şiirimizde daha ileri, yeni bir sestir."

(Ve yine arka kapakta tükenmez kalemle dikine yazılmış iki mısra:

*Serinlik taşlıkkenki ölüdenmiş  
Babaannedenmiş*

Kime ait acaba?)

Onun şiiri için Behçet Necatigil de, "Karakoç, günümüz şiirinde, İslâmî düşüncüyü modern şiirdeki gerçeküstücülükle kaynaştıran; mistisizmden, evliyâ - enbiyâ kıssalarından yararlanan, çarpıcı benzetme ve imgelerle, denenmemiş sen-

tezlere ulaşan, bağımsız sayfalar açtı,” tespitlerini yapıyor.

*Taha'nın Kitabı*'ni sindire sindire okuyuşumsa, çok daha sonralarıdır. Bütün dağınıklığına, acemiliklerine rağmen güzel bir kitaptır *Taha'nın Kitabı*. *Sesler*'le aynı yıl yayımlanmasına rağmen, sanki ondan önce yazılmış gibi gelir bana. O derli toplu *Sesler*'deki şiirleri hazırlar âdetâ *Taha'nın Kitabı*. Değeri samimiyetinden ve getirdiği yepyeni duyarlıktan kaynaklanır. *Taha*'yı, arayış içinde olan bir üniversite öğrencisi gibi düşünürüm. O öğrencinin boğuntularına çare olabilir *Taha'nın Kitabı*..

“Değişim”, “Savaş”, “Dipnotu”, “Arayışlar”, “Taha Sabır Kentinde”, “Taha'nın Ölümü” ve “Taha'nın Dirilişi” başlıklı yedi bölümden oluşuyor *Taha'nın Kitabı*. Gri - kırmızı renkli kapağıyla Diriliş Yayınları'ndaki ilk baskısı bendeki... Bazı mısraların altını çizerek okumuşum...

*Kalbiniz ezilen bir çiçek mi bir böcek mi  
Yoksa yeni gök giysileri örülen yepyeni bir ipek mi  
Büyük kan dolaşımında bir bozukluk mu  
Küçük kan dolaşımında kırılan bir zemberek mi  
Kış mı karakış mı kan karıncalanması mı karında  
Yeni bir çocuk mu İstanbul sularında  
Bir boğa böğürtüsü mü horozlarda  
Ne çok kravat asılı kasaplarda*

Sonra “Hızırda Kırk Saat”, “Körfez”, “Şahdamar”, “Zamana Adanmış Sözler”, “Âyinler”, “Leylâ ile Mecnun”, “Ateş Dansı”, “Alınyazısı Saati” ve “Monna Rosa”.

“Monna Rosa”yı ilkin Reşit İmrahor'un hazırladığı *Unutulmuş Şiirler Antolojisi*'nde görmüştüm. Reşit İmrahor, şair Enis Batur'un takma adı.. İlhan Berk'ten Ece Ayhan'a, Cemal Süreya'dan Edip Cansever'e, Ülkü Tamer'e, Metin Eloğlu'na, Özdemir Âsaf'a, Güven Turan'a birçok ismin, kitaplarına almadıkları şiirlerle, şiirle ilişkisini kesmiş birçok tanıdık ismin, dergi sayfalarında kalmış şiirlerinden oluşuyordu, 1993 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan *Unutulmuş Şiirler Antolojisi*.

Bir akşamüstü, Konur Sokak'taki kitapçılardan birinde kitaplara bakarken görmüştüm, giriş kapısına yakın bir köşede ‘unutulmuş’, *Unutulmuş Şiirler Antolojisi*'ni. İsmi bile heyecanlandırmıştı beni. Daha ayaküstü, açılmamış sayfalarını karıştırırken, arka kapaktaki notta ifade edildiği gibi, “loş bir antikacı dükkânı”na girmiş gibi olmuştum.

“Monna Rosa”, kısa bir notla sunuluyordu *Unutulmuş Şiirler Antolojisi*'nde:



(Sezai Karakoç'un) "kitaplarına girmemiş bu şiiri, daktiloyla çoğaltılarak, 1970'lerden bu yana el altından üstünden dolaşıma çıkıyor. 1950'lerin başı."

Peygamber çiçeğinin aydınlığında ara  
Sana doğru uzanan çaresiz ellerimi.  
Sırrımı söylüyorum vefasız balıklara:  
Yalnız onlar tutacak bu dünyada yerimi.  
Koyverip telli pullu saçlarını rüzgâra,  
Bir çocuğun ardına düşen heykellerimi  
Peygamber çiçeğinin aydınlığında ara..

Sezai Karakoç'un çeviri kokmayan şiir çevirilerini de, onun şiiri içinde değerlendirilmek gerekir. Şiirini besleyen kaynakların en azından bir bölümünü göstermeleri bakımından dikkate değer olan bu çevirileri, *İslâmın Şiir Anıtlarından* ve *Batı Şiirlerinden* adıyla iki ayrı kitapta toplamıştır Karakoç.

*İslâmın Şiir Anıtlarından*'ın iç sayfalarında, "sunan" olarak veriliyor Sezai Karakoç ismi. "Kitap, 1967'de ÜÇ KASİDE adıyla yayımlanmış bulunan eserin genişletilmiş baskısıdır," diye de bir not düşülmüş. Kitaplığımdaki *İslâmın Şiir Anıtlarından*, eserin 1978'de Diriliş Yayınları'ndan çıkan ikinci baskısı... Hemmen kitabın ilk sayfalarında yer alan "Bir Kaç Söz"de, "bu seçme derlemeden" maksadının, "geçmiş zaman İslam duyarlığından bir esintiye çağa taşımak" olduğunu söylüyor Karakoç. "Bir Kaç Söz"den sonra okuduğumuz "Kasideler ve Şâirleri" başlıklı yazıda ise, kitapta yer alan "Kaside-i Bürde", "Bürüyen Kaside", "Güzellikler Kasidesi" ve "Endülüs Mersiyesi" isimli şiirler ve bu şiirlerin şairleri hakkında bilgi veriliyor.

*İslâmın Şiir Anıtlarından*'da, dokuz büyük insandan, on bir esere yer verilmiş.

*Batı Şiirlerinden*'inse Diriliş Yayınları'ndan 1976'da çıkan (belki de ilk) baskısı elimde. Zafer Çarşısı'ndaki Dergâh Kitabevi'nden aldığımı hatırlıyorum. Gönülden bağlı olduğum kitaplardan biridir *Batı Şiirlerinden*. İçinde, bu kitapta da aynı başlıkla ama başka bir içerikle yer alan "Bir Kaç Söz" dışında, çoğu Fransız şiirinden olmak üzere on iki şairden on sekiz şiir yer alıyor. Ben bunlar içinde en çok,

*Bir vakitler de bir çok kere yola çıkmıştık, ama bu seferki iyi,*

mısrasıyla başlayan, Paul Claudel'in *Balad* şiirini severim.

*Batı Şiirlerinden*'in dördüncü sayfasında, küçük bir bilgi dikkat çekiyor:

"Kitapta yer alan şiir çevirileri, 1955'den beri *Şiir Sanatı*, *Diriliş* ve diğer edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır."

Buradaki “diğer edebiyat dergileri” ifadesi, dönemin dergilerinden *Pazar Postası*’nı çağrıştırdı bana.

*Pazar Postası*, siyasetçi, devlet adamı ve gazeteci Cemil Sait Barlas’ın 1951 - 1959 yılları arasında çıkardığı ve yazı işleri müdürlüğünü Muzaffer Erdost’un yaptığı bir dergi.

Birkaç yıl önce, Millî Kütüphanede, *Pazar Postası*’nın birkaç cildini şöyle bir taramış ve orada Sezai Karakoç’un da bazı şiirlerinin yayımlanmış olduğunu görmüşüm. Karakoç’un sonraları kitaplarına almadığı şiirlerden birini, derginin 9 Mart 1958 tarihli 10. sayısında yayımlanan “Festival” isimli şiiri hemen oracıkta not edivermişim:

Ölüler ve fareler artar  
Evlerin kahverengi sevinçlerinde  
Mahallenin alt yanında  
Tanrıyı yitirmiş bir çiroz sergi

Ne acımak ne sevmek  
Bildiği insanların  
Gidelim bulmaya gerçek insanlığın  
Çocukluğun sergilerinde ölüleri ve fareleri

İlgi çekici bir dergidir *Pazar Postası*; dönemin sanat ve kültür ortamını olduğu kadar, siyasi havasını da bulmak mümkündür onun sayfalarında.

Yıldız Ecevit, “Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası” alt başlığıyla yayımladığı “Ben Buradayım” isimli çalışmasında *Pazar Postası* ve çevresini şöyle anlatır:

“Türkiye’de sosyalizmin, çok ölçülü ve sakınlı koşullarda da olsa, tartışılmaya başlandığı ilk yayın organlarından biridir. Resmi ağızların, Cezayir’de bağımsızlık savaşı verenleri tedhişçi diye adlandırdığı bir dönemde; Batı’da yayımlanmış sosyalist içerikli makale çevirileri, ‘İşçiler’ ve ‘Devrim Konuları’ başlıklı köşelerin yanında bir de ‘Atatürk Köşesi’ vardır ‘Pazar Postası’nın.

Bu sol eğilimli ve Kemalist tonlamalı derginin sürekli yayın kadrosunda Yavuz Abadan ve Doğan Avcıoğlu bulunmaktadır. Turgut Uyar, İlhan Berk, Cemal Süreya, Orhan Duru, Ceyhan Atuf Kansu, Fethi Nâci, Muzaffer Erdost, Ülkü Tamer, Ece Ayhan, Güner Sümer, Korkut Boratav, Tevfik Çavdar, Vüs’at Bener, Yılmaz Pütün (Yılmaz Güney), Can Yücel, Tarık Dursun, Bumin Gaffar (Fikret Hakan), Halis Acarı (Âsım Bezirci), Attilâ İlhan ve Ahmet Oktay ‘Pazar Postası’nda çeşitli alanlarda yazıları çıkan yazarlar arasındadır..

‘Pazar Postası’ çevresinde bir araya gelmiş olan genç insanlar toplandıklarında siyasetten, edebiyattan, felsefeden konuşuyorlar, ülkenin nasıl kurtulacağı konusunda düşünce üretiyorlardır.

Bir araya gelen grup üyelerinin gittikleri birkaç yer vardır. Bunlardan biri Sakarya Caddesi’nde şimdi S.S.K. İşhanı’nın yerindeki Missouri Lokantası’nın, kendi aralarında ‘ikinci mevki’ diye adlandırdıkları arkadaki salaş bölümüdür. Daha paralı günlerde Piknik’te toplanılıyor, bazen de Büyük Sinema’nın üstünde, Madamın Yeri diye anılan, bir Beyaz Rus’un işlettiği pastâneye gidiliyordu. ‘Pazar Postası’nın bulunduğu Rüzgârlı Sokak / Ove Han’daki merkez de uğranılan yerler arasındadır. Evlerde bir araya gelindiğinde tartışmalar daha özgürce, daha sakinimsiz yapılıyor. Alâattin Bilgi’nin Keçiören’deki evi ya da Ece Ayhan’ın Emek’teki zemin katı, toplantı mekânları arasındadır.”



Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç'un Şiirini

## Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Matematik

İbrahim ERYİĞİT

Yazının başlığındaki Sezai Karakoç-şiir ve matematik kelimelerini yan yana görünce matematik kelimesinin eğreti durduğu söylenebilir ama matematik hakkındaki ön yargılarımızdan sıyrıldığımızda, şiir ve matematiğin aslında birbirine ne kadar yakın olduklarına şahit olabiliriz. Söz konusu yakınlıkların en başında her ikisinin de soyut olması gelir. Yine aynı şekilde, her ikisinin de özel bir dil olduklarından bahsedilebilir. Matematiğe olan bakış açımızı saat yönünün tersinde yani pozitif olarak değiştirdiğimizde söylediğim cümlelerin içlerinin kolayca doldurulabileceği görülecektir.

Öncelikle matematiğin akıl işinden çok gönül işi olduğunun kabul edilmesi gerekir. Şu ana kadarki matematiğe dair bütün ezberlerin bozulması gerekiyor. Çoğu kişinin okul anlarındaki kabus dolu anların çoğunu matematik dersinin kapladığı gerçektir. Aslında bu olumsuz durum matematiğin kendisinden değil matematik öğretenlerinden kaynaklanmaktadır. Kendi kişisel zaaflarını, komplekslerini, özel sorunlarını matematiği kalkan edinen kişilerin varlığına çoğu insan öğrencilik dönemlerinde şahit olmuştur. Oysa matematiğin felsefesini özümsemiş olan kişiler için matematik çok keyifli ve ufuk açıcı bambaşka bir dünyadır. Dahası, “*Evren her an gözlemlerimize açıktır ama onun dili ve bu dilin yazıldığı harfleri öğrenmeden ve kavramadan, anlaşamaz. Evren, matematik diliyle yazılmıştır; harfleri üçgenler, daireler ve diğer geometrik biçimlerdir. Bunlar olmadan tek sözcüğü bile anlaşamaz; bunlarsız ancak karanlık bir labirentte dolanır.*” diyen Galileo’ya (1564-1642) kulak veren her insan matematiğe karşı olan olumsuz ön yargısını yeniden gözden geçirecektir. Yine söylediklerimi destekler mahiyetindeki şu cümle oldukça önemlidir: “*Matematsel ruh, insanoğlunun yaşadığı veya önceki hayatın maddi izlerinin var olduğu her yerde kendini açığa vuran asli bir insani özelliştir*” [Willy Hartner (1905-1981)]. İşte söz konusu matematsel ruha ve insani özelliğe sahip olan her kişinin, insan oluşunun hikmetlerini kavrama ve bu dünyadaki her türlü tekâmülünü gerçekleştirme yolunda önemli mesafeler kat edeceği bilinen bir gerçektir. Yine bu konuda Blaise Pascal (1623-1662) şöyle der: “*Matematiğin çözemediğini sezgi çözer. Akıl ülkesinin sınırının bittiği yerde gönül ülkesi başlar. Akıldan gelen bilgilerin ötesinde*

*duygudan gelen bilgiler vardır ki, önemli olan da asıl bu bilgilerdir.”* İşte, gönül ülkesinin sınırlarından içeri girmeye niyetlenen her insan yepyeni bir dünyaya doğmanın sonsuz erincini yaşamaya aday biridir artık. Başta kendi farkındalığı olmak üzere, hayata dair bütün farkındalıkların ayırımına varacaktır. Matematiği karışık formüllerden ve katı kurallardan ibaret sanan kişiler, akli körü körüne yüceltmenin ne kadar boş ve yanlış bir olgu olduğunu, gönül ülkesine adım attıklarında anlayacaklardır. Matematikte formül ve kurallar olduğu doğrudur, ancak bunların çoğu akılla değil sezgiyle veya diğer bir ifadeyle ilhamla bulunmuşlardır. Örneğin,  $\pi$  sayısının bulunuşu tamamen ilhama dayalıdır, yoksa bir hesap sonucu bulunmamıştır. Yine aynı şekilde, logaritmada sık kullanılan “e” sayısı sezgi yoluyla bulunmuştur. Altın oran olarak bilinen 1,618 sayısı da aynı şekilde sezgi veya ilham sonucunda bulunan özel bir sayıdır. Bu sayı,  $\Phi$  (Phi) ile gösterilmekte olup Leonardo da Vinci bu sayıyı *İlahî Oran* olarak ifadelendirmiştir. Bu konuda örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Bu girişten sonra matematiğin de şiir gibi özel bir dil olduğunu, ikisinin de kök itibarıyla ilhama dayanmaları gibi bir ortak noktalarının olduğundan hareketle Sezai Karakoç’un şiirlerinde kullandığı matematiksel terim ve kavramları anlama yolunda kapı aralama denemesine geçilebilir düşüncesindeyim. Türk şiirinde kendine has çok özel bir yeri olan Karakoç, bazı çevrelerce ‘geleceğe yaslanan ve metafiziğe önem veren bir şair’ olarak tanınır. Bu tanımlama doğru olmakla birlikte eksik bir tanımlamadır. Ben, Sezai Karakoç’un layık olduğu şekilde tanınmadığı ve değerlendirilmediği görüşünü taşımakla birlikte, Karakoç’un ortaya koyduğu eserlerin geleceğe bırakılan önemli bir miras olması yolundaki umudumu yeni yetişen kuşağın bu konudaki gayret ve coşkusuna dayandırıyorum. Bu tür çalışmaların çeşitlenerek artacağı umudumu da yine gençleri gözlemleyerek edindiğimi belirtmek istiyorum. Metafizik, öte âlem, gerçek dünya şeklinde adlandırılan dünyanın, ölümün yok oluş değil yeniden doğma, yeniden dirilme olduğunun sorgulanması, bu dünyada yeni bir medeniyet kurma veya var olan bir medeniyeti yeniden diriltme sevdasını taşıyan herkes için önemli konular olagelmıştır. İşte böylesine kutsal bir sevdayı yüreğinde ‘kurşun gibi taşıyan’ şairin insanlara söyleyeceği, zaman zaman da haykıracağı sözleri şiir olarak söylemesi kaçınılmazdır artık:

*“Matematik metafiziktir, metafizik matematik değil  
Döl metafiziği çağı sona erdi, son buldu insan artışının teorigi”*

der, Sezai Karakoç, *Ayinler* adlı şiir kitabının 1. ayininde (s. 8). Bence, bu şiirsel tanım, şimdiye kadar matematik için getirilen tanımların en güzeldir. Matematiğin de şiir gibi yüzlerce tanımı yapılagelmiştir şimdiye kadar. Örneğin, Johannes Kepler (1571-1630) şöyle bir ifade kullanır: “Allah, dünyaya kendi görüntüsünün damgasını vurmuştur. Bu nedenledir ki, bütün tabiat ile yüce göklerin geometri sanatında simgeleştiğini söyleyebilirim.” Yine bu konuda Nicolas van

Cuso (Nicolaus Cusanus) (1401-1464) şöyle der: “Sayılar, ilahî hakikatlere yaklaşmanın en iyi aracıdır.”

İbni Haldun (1332-1406) ise konuyu biraz daha açar: “Geometri, zekâyı aydınlatır ve aklı doğru yola sokar. Onun bütün kanıtları açık ve düzenlidir. Çok iyi düzenlendiğinden geometrik mantık yürütmeye hata girmesi neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle sürekli geometriye başvuran bir aklın hataya düşmesi çok nadirdir. Bana göre de geometri bilen kişi zekâ kazanır. Eflatun’un kapısında aşağıdaki sözlerin yazılı olduğu nakledilir: ‘Geometrici olmayan evimize giremez.’”

Matematik ve şiir üzerine getirilen bütün tanımlar, insanların bilinç düzeylerine ve sahip oldukları donanımlarına göre farklılıklar arz etse de sonuçta genel bir tanım yapmak mümkündür. Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*’ünde, matematik maddesi için şunlar yazılıdır: “1. Aritmetik, cebir, geometri gibi sayı ve ölçü temeline dayanarak niceliklerin özelliklerini inceleyen bilimlerin ortak adı, riyaziye. 2. Sayıya dayalı, mantıklı, ince hesaba bağlı.”

Hilbert’in bir matematik öğrencisi derslere devam etmemeye başlamıştı. Ona delikanlının şair olmak için ayrıldığını söylediler. Hilbert’in şöyle dediği nakledilir: “Ben zaten onun bir matematikçi olmasına yetecek kadar hayal gücüne sahip olduğunu hiç düşünmemiştim.”

Matematiksiz sezgi ve ilhamın tıpkı şiirinki gibi özel bir donanıma sahip olduğu, olması gerektiği rahatlıkla söylenebilir. Böyle bir donanıma sahip olan bir matematikçinin veya bir şairin insanlara, olaylara ve düşünce sistemlerine söyleyeceği çok sözü olacağı ve çok olumlu katkılar sunacağı bariz bir gerçektir. Karl Weierstrass (1815-1897), matematik/şiir bağlamında, matematik olarak ortaya konulan her şeyin şiir gibi olmasına vurgu yaparak, şöyle der: “Bir nevi şair olmayan bir matematikçi, hiçbir zaman mükemmel bir matematikçi olamaz.” Benzer bir cümleyi şöyle kurar Henry Poincare (1854-1941): “Adına layık bir bilgin, özellikle bir matematikçi, çalışmasından bir sanatçı gibi etkilenmelidir; doyumunu bir sanatçının doyumunu ölçüsünde derin olmalıdır.” Matematik ve şiirin aslında aynı kaynaktan doğdukları ve beslendikleri konusunda söylediklerime olumlu bir katkı olarak, Godfrey H. Hardy (1877-1947) şunları söyler: “Matematiğin ortaya koyduğu teori ya da modeller, ressam ya da şairin eserleri gibi güzel ise değerlidir. Matematik de müzik veya şiir gibi, estetik güzelliğe duyarlı bir kafa alışkanlığını geliştirip sürdürebilir, böylece de matematikçilerin hatta diğer insanların mutluluğunu arttırabilir.”

Cebir’in matematiğin bir bölümü olduğunu belirterek Karakoç’un şiirlerinde kullandığı matematiksel imgeleri araştırmanın zamanı geldi sanırım:



“Ben çocukluğumda çok cebir okudum doktor  
 Cebire çevirdim boyuna bilgileri  
 Bir ara yok olmuştu geometri  
 Enlemler endi boylamlar boydu  
 Dağlar yükseklik ırmaklar çizgi  
 Ülkeler ya üçgen ya dörtgen ya yamuk  
 Sonra  $a b c \dots n$   
 Sonra 1 2 3... sonsuz  
 Coğrafya da böylece cebre giderdi  
 Tarih zaten cebirdi  
 Felsefe (0), din (1) di  
 Sonra aradım cebirin cebirini  
 Cebirin cebiri de elbet bir cebirdi  
 Ekmeği cebir diliyle istedim de vermediler  
 Suyu rakama çevirdim içirmediler  
 Yalnız kan kaçıyordu elimden  
 Bir türlü kanı soyuta çeviremedim ben  
 Bakmayın gözlerimin içine  
 Gözlerim cebirden bir denklem  
 Ta arkamdan gelen o sesi duyuncaya kadar  
 Hey Taha dur sınırı geçiyorsun  
 Bir taş var orada nereye gidiyorsun  
 Belki de konuşan bir akşam ışığıydı  
 Güneşten gözüme gelen bir göç kırılgıydı  
 Güneşe Kapalıçarşı’da batmıştı Kapalıçarşı’da batmıştı  
 Sahaflar yanmıştı bütün kitaplar ıslanmıştı  
 Çınar ve mermer kuru şadırvan ve güvercin  
 Yanmıştı için için  
 Çökmüştü ufkumuza bir ateş keskin keskin  
 Ve bulmuştu yepyeni bir cebir yarasalar  
 Artık batı yok eden sayılar  
 Artık doğu tükenen rakamlar  
 Fakat bir gün gelecek  
 Çağırmasını bilersen gelecektir  
 Doğu’yu Batı’yı bilen gelecek  
 Kendi cebirine çeviren gelecektir”<sup>1</sup>

Bu dizelerinde geçmişten geleceğe kurulan medeniyet köprüsünün temelinde cebirin, dolayısıyla matematiğin olmasına vurgu yapan şair, ‘kendi cebirine çeviren gelecektir’ diyerek umudunu hiçbir zaman kaybetmez, aksine umudunu daima diri tutar:

1 Taha’nın Kitabı, Savaş, s. 23-24.

“İlk nokta  
Başlangıç noktası  
Hakikate

Biri dedi  
İlk nokta aşktır

Ve öbürü dedi  
Aynı zamanda  
Son nokta  
Yeniden yola çıkılmalı dedik  
Sıfır noktasından”<sup>2</sup>

Hayatın, tabiatın ve bütün kâinatın her yerinde bakmasını ve görmesini bilen gözler için geometri vardır. Bir sivrisineğin kanadından tutun da en uzak yıldız kadar kâinatın her yerinde geometri âdeta alımlı ve nazlı bir gelin gibi kendini gösterir. Yaratılıştta bütün canlılara bahşedilen içgüdüsel donanımın kodlanması bütünüyle matematiksel veriler içermektedir. Aslında matematik, tabiatın işleyişini ortaya koymanın diğer adıdır. “Arılar, daha az bal mumu harcayarak oluşturulan bir düzgün altıgenin, kare ve üçgenden daha fazla bal tutacağını biliyordu.” diyen Pappus of Alexandria, yaratılıştaki ince ölçüye gönderme yapıyor bir anlamda. Bu göndermenin şiircesi de ancak böyle mükemmel olurdu:

“Balın içindeki geometri vahyin kanıtı Cebrail izi”<sup>3</sup>

Yine Ateş Dansı adlı şiir kitabında, arı ve petek mucizesine ayrı bir önem verir Karakoç:

“Petek ki, saf biçim, arınmış dikenlerden  
Çarpılmışlıklardan ezilme ve bükülmelerden  
Bir mühür, bir damga cennetten  
Sızdırılmış som simetri cennetten

Nar taneleri birbirinin içinde eriyen  
Yıldız ve ay döğmeleri karanlığın yüzünde  
Ölümü hatıra savaşında alt eden altıgen  
Baharın ay bölünmesi aşk gözünde”<sup>4</sup>

Geometrinin çember kavramını, ders kitaplarının o soğuk ve sevimsiz sayfalarından çıkarıp şiirsel bir özelliğe büründürür Karakoç:

2 Leyla ile Mecnun, Dönüş, s. 75.

3 Almyazısı Saati, 13., s. 58.

4 Ateş Dansı, Bal, s. 16.

“Yanarak ateşe çevrilerek atlılar o yarış çemberinde  
Denediler bir kere daha kendi kendilerini  
Baştanbaşa uçtular bir ufuktan bir ufka  
Öç ve çöl birbirine geçmiş iki çemberdi.”<sup>5</sup>

Ebcet hesabı, Osmanlı İslam medeniyetinde şiirden tutun da çeşitli mühendisliklere kadar hemen hemen her alanda kullanılan bir hesap çeşididir, matematiğin eski adıyla riyaziyenin bir dalı olarak bilinir. Ebcet âdeta cisimleşerek yer alır dizelerde:

“Ve şehit kanında bir ebcet gibi  
Bir şifre bir parola bana açıklanmadıkça  
Çınarlar serviler ve deniz  
Beni çağırmadıkça  
Yeniden  
Sohbetin en derinine.”<sup>6</sup>

Dönüşüm geometrisi yeni kıyafetine bürünüp çıkar şehrin meydanlarına ve insanın yeryüzündeki iz düşümünde nefes alıp veren bir canlıya dönüşür bütün kaygılarından ve sıkıntılarından kurtulan ferah bir yürek gibi:

“Ayni varoluşun dönüşümleri  
Gün değişiminin aynadaki izdüşümleri  
Gibi bir etkiye dönüştü O’nda”<sup>7</sup>.

Çünkü O’na gittiğinde, “Karşısındaydı artık bölünmeyen Bütün”<sup>8</sup> ve bu aşamada yapılacak tek şey şükürdür ama bu şükür, geçmişin pişmanlığını, geleceğin kaygısını taşımayan bir şükürdür. İçinde yaşanan anın önemini ortaya koyan bir şükürdür, işte böyle bir şükür sonunda, “Üç merdivenli bir minaredir arştan boşanan şeyler/Bir hilâle çıkar sonunda bütün yaşanan şeyler”<sup>9</sup> şeklinde özetlenir şair dilinde.

Matematiğe giydirilen şiir gömleğinin veya şiire giydirilen matematik gömleğinin giydirilen bünyeye uymadığı da görülebilir kimi zaman. Aslında burada uymamaktan çok uyarıcı, uyandırıcı bir görev söz konusudur. Şiire ve matematiğe aynı oranda hâkim olan yürekler ve beyinler çıkabilir, ilk bakışta olumsuz gibi görünen bu durumdan ancak. Şiirsel ve matematiksel imgeler baş başa koşar Karakoç’un dizelerinde. Artık hangisinin şiirsel imge, hangisinin

5 Leyla ile Mecnun, Doğum, s. 25.

6 Leyla ile Mecnun, Şairin Kuşkusunu, s. 68.

7 Leyla ile Mecnun, Kervan, s. 90.

8 Leyla ile Mecnun, Mecnun’un Bir Işığa Dönüşmesi, s. 98.

9 Ayinler /Çeşmeler, 3. Ayin, s. 24.

matematiksel imge olduğunun bir önemi de yoktur bu durumda:

“Açların tencerelerinde tuz geometrileriyle oynar  
Nasıl bir kristaldir bu bin parçaya bölünür”<sup>10</sup>

diye soran şair, adil bir devlet olmanın doğal sonucu olarak gerçek ve köklü bir medeniyetin geleceğinin ipuçlarını verir bir bakıma. Geniş çerçeveli ve ayağı yere sağlam basan tespitlerden kaçınmadan yapar bütün bunları:

“Sonra oyları darmadağın edilir özgür tutsakların  
İşler eksiksiz kanunu gizli odalar logaritmalarının”<sup>11</sup>

der ve devam eder aynı zamanda gerekli uyarıları yaparak: “Sonra onları soyutun metafiziğinde kebaba çeviriyorsun/ Sayı paniğini unutma”<sup>12</sup>.

Dünya hayatının üç boyutlu olduğu gerçeğinden hareketle ötelere uzanmanın coşkusunu ve heyecanını haykırır durur. Karakoç, “Deniz uzayıp elipsleşti”<sup>13</sup> derken, denizin iki odak noktasının olduğunu, bu noktalardan birinin dünyada, diğersinin ahirette olduğunu vurguluyor bana göre. Karakoç, bu vurguyla odak noktalarının farkındalığını yaşayanların aslında kendi farkındalıklarına aşına olacaklarını haber veriyor bir anlamda. Özellikle kendilerini öte dünyanın odak noktasına göre ayarlayanların gönül rahatlığıyla şöyle haykıracaklarını biliyor.

“Artık bu dünyanın enine  
Bu dünya yüksekliğince  
Bu dünyanın derinliğine  
Kendimi bir avuç buğday gibi  
Öfkeyle direnerek ve güvenerek  
Savurabilirim

Savrulabilirim  
Ben yeryüzü harmanı”<sup>14</sup>

Dünyaya dair bütün kaygularından sıyrılmış, bedenî arzularından arınmış bir derviş olarak arkasına alır dünyayı.

“Bir atın savaşa akışında mı olur böyle bir eğri  
Yoksa bir mimarın boğulurken gördüğü son kent çizgisi mi  
Bir kundak kıvrımı mı

10 Ayinler /Çeşmeler, 3. Ayin, s. 21.

11 Ayinler /Çeşmeler, 3. Ayin, s. 22.

12 Ayinler /Çeşmeler, 3. Ayin, s. 23.

13 Sesler, s. 140.

14 Sesler, s. 143.

*Belki de gözün ileriye fırlattığı  
Yakınlaştırılmış geometrik bir anı  
Soyut bir yahudi tapınağı*<sup>15</sup>

Şehirler ruhlarını kaybedince kente dönüşür. O yüzden, Karakoç'un şiirleri bütün olarak incelendiğinde bu ayrımın çok bariz olduğu görülür. Kent kelimesindeki ruhsuzluktan dolayı kent kelimesini kullandığı dizelerinde hep olumsuzluk vardır. Bu yüzden, "Bürolar keskin keskin geometri kokar"<sup>16</sup> derken, büroların kentin bir alt kümesi olduğundan yola çıkarak der bunu. Yine aynı şekilde, "Bir yarasa diyordu ki/Raslantılı rakamlardan bir rahibin rabbıyım."<sup>17</sup> veya "Ha ölüm geometrisi ha yahudi sesi/ Sonra sessizce sıcak yatakların dürülmesi"<sup>18</sup> dizelerinde olumsuzluk çağrıştıran imgeler özenle seçilmiş imgeler olarak göze çarpıyor. Yarasanın karanlığın sembolü bir canlı olduğundan hareketle rahip kelimesine yüklenen anlam hemen belirginleşiyor. Tabutun ve mezarın dikdörtgensel prizma şeklinde olmaları da insanın yürürken dikey durumda (ordinat eksen), mezarda yatarken yatay konumda (apsis eksen) olması da ölümün analitik geometrisini anlatıyor bir bakıma.

Sonuç olarak, Sezai Karakoç'un şiirlerinde yer alan matematiksel imgeler dikkatlice incelendiğinde matematiğe karşı var olan olumsuz ön yargının fark edilir oranda kırılacağı kanaatini taşıdığımı belirtmek istiyorum. Çünkü matematiğin derdi aynen şiir gibi soyut zihinsel kurgulardır. Matematikçi de şair gibi sadece bunlarla ilgilenir; fiziksel, maddi duyularla algılanabilir dünyayla bir alıp vereceği yoktur, her ne kadar tamamen dünyevi bir ilim olarak görünüyorsa da. En, boy, yükseklik olarak bilinen üç boyutlu bu dünyanın sıkıntılarıyla başa çıkabilmenin en kestirme yolu gönlümüzdeki boyut sayısını çoğaltmaktan geçmektedir. Beden olarak üç boyuta mahkûm olsak da gönül olarak boyut sayısını çoğaltmamız pekâlâ mümkün. Gönüllerdeki boyut sayısı doğru orantılıdır gönül zenginliği. İnsan oluşunun farkındalığında olarak ruh tekâmülünü önceleyenler boyut çoğaltmayı, boyutlarına boyut katmayı, her anlamda arınmışlığı yaşamayı ve dinginliğe ulaşmayı hak edenlerdir.

15 *Taha'nın Kitabı*, Değişim, s. 8.

16 *Taha'nın Kitabı*, Taha Sabır Kentinde, s. 45.

17 *Taha'nın Kitabı*, Savaş, s. 17.

18 *Taha'nın Kitabı*, Savaş, s. 17.

## “Çatı” Şiirinde Buluşmak

Murat SOYAK

“Kaç aç varsa hepsi ben  
Kaç hasta varsa hepsi ben  
Kaç liman önlerinde dönen  
İşsiz hamal hepsi ben”

İlerleyen yaşına rağmen çalışmaya devam ediyor. Evde iki çocuk, hanım... Kör boğaz ekmek ister. Amele pazarında iş bulmak da kolay değil. Nerede eski günler? Şimdi kimse kimseyi tanımıyor, görmüyor. Herkes başının derdine düşmüş. Bir ekmek kavgası sürüp gidiyor. Üzerinde yaz kış giydiği koyu renkli bir şalvar, rengi solmuş bir ceket... Arada bir söylenir: “Yoksulluğun gözü kör olsun!” Saçları dökülmüş, alnında derin çizgiler... Yüzü yaşadığı kederlere tanık. Sırtını duvara verip “Ah, kıymetini bilmediğim günler! Ah keşke...” dedi. Sözü sonunu getiremedi. Yaşadığı hâli pek duyurmak istemezdi. Görüp duyduklarını, düşündüklerini senelerce hep içine attı. “Başın yarılrsa da sırrını ele verme evlat” derdi.

Yanında, yöresinde genç yaşta, orta yaşta insanlar konuşup şakalaşıyorlar. O sadece dinliyor. Bilerek uzak duruyor. “Geçti gençlik çağları” diye söylendi. Yeleğinin cebinden saatini yavaşça çıkarıp baktı. “Gün yarılındı yahu, ne gelen var ne giden!” dedi. Bu sözü duyan kırk yaşlarında, uzun boylu, yanık yüzlü Ömer “Hayrola Yakup emmi, bir yere mi gideceksin, acelen mi var?” diye seslendi. “Bugün yine iş yok Ömer, hani hiç arayıp soran var mı?” Ömer, bir iki adım yaklaştı ve neşeli bir sesle “Dur bakalım emmi, bir ekmek kapısı açılır belki.” Bu söz üzerine sustu Yakup. Yine kendi kuytusuna çekildi. İçinde fırtınalar, deli dalgalar...

Bir müddet sonra beyaz bir otomobil meydan yerine yaklaşıp durdu. Otomobilden şık giyimli iki kişi indi. İşçilerin bulunduğu yere doğru yürüdüler. Genç olanı “Ev taşınacak, üç kişi lazım” dedi. Ömer hemen söze atılıp “Tamam efendim, biz hazırız.” dedi. Otomobilden inen kısa boylu, şişman adam Ömer’e seslendi “O zaman yanına arkadaşlarından iki kişi al. Vakit kaybetmeyelim. Gidelim hemen...” Ömer ayakta duranlara baktı. Osman’a işaret etti. Duvar di-



binde sessizce duran Yakup'u gördü ama yaşlı diyerek işe götürmekten vazgeçti. Sonra Şükrü'yü hatırladı. Gözleriyle etrafını hızlıca taradı. "Nerede Şükrü?" diye sordu. Orada bulunanlardan birisi "Fırına gitmişti." dedi. Bunun üzerine Ömer hemen fırına doğru koştu. Şükrü, rahat yeri bulmuş, Fırıncı Zeynel ile tatlı tatlı konuşuyordu. Ömer'in koşarak geldiğini görünce hemen doğruldu. "Ne oluyor gardaşım, bu telaşın ne?" dedi. Ömer nefeslendikten sonra "Haydi Şükrü, iş var. Haydi, bizi bekliyor ağalar..." Birlikte fırından çıkıp amele pazarına hızlı adımlarla geldiler. Ömer, Osman ve Şükrü beyaz otomobile binip oradan uzaklaştılar.

Dalından kopan bir sarı yaprak duvar dibine doğru savruldu. Güz günleri... Esen yel üsütüyor. Yakup giden arabanın ardından bakakaldı. "Yaşlı, hasta, zayıf" diyerek kimse onu işe götürmek istemiyordu. Artık sürekli yaşadığı bir durumu bu. Akraba bildiği, dost bildiği kişilerin vefasızlığı üzüyordu onu. İyi günde hepsi çevresinde pervane gibi dolanırdı. Şimdi şu zor zamanda bir arayıp soranı yoktu. "Allah kerim, ya nasip..." dedi. Amele pazarından ağır adımlarla çarşıya doğru yürüdü.

*"Kaç aşktan ters yüz edilmiş  
Âşık varsa hepsi ben  
Bütün çiçeklerle donanıp  
Bütün insanlarla ölen"*

Sırtındaki torbanın içinde tahta parçaları, kırık plastik kaplar, eski gazeteler... Kan ter içinde çarşıdan eve doğru yürüyor. Bir daldan bir dala kuşlar uçuyor. Yerlerinden memnun değil kuşlar. Belli ki yakın bir zamanda uzak illere, sıcak memleketlere göçecekler. Onların da bir yuvası var. Bekleyenleri var.

"Değmen benim gamlı, yaşlı yüreğime..." diye söylendi. Bir taşın üzerine oturup dinlenmek istedi. Elinin tersiyle alnında biriken teri sildi. Birkaç damla ter yol bulup gözüne kaçtı. Bir gözü o an acıyla yandı. Geçmiş günleri hatırladı. Başta kavak yelleri, gençlik zamanı... Köyde bir sevdiği vardı. Bir türlü söyleyemediği o derin sızı dallanıp budaklanıp 'kara sevda' diye dillenir olmuştu. Sevdiğine uzaktan bakıp bakıp güzel günler düşlerdi. O gönül yangını bir sır gibi sakladı. Kimselere söyleyemedi.

Arada köprüleri yıkan birileri var. Arada karanlık adamlar dolaşiyor. Kim-seler duymaz, görmez, bilmez sanıyor ama yerin kulağı var. Söz taşıyanlar eksik olmuyor. Dile düşmek en kötüsü.

Sevdiğini duyurmak için bir yol buldu. Ak kâğıda kara sevdayı yazıp bir zarfa koydu. Aşağı mahalleden komşuları olan Sarı Hüseyin'in küçük oğlu ile mektubu gönderdi. Mektup sevdiğine tez ulaştı ama bekle ki cevap gelsin. Günler, haftalar, aylar geçti. Ne bir selam ne bir kelam... Bir bozgun yaşamış gibi yı-

kık, perişan, kimsesiz Yakup. Elinden tutan yok, nasılsın diyen yok. Kara sevda dedikleri ne zormuş. “Sabır” diye diye günler akıp gidiyor. Umut daima yoldaşı. Yoksa bu karanlık geceden nasıl çıkılır aydınlık sabaha?

Daha dün gibiydi evet, ömür boyu unutamadığı o anlar... Oturduğu yerden doğrulup uzaklara baktı. “Mektubunu aldım ama cevap yazamadım. Kuyumuzu kazanlar var. Anam, babam hiç razı değil. Bir daha yazma e mi, yoksa kötü olacak.” sözleri yüreğine kurşun gibi oturmuştu. Gün ortasında birdenbire zifiri karanlık... Nereye varsa aşılmaz duvar. Şimdi ne söylese faydasız. Yıkık köprülerin başında sabırla beklediği o çetin günler...

“Uyan ey, zaman geçiyor. Şimdi evde bekleyenler var.” deyip torbayı bir hamlede sırtına attı. Bekir Ballı Yokuşu’ndan inip tren istasyonuna doğru yürüdü. Sağlı sollu dizilmiş apartmanlar... Şehir kabuk değiştiriyor. Âdeta yeniden kuruluyor. Eski müstakil evler bir bir yıkılıp kayboluyor. Bir süre sonra tren istasyonuna vardı.

“Atılmış kömür toplar  
Annelerinin zoruyla çocuklar  
— Başka çaresi ne annenin —  
Çocuklarıyla yere çarpılan”

Buradan daha çok yük trenleri geçer. Arada bir mavi yolcu treni de görünür. Tren istasyonunda bir büyük çeşme var. Her seferinde burada bir nefeslenip su içer, yüzünü yıkar. Kış geliyor. “Kara kış dedikleri kadar var.” diye söylendi. Elde yok, avuçta yok.

Mahallenin yoksul çocukları kömür yüklü vagonlardan dökülenleri bir çırpıda toplayıp torbalara dolduruyorlar. Bu onlar için çoğu zaman bir oyun gibi. Kim fazla kömür toplayacak yarışına dönüşen bir oyun... Elleri, yüzleri kömür karasına batmış. Bir gözleri ışıl ışıl parlıyor. Her zaman kömürü bulmak kolay mı? Beklemek, sabretmek gerekiyor. Bu arada kendilerine yeni bir oyun buluyor çocuklar. Bakkal önünde ve yolda buldukları gazoz kapaklarını ceplerinde tutuyorlar. Birazdan bu gazoz kapakları para olacak.

“Bu çocuklar kadar şen olaydım. Ah çocuk olmak varmış!” dedi. Yoksulluk derdi başka derde benzemez. Bir eli yağda, bir eli balda olan, sesimizi duyar mı acep? “Derdi çeken bilir.” derler. Yaşlandım diye yan gelip yatacağımı zannetmeyin. Yılgınlık, tembellik yok. Çalışmak, çalışmak, çalışmak gerekir. Elbet bir kapı açılacaktır.

Çocuklar ellerindeki gazoz kapaklarını özenle raylara yerleştirdiler. Şimdi treni bekleme zamanı. O gelince milyoner olacaklar. O gelince düğün bayram...

Bu mahallede çocuklar erken yaşta hayatı tanımış oluyorlar. Hayatın gerçeklerini burada öğreniyorlar. Kazanmak, kaybetmek neymiş farkına varıyorlar. Sadece bu değil elbet arkadaşlığın, paylaşmanın, dayanışmanın güzelliğini de görüyorlar. Böylelikle sağlam bağlar kuruluyor. Ve çocuklar taşın sertliğini, gülün inceliğini talim ediyorlar. Hayat onların incecik dallarını gün gün kırsa da bir yol bulup sürgün veriyorlar. Bahara adanmış sözleri var.

Hayret, yoksulluk burada bir iç zenginliği olarak karşılık buluyor. Soğuk kış gecelerinde annelerinden dinledikleri masallar, ninniler, baldan tatlı kıssadan hisse hikâyeler her daim güzelliği çoğaltıyor ve cümle kötülöklere karşı bir direnç alanı oluşturuyor.

Ve tren sesi birden, gök gürültüsü gibi duyuldu. İşte kara dumanları savura savura Niğde istasyonuna yaklaşıyor tren. Çocuklarda tatlı bir telaş, bir heyecan... Koca tren bütün ağırlığı ile gazoz kapaklarının üzerinden geçip ilerde, istasyon binasının önünde durdu. Çocuklar, şimdi madenî paraya benzeyen gazoz kapakları için bekliyorlar. Bu bekleyiş uzun sürecek gibi zira yolcular iniyor, yolcular biniyor. Bir insan gibi nefes alıp veriyor tren. Sanki yol yorgunu... Neden sonra yavaş yavaş hareket ediyor. Sonra hızlanıp o keskin düdüğünü çalıyor. Türküler yakılmış şu giden kara trene. Keder yüklü, gurbet yüklü, hasret yüklü gönül türküleri...

Burada bir mücadele sürüp gidiyor. Kömür toplayan çocuklar şimdi kendilerine yeni bir oyun kurdular. Dünya yanmış, yıkılmış hiç umurlarında değil.

Olup bitenleri merakla izleyen Yakup zamanın nasıl geçtiğini bilemedi.

*“Ben o çocuklarla yere çarpılan  
Sevgili deyip yere çarpılan  
Sedye taşımaktan kolu tutulan  
Bu sessiz çılgın çalkantıda”*

Tren istasyonunu geçince kavak ve söğüt ağaçları göze çarpıyor. Ağaçlar suya doymuş. Suyu yeşil yosunlar çevrelemiş. Kurbağalar hiç eksik değil. Oradan oraya zıplayıp duruyorlar. Burası bir bataklık gibi. Ağaçların arasından kır bağlarına doğru uzayıp giden incecik bir yol.

Şu hayatta yaşadıklarımız, şahit olduklarımız çok şey öğretiyor. Yoksulluğu, kimsesizliği, aşkı, mücadeleyi *Hayat Bilgisi* kitabından okumadık. Bizzat sevinçler, kederler içinde yaşayıp da öğrendik. Yara izleri hiç silinmedi. Ve yıllar var ki yaramızı hep saklı tuttuk.

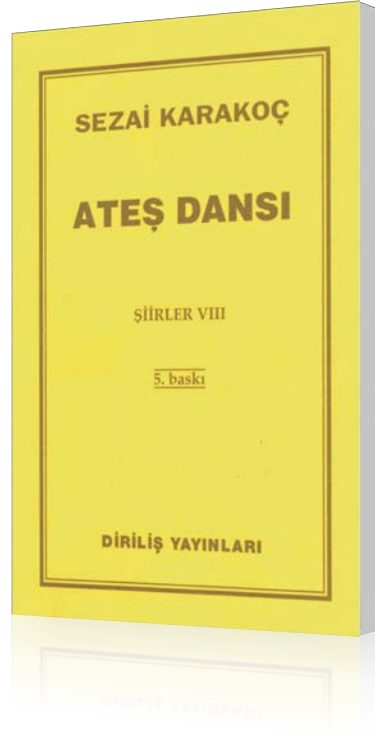
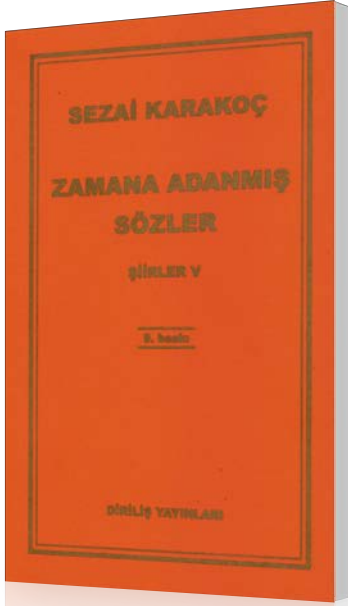
Düşeni görünce gülmek, çirkinleştirir insanı. Bizde düşenin elinden tutmak esastır. İnsanın yaşadığı yoklukları, acıları görmezden gelenlere karşı sözümüz var. Komşusu aç iken rahat döşeklerde, karnı tok yatanın vay hâline!

Hâlden bilenler gelsin. Derdimize derman olanlar gelsin. Yoksa aramızda yıkımlar, yangınlar çoğalacak.

Yakup’un sırtındaki yük her adımda daha bir ağırlaşıyor. “Yürüyünce uzaklar yakın” dedi. Bahçe içindeki toprak damlı, müstakil ev işte görüldü. Tahta kapı açıldı. İki çocuk pürneşe, sevinç içinde babalarına doğru koşmaya başladılar. Sesleri bahçe duvarını aşır yankılandı: “Baba, baba çarşı ekmeği aldın mı?”

Sırtındaki torbayı avlunun bir köşesine bıraktı. Çocuklarına sımsıkı sarıldı. Onların cennet kokusu umutsuzluğa, çaresizliğe karşı ilaç gibiydi. Gözyaşları içinde, “Yarın evladım, yarın yine gideceğim.” dedi.

*Doğumunun 80. Yılında Sezai Karakoç’un Şiiri*



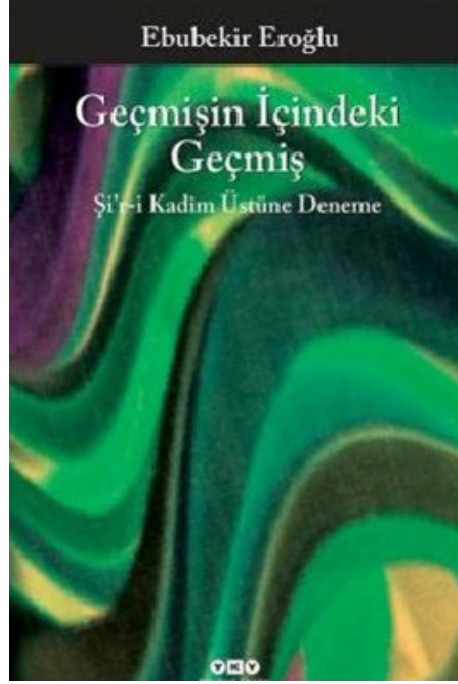
## Şi'r-i Kadim Üstüne Deneme

**S**ezai Karakoç'un *Şiiri* (1981) ve *Modern Türk Şiirinin Doğası* (1993) çalışmaları ile şiirin kaynaklarını, oluşma sürecini irdeleyen Ebubekir Eroğlu *Geçmişin İçindeki Geçmiş* çalışmasında bu defa Anadolu'da dilin ve şiirin serüvenini anlamaya çağırıyoruz bizi. Şiirin oluşturduğu dili, dilin oluşturduğu şiiri tarihsel bir düzlemde ele alan ve didaktik/akademik yöntemlerin dışında şiiri ve dili bir "mesele" olarak kabul eden bu çalışmada "gönülden gönüle akışa sahip olmakla, dolaysız bir iletişimin dili olan şiiri" yeniden bilincimize çıkartmayı hedeflediğini görüyoruz.

1200'lü yılların sonundan itibaren Anadolu'da yeni bir yapılanmaya giden "Türk dilinin dervişlerin dilinden dökülen manzum parçaların bu yapılanmada belirleyici katkıları olduğunu (...), irfan ve fikir dünyasındaki kavramların işlenmesiyle zenginleştiğini, bütün bu süreçlerin yaşandığı Anadolu'da ortak terennümlerin şafağının şiirle attığı" dilin Anadolu'daki serüveninin başlangıcını oluşturuyor.

13. yüzyılın ikinci yarısındaki Moğol akınlarının Anadolu'nun siyasi yapısını yok edici tesirlerine rağmen Selçuklu Beylerinin daveti ile Anadolu'ya Maverâünnehir'den Horasan yolu ile gelen erenler, bilim adamları ve şairler çağın sanatına ve düşüncesine yön veren eserleri önce tercüme daha sonra o tercüme yeniden telif ederek Osmanlı İstanbul'una değin ulaşacak çizginin de başlangıç noktasını oluşturur.

Eroğlu, Anadolu'da Türk dilinin ve şiirinin iki büyük direğinin, Yunus Emre ve Süleyman Çelebi'nin, Selçuklu Anadolu'sundaki bu tercüme ve teliflerin dışında Fars dili etkisinden sıyrılarak Türkçe şiir söylemede ulaşılan ilk büyük aşamanın temsilcileri olduğunun altını özenle çizer.



Lirik şiirin zirvesi olan "Veli hâli ile şair hâlini birleştiren" Yunus Emre ile "maşeri lirazmin yaşatıcı, sürdürücüsü ve gözeteni olan" Vesiletün'n Necat / Mevlid ile Süleyman Çelebi'nin Anadolu şiir atlasındaki izini sürerken edebiyatımızdaki hilye-i saadetlerin, miracyelerin, Kerbela mersiyelerinin esintilerini hissederiz.

16. yüzyılda şiirin ve hayatın merkezinin İstanbul'a yöneldiği, geçen yüzyıllarda mesnevilerle taşınan kültürün artık toplumun ortak malı olduğu, yeni şehir hayatının önceliklerinin mesnevilerde anlatılan hikâyelerin ortak ağız alışkanlığına dönüşmesiyle mesnevi çağından çıkılıp, daha incelikli bir dil işçiliği ve titizliği gerektiren gazel ve kasidenin önem kazanması kitapta vurgulanan önemli bir tespittir.

Türk şiirinin bu yeni yönelişi "şiire yeni konular ve buna bağlı olarak yeni ve ortak kelimeler, (...) mecaz, teşbih, cinas, tevriye, tezat vb. sanatlara hüner, zekâ oyununa

başvurulması şehir hayatının zenginliğini, giriftliğini yansıtmaya görevini de üstlendiğini göstermektedir.

Eski şiirimizden modern şiire geçiş sürecinin sonuçlarını, kısırlıklarını ya da imkânlarını ve yapabileceği yeni açılımların ipuçlarını da veren bu çalışma, Türkçenin ve onun dokuduğu şiirin, duygu, düşünce ve kavrama boyutuna ulaşmasında önemli bir katkı olacaktır.

Ayrıca eski edebiyatımızın verimlerini ve oluştuğu ortamı incelerken “millî edebiyatımız” ya da “öz kültürümüz” gibi nitelermelerden çok, onu dünya edebiyatları ölçeğinde temellendiren, dönemin İngiliz, İtalyan, Alman edebiyatlarıyla karşılaştıran ve onlar arasında yer bulabilecek bir öz güveni hatırlatması açısından da önemsememiz gereken bir çalışma ile karşılaşlıyoruz.

**Celil GÜNGÖR**

## **Beni Sorarsan**

### **Gülten AKIN'ı sormak**

*“Şiir bizim eski suç ortağımız  
Biz ne suç işledikse onunla işledik”*

**B**azı şairler vardır, her yeni yapıtlarıyla sadece verili yargıları değil kendileriyle ilgili yapılmış saptamaları da işlevsiz kılarlar. Bu, onların poetik istikrarlıklarından değil şiirlerini yenileyebilme güçleriyle ilişkilidir. Gülten Akın, “Türkçenin yaşayan en büyük şairi” olarak seksen yaşında yayımladığı son şiir kitabı “Beni Sorarsan” ile şiirini yenileyebilme gücünü sürdürüyor. Yazınsal türlerin tarihsel yolculuklarına bakıldığında ortaya çıkan ilk türün şiir olduğuna ilişkin kanıların çoğunlukta olduğu görülecektir. Sözü şiir olarak damıtanlar da genellikle yaşlı ilerlemiş kişilerdir. Sagular, koşuklar, savlar sözün şiir mezura-

sıyla ölçülmüş ilk biçimleri değil midir? Ve bunlar, daha çok yaşlı ilerlemiş kişilerce söylenmemiş midir? Duru bir pınar gibi Türkçenin zirvelerinden akıp gelen bu ilk şiir biçimleri, Türkçeye çalınmış ilk mayalardır aynı zamanda. Akın'ın gidenlerin ardından yazdığı içli ağıtlar, insana, doğaya sözle yaptığı tanıklık, bilgeliğin sözle kurduğu o kadim ilişkiyi de anımsatıyor.

Akın daha ilk şiir kitabı “Rüzgâr Saati”nden itibaren kendi şiirinin çerçevesini çizirken “Kestim Kara Saçlarımı” ile 1964 TDK Şiir Ödülü alan yapıtı “Sığda”, “Kırmızı Karanfil”, “Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı”yla şiirinin hangi duyarlıklar etrafında biçimlendiğini de göstermiştir. Gülten Akın şiiri, zulme direniş, insan sevgisi, iktidarlara karşı çıkma, adanmak gibi duygular üzerinden yükselir. Ama bu duyguların şiiri ideolojikleştirme, propaganda metnine dönüştürme riskine karşın Akın, bu duygulardan hiçbir zaman ödün vermeden gerçek şiire varmayı da başarmıştır. Politik bagajı onun şiirini hiçbir zaman gölgelememiştir.

Akın, kendisiyle 18 Mart 2013'te yaptığım söyleşide neler yaptığını nasıl bir ruh hâli içinde olduğunu şu sözlerle anlatmıştı: “Gülten Akın kırk yıla yakındır daha çok Burhaniye'de oturmakta iken birkaç yıldır kışları da burada geçiriyor. Bir yanımda İda dağları, öte yanımda madralar, hınzır bir göl. Eski bir meradan bozulup evlere ve bahçelere dönüştürülmüş ve denize uzanmış bir alanda oturuyoruz. Çamlar, meyve ağaçları kışın da yeşil kalan çimler, otlar, çiçekler arasında. Haftanın iki günü hastane, (onu şimdilik geçelim). Evler arasında küçük bir ev, veranda kocaman, önünde güller ve güller. Yazlık için yapılmış kooperatif evleri. Yazın gelenler çekilince bombuş. Soba, odun, kömür filan. İsteyerek katlandığım tek iktidar, sobanın iktidarı. Telefon dışında iletişimin olmadığı, seçilmiş



## Gülten Akın beni sorarsan

YKY  
Yapı Kredi Yayınları

bir ilkellik. Tavla oynuyoruz, yenilerek arada bir de yenerek. Seksenlerinde iki kişi. Arada bir iki dize yazıyor, onu bir yerlerde unutuyorum. Bulduğumda seviniyor, tamamlamaya uğraşıyorum. Çocuklarımız arıyor, ülkenin ve dünyanın acıları arasında küçük soluklanmalar, onlar hep iyi haberler vermek istiyorlar. Dertlerini çoğu kez saklayarak... Kötü haberleri müjde gibi ulaştıran bir eski televizyonumuz da var." Akın "Beni Sorarsan" a yazdığı önsözde elimizdeki şiirleri nasıl bir duyarlık içinde yazdığını anlatıyor. Yaşlılıkla gelen yalnızlık, hastalıklar, tanıdık insanların birer birer ölümü, dünyanın insanın çiğliği, ruhun bazen beden yorgunluğunu yok sayan serazatlığı... Akın, bu önsözü "Ağır, çok ağır bir dünya." cümlesiyle bitirirken bu dünyanın ağırlığını şiirlerine de taşıyor, dünyanın ağırlığını okura da hissettiriyor. Kanımca Akın'ın bu şiirleri, "Herkes ölüm görüyor,

yaşlandıkça sevgili ölümlerin sayısı yaşayanları aşıyor. Neyse ki düşlerimiz var. Anılarımız var." sözlerinin arasında gri alandan gün yüzüne çıkıyor. 2007'de yayımlanan "Kuş Uçsa Göle Kalır" ve "Celaliler Destanı"ndan altı yıl sonra "Beni Sorarsan" Gülten Akın şiirinin yeni bir soluğu, yeni bir vechesi.

Kitap, insanın içine işleyen "Beni Sorarsan" şiiriyle açılıyor. "Beni sorarsan/Kış işte/ Kalbin elem günleri geldi/ Dünya evlere çekildi, içlere/ [...] Yaşlılık/ Dev mi oldular, başkaları/ Üstüne üstüne gelip korkusuz/ Güçlerini deniyorlar." Kısa şiirlerden oluşan yapıtta, gücünü tek dizelik olmaktan alan belki bir dize daha eklense büyüsunü yitirecek tek dizelik bir şiire de rastlıyoruz. Akın, Füsün Akatlı, Tomris Uyar gibi edebiyatımızın büyük emekçilerini andığı "Gidenler İçin" şiirinde, "İç saatınızı kurdunuz/ Öyle bir yolculuk gibi sıradan/ Sonsuz da olsa birer birer/ İstanbul sizi bağrıma çekti/Orda dirisiniz mütemadiyen" sözleriyle yitirdiğimiz değerleri hatırlatıyor. Akın, dört yıldır haftada iki kez diyalize giriyor. "Gözlüyorsun/biri kolunla makine arasında/ Kordonlar, tüpler sıvılar/ ve enjektör/ sızlanmaman gerek/ [...] Sen bir şeysin orda/ Toz olmamak için direnen/Kan kardeş olduğun makine/ elbet daha değerli." "Gömlek" kitabın en çarpıcı şiirlerinden, "Hüznümle vedalaşmayı/bana öğretmediler/yüzümde eğri takılmış bir gülümseme/ Görünmez kaldı kendi diktiğim/ Bana giydirdikleri gömleği gösterdim."

Gülten Akın, şiirde yeğlediği dille de dikkatleri çeker. "Siz Türkçenin en ham (saf) hâliyle yazdınız. Dilin bu ham hâli, sizin gibi derdi olan bir şairde kolayca katılaşmak gibi bir riski barındırmasına rağmen hem dili sıcak tutmayı hem de has şiire varmayı başardınız. Dil, şiirinizin poetik inşasında ne ifade ediyor?" şeklindeki sorumu şu önemli açıklamayla yanıtlamıştı: "Batı

kriterleriyle yaşamayanları ilkel diye aşağılamak ne kadar yanlışsa, dillerine “ham” demek de o kadar yanlıştır. Halkın konuşma dili de atasözleriyle, manilerle, deyişlerle bezeli bir dildi. Aydın ya da entelektüel kesimin konuşma dili ise geliştirmeye, değiştirmeye açık olmayan, donmuş dar jargonlar içinde dönenen bir dil. Başa çıkılması zor. Ham denemezse de katı. İkisinin de içinde yaşadım. Bir üst dil olana, şiire dönüştürmeye elverişli bulduğumla yazdım. “Hikmet”le yola gitmek yeğ geldi. Has şiire vardığım söylendi. Sebep budur. Şiirin dili şiirin kendisidir. Ozanlık geyik avcılığına benzer demiştim. İyi bir avcıdan kesin bir öldürüm beklenir -(ne üzücü bir benzetme)-. Bunu şunun için söyledim: Hayat, olay şiirde olduğu gibi duruyorsa yazılanın estetik değeri kuşkuludur. Şair gerçeği seçer, ona uygun dili de seçer, yeniden düzenler. Bu seçimler yüksek gerilimi sağlar. Gerçeği beğenmiyoruz, o yüzden bozup dağıtıp yeniden kuruyoruz. Hayata da, dile de başkaldırıyoruz. Donmaktan kurtarıyoruz. Estetiği de sağlıyoruz. (İmgeleri de kullanarak.) Ben geniş dolayımli referanslarla, imgeleri de elde tutarak yazmak istedim. İzlekler toplumsalsa bu yöntemi kullanmak zor. Dolayımli dar tutularak, ok gibi gitmeye daha uygun, uzun zaman öyle yazıldılar. Öyle şiirlerim de var. Benimkilerin farkı, yaşamda birebir karşılığı olmasında, okuyanın içine dokunmasında. Son dönemde ise toplumsal izlekleri de, geniş dolayımli atıflar kullanarak yazmayı denedim.”

Kitabın sonunda Gülten Akın’ın Türkiye’nin konuk ülke olarak katıldığı 2008 Frankfurt Kitap Fuarı’nın kapanış konuşması var. Akın gitmemiş olsa da söz konusu metin onun adına okunmuştu. Konuşmada Akın’ın şiirine ışıklar düşüren bölümler var. Türkçenin en yetkin şairi Gülten Akın her şeye rağmen sözün kifayetsizliğinin altını

çiziyor ve “Sözcükler anlamın tutukevidir” dizesini anımsatıyordu. Akın, şiirinin çerçevesini ise şu sözlerle çizmişti: “Ben, ezilenler olarak, en çok çocukları ve kadınları yazdım. Bir lokma ekmek için doğdukları yerde kalmayıp göçenleri, yollarda telef olanları, kentlerin varoşlarında, gecekonduarda bin bir dert içinde yaşayanları yazdım.”

İnceliklerin şairi Akın, “Göstere göstere bileceğin bıçak/ bir gün elini kesecek” derken kalbimizin en soğuk yerine dokunuyor. “Eksik” şirinde ise, “Ezilmiş bir gülün yanında/durur gibi üç gün üç gece/kalbi parçalıyor” diyor.

Yukarıda andığım söyleşide Akın, “Şiir zorunluluk burcunun bir edimi midir ki: “Günlerce aylarca kaçtım / Gümüş tilkim mavi sincabımdı kovaladı beni / Işığı önüme düştü yansıdı balkıdı / Dokundu okşadı, ayağımı çeldi yolunu gözledi” diyorsunuz? Bu zorunluluk hâline ilişkin neler söylemek istersiniz?” sorumu da şu sözlerle yanıtlamıştı. “Bugün baktığımda şiir zorunluluk gibi gelmiyor. Kocadım ondan mı? Her şey herkesçe söylenir oldu. Şiirle, daha üst bir dille anlatım gereği kalmadı ondan mı? Bugünlerde şiir olmazsa olmaz gibi gelmiyor. (Yazmak konusunda) İhtiyaç duyulursa önce yazılmış olanlara ulaşmak zor değil. Belki yeni yollar, yeni yöntemleri, dili deneyerek, genç ozanlar yeni bir zorunluluk burcuna girer, yol onların.” Bugün kavgaların tozu dumanı içinde gözün gözü görmediği bir ortamda Akın’ın, “aşkı ve dünyayı hak edememiş/ kavganın kuruttuğu insanlar/ sinekler gibi çarpıp camlara/ düşüyorlar yarı karanlıkta” dizeleri bir zorunluluktan çok şair sezgisıyla hayatımızı zenginleştiriyor, bizi birbirimize karşı daha anlamlı kılıyor.

**Mehmet ÖZTUNÇ**